

# Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II.

Alkotó szerkesztő:  
Kroó Katalin

BÖLCSÉSZ  
KONZORCIUM



Magyarország célba ér



2006

## Kiadta a Bölcsész Konzorcium

### A Konzorcium tagjai:

- Eötvös Loránd Tudományegyetem
- Pécsi Tudományegyetem
- Szegedi Tudományegyetem
- Debreceni Egyetem
- Pázmány Péter Katolikus Egyetem
- Berzsényi Dániel Főiskola
- Eszterházy Károly Főiskola
- Károli Gáspár Református Egyetem
- Miskolci Egyetem
- Nyíregyházi Főiskola
- Pannon Egyetem
- Kodolányi János Főiskola
- Szent István Egyetem

**Alkotó szerkesztő:** Kroó Katalin

**Lektor:** Dukkón Ágnes

**Technikai szerkesztő:** Janurik Szabolcs, Vetula Béla

### Konzultációs Bizottság:

- Bagi Ibolya (Szegedi Tudományegyetem)
- Cs. Jónás Erzsébet (Nyíregyházi Főiskola)
- Fried István (Szegedi Tudományegyetem)
- Hajnády Zoltán (Debreceni Egyetem)
- Hetesi István (Pécsi Tudományegyetem)
- Jankovics Mária (Berzsényi Dániel Főiskola)

### A kötet magyar szerzői:

- Cs. Jónás Erzsébet (Nyíregyházi Főiskola)
- Fried István (Szegedi Tudományegyetem)
- Hajnády Zoltán (Debreceni Egyetem)
- Heé Veronika (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Hetesi István (Pécsi Tudományegyetem)
- Horváth Géza (Pannon Egyetem)
- Király Gyula (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Kiss Szemán Róbert (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Kondor-Szilágyi Mária (ELTE Doktori Iskola, doktorandusz)
- Kovács Árpád (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Kroó Katalin (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)

- Lukács István (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Molnár Angelika (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Nagy István (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Péter Mihály (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Solti Gergely (ELTE Doktori Iskola, doktorandusz)
- Szekeres Adrienn (ELTE Doktori Iskola, doktorandusz)
- Szilágyi Zsófia (Pannon Egyetem)
- Téren Gyöngyi (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Zöldhelyi Zsuzsa (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)

### Fordítók:

- Filippov Szergej
- Kocsis Géza
- Molnár Angelika
- Sisák Gábor
- Szabó Tünde
- Trombitás Judit

### A fordítások lektorai:

- Filippov Szergej
- Kroó Katalin

A kötet megjelenése az Európai Unió támogatásával, a Nemzeti Fejlesztési Terv keretében valósult meg:

**A felsőoktatás szerkezeti és tartalmi fejlesztése HEFOP-3.3.1-P.-2004-09-0134/1.0**

ISBN 963 9704 56 3 ö

ISBN 963 9704 58 x

© Bölcsész Konzorcium. Minden jog fenntartva!

**Bölcsész Konzorcium HEFOP Iroda**

H-1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A.

tel.: (+36 1) 485-5200/5772 – dekanbtk@ludens.elte.hu

**BEVEZETÉS**  
**A XIX. SZÁZADI OROSZ IRODALOM**  
**TÖRTÉNETÉBE**

**I-II.**

ALAPOZÓ ISMERETEK  
AZ OROSZ-SZLÁV ÉS AZ OROSZ-MAGYAR  
IRODALMI KAPCSOLATOK KÖRÉBŐL

MÁSODIK KÖTET

Alkotó szerkesztő  
KROÓ KATALIN

BUDAPEST 2006

# TARTALOMJEGYZÉK

## I. kötet

KROÓ KATALIN: Előszó .....	9
----------------------------	---

### A XIX. századi orosz irodalom történetéből

#### A. SZ. PUSKIN

KOVÁCS ÁRPÁD: Puskin írásmódja .....	15
PÉTER MIHÁLY: <i>Jevgenyij Anyegin</i> : A két levél .....	60
KROÓ KATALIN: A <i>Jevgenyij Anyegin</i> elbeszélőjének poétikai vonásai (A sorról sorra olvasás értelmezési tapasztalatai) .....	97
JURIJ LOTMAN: A valóság költészete (Szabó Tünde fordítása) .....	136
WOLF SCHMID: Próza és költészet <i>Néhai Ivan Petrovics Belkin</i> elbeszéléseiben (Trombitás Judit fordítása) .....	144

\*

#### A Puskin-recepció történetéből

F. M. DOSZTOJEVSZKIJ: Néhány magyarázó szó az alábbiakban következő Puskin-beszéd kapcsán (Szabó Tünde fordítása) .....	169
F. M. DOSZTOJEVSZKIJ: Puskin (vázlat). Elhangzott az Orosz Irodalom Kedvelőinek Társasága június 8-i ülésén (Sisák Gábor fordítása) .....	179

#### Ny. V. GOGOL

KOVÁCS ÁRPÁD: A szómű Gogol prózájában .....	195
----------------------------------------------	-----

\*

## A Gogol-recepció történetéből

ANDREJ BELIJ: Gogol mestersége (Filippov Szergej fordítása) ..... 216

## M. Ju. LERMONTOV

SZILÁGYI ZSÓFIA: Lermontov művészi világa ..... 239

JURIJ LOTMAN: Lermontov költői deklarációja. *A zszurnaliszta, az olvasó és az író* (Kocsis Géza fordítása) ..... 265

## I. A. GONCSAROV

MOLNÁR ANGELIKA: A nevelődési regénytől a művészregényig. Ivan Goncsarov: *Hétköznapi történet, Oblomov, Szakadék* ..... 283

\*

## A Goncsarov-recepció történetéről

IVAN GONCSAROV: Jobb későn, mint soha (Kritikai jegyzetek) (Molnár Angelika fordítása) ..... 318

## I. SZ. TURGENYEV

HETESI ISTVÁN: Turgenyev elbeszélései. A „felesleges ember”-től az „orosz europээр”-ig ..... 328

ZÖLDHELYI ZSUZSA: I. Sz. Turgenyev „sejtelmes” elbeszélései ..... 367

KROÓ KATALIN: Turgenyev regénypoétikájának néhány sajátosságáról ..... 377

FÜGGELÉK: KONDOR-SZILÁGYI MÁRIA: A termékenység gondolat-  
köre Turgenyev *A küszöbön* című regényében ..... 413

ZÖLDHELYI ZSUZSA: Turgenyev: *Senilia* – „prózaikölteemények” ciklusa . 418

## II. kötet

### A XIX. századi orosz irodalom történetéből

#### F. M. DOSZTOJEVSZKIJ

KROÓ KATALIN: Dosztojevszkij és az irodalmi hagyomány. Puskin, Gogol, Nyekraszov és a „naturális” ábrázolás .....	433
FÜGGELÉK (1): SZEKERES ADRIENN: Ny. A. Nyekraszov Dosztojevszkij művészetében .....	462
FÜGGELÉK (2): SOLTI GERGELY: Puskin „Szegény lovagja” Dosztojevszkij <i>A félkegyelmű</i> című regényében .....	473
KOVÁCS ÁRPÁD: Személyesség és szövegköziség <i>A Karamazov testvérek</i> című regényben .....	478
PEETER TOROP: A hősök átalakulása F. Dosztojevszkij <i>Bűn és bűnhődés</i> című regényében (Kocsis Géza fordítása) .....	508
KROÓ KATALIN: Raszkolnyikov gyilkosságának szemantikai minősítéséről a <i>Bűn és bűnhődés</i> ben .....	521

\*

#### A Dosztojevszkij-recepció történetéből

HORVÁTH GÉZA: Dosztojevszkij polifonikus regénye (Mihail Bahtyin: <i>Dosztojevszkij poétikájának problémái</i> ) .....	541
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

#### L. Ny. TOLSZTOJ

KIRÁLY GYULA: Tolsztoj művészi gondolkodása és regényeinek narratív felépítése. Tolsztoj és Dosztojevszkij, Tolsztoj és Shakespeare .....	565
TÉREN GYÖNGYI: L. Ny. Tolsztoj munkássága a folklór tükrében .....	586
FRIED ISTVÁN: Kísérlet az idős(ödő) Tolsztoj novelláinak értelmezésére ..	615

\*

#### A Tolsztoj-recepció történetéből

F. M. DOSZTOJEVSZKIJ: Újabb elkülönülés. Az <i>Anna Karenina</i> nyolcadik része (Sisák Gábor fordítása) .....	628
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

F. M. DOSZTOJEVSZKIJ: <i>Az Anna Karenina</i> mint különleges jelentőségű tény (Sisák Gábor fordítása) .....	630
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

### A. P. CSEHOV

HAJNÁDY ZOLTÁN: <i>A kert</i> mint archetipikus toposz Csehovnál .....	636
Cs. JÓNÁS ERZSÉBET: A színpadi nyelv pragmatikája a Csehov-drámákban .....	651
WOLF SCHMID: Ivan Velikopolszkij látszólagos eszmélése. Csehov: <i>A diák</i> (Részlet <i>a problematikus esemény Csehov prózájában</i> című írásból) (Szabó Tünde fordítása) .....	683

\*

### A XIX. századi orosz irodalom recepciójának a történetéből

NAGY ISTVÁN: A klasszikus orosz irodalom XX. századi olvasatban .....	699
-----------------------------------------------------------------------	-----

### A XIX. századi orosz irodalom befogadásának két kontextusa: szláv kultúrák, magyar irodalom

FRIED ISTVÁN: A szláv–magyar irodalmi / kulturális kapcsolatok (különös tekintettel az orosz–magyar viszonylatokra) .....	721
LUKÁCS ISTVÁN: Az orosz irodalom XIX. századi horvát recepciója .....	739
HEÉ VERONIKA: Az orosz kultúra és irodalom cseh recepciója a XIX. században .....	755
KISS SZEMÁN RÓBERT: „Északi fények”. Az orosz fenomén a szlovák gondolkodásban és irodalomban .....	770
KROÓ KATALIN: Egy lengyel Dosztojevszkij-olvasat. <i>A Karamazov testvérek</i> szöveginspirációja Jerzy Andrzejewski <i>Sötétség borítja a földet</i> című regényében .....	787

\*

ZÖLDHELYI ZSUZSA: Az orosz irodalom magyar fogadtatása a XIX. században .....	826
HETESI ISTVÁN: Turgenyev és Gozsdu .....	851
Cs. JÓNÁS ERZSÉBET: Alakzatok Csehov-drámák magyar fordításaiban ....	862

**A XIX. SZÁZADI  
OROSZ IRODALOM TÖRTÉNETÉBŐL**

**F. M. DOSZTOJEVSZKIJ  
L. Ny. TOLSZTOJ  
A. P. CSEHOV**





KROÓ KATALIN

# DOSZTOJEVSZKIJ ÉS AZ IRODALMI HAGYOMÁNY PUSKIN, GOGOL, NYEKRASZOV ÉS A „NATURÁLIS” ÁBRÁZOLÁS

## Bevezetés

### Problémakör és módszer

Jelen tanulmányban rendhagyó módját választjuk annak, hogy belépünk Dosztojevszkij néhány alkotásának művészi világába. A *Szegény emberek* és *A hasonmás* című kisregényekben<sup>1</sup> fogjuk egy-egy kiemelt példán keresztül megtekinteni, milyen formában fogalmazza meg Dosztojevszkij az irodalmi hagyományhoz való viszonyát. *Irodalmi hagyományon* jelen esetben azt az *irodalmi-kulturális kontinuumot*<sup>2</sup> értjük, amelyben rendszerszerűen körvonalazódnak és felhalmozódnak bizonyos irodalmi kánonok, illetve kánonbontások működtetésének témakezelési, alakábrázolási, trópushasználati, műfaji, műnemi, stílárius stb. elvei. Mivel a kánonok (valójában a legkülönfélébb poétikai szinteken egyezményesített jel–jelentett formációk) konkrét irodalmi művek poétikai tapasztalatain alapozódnak meg, még akkor is, amikor általános irodalmi paradigmákról (pl. a romantikus hősábrázolás poétikai szokásrendjéről vagy a „kisember” sorsának megformálási tradícióiról stb.) beszélünk, értelemszerűen egy bizonyos corpust (írásműgyűjteményt) tartunk szem előtt. Az esetek többségében pedig az irodalmi hagyományokhoz fűződő viszonyát meghatározó alkotás szövegközi (intertextuális) gyakorlatában hol nyíltabb, hol rejtettebb eszközökkel utalja magát konkrét művekre. Így az irodalmi hagyományhoz való viszony

---

<sup>1</sup> A *Karamazov testvérekre* érvényesítetten az adott eljárást a himnusz műfajának vonatkozásában lásd e tankönyv *Egy lengyel Dosztojevszkij-olvasat* A *Karamazov testvérek szöveginspirációja* Andrzejewski Sötétség borítja a földet című regényében című fejezetében. A *Bűn és bűnhődés*re és *A félkegyelműre* vonatkozó kitérőre jelen tanulmány keretei között két függeléként megjelölt rövid írás kínál majd lehetőséget, melyek szerzői, Szekeres Adrienn és Solti Gergely készülő PhD disszertációjuknak azokat az eredményeit mutatják be, melyek illeszkednek a *Puskin–Dosztojevszkij, Nyekraszov–Dosztojevszkij* témák itt folytatott tárgyalásába.

<sup>2</sup> A Lotman által is használt terminus az irodalmi folytonosságnak azt a tényét húzza alá, mely Jurij Tinyanov terminológiai nyelvezetében az irodalmi *evolúciónak* felel meg. A kutató tanulmányát lásd: ТЫНЯНОВ, Ю. М.: О литературной эволюции. In: ТЫНЯНОВ, Ю. М.: *Литературная эволюция. Избранные труды*. Москва, Аграф, 2002. 189–204; magyarul ugyenezt lásd: TINYANOV, Jurij: Az irodalmi fejlődésről. Fordította: Soproni András. In: TINYANOV, Jurij: *Az irodalmi tény*. Budapest, Gondolat, 1981. 26–39.

tisztázása megkerülhetlenné teszi a szövegközi poétika megnyilatkozásainak vizsgálatát az egyes szépírásokban.

Ehhez fogunk tehát folyamodni a következőkben, mégpedig, a mondottakon túl, egy sajátos elemzésmódszertani elv illusztrálásának a céljából is. Azt igyekszünk bemutatni, hogy az irodalmi műalkotás szövegközi rendszerének akár csak egy-két kitüntetett pontját tanulmányozva, lehetőség kínálkozik olyan értelmezési alapvonalak kijelölésére, amelyek már az egész mű interpretációjának a bázisául szolgálhatnak. E tény poétikai magyarázata abban keresendő, hogy a szövegközi jelentéskomponens általában nem marginális, jelentőségében szélre eső, hanem a mű értelmi világának központi területére vezeti az olvasót. Az intertextuális jelentésközegre jellemző egyrészt az, hogy benne hangsúlyosan kötődnek össze a szövegkülső motívumok a mű szövegbelső motívumaival – ez utóbbiak pedig jelentérendszeret alkotva bontakoznak ki az irodalmi alkotásban, ezért értelmezésük nem nélkülözheti az *egész műről való gondolkodást*; másrészt a szövegközi jelentéskomponens az intertextuális rendszer egészének a része. Bizonyított tény, hogy egy intertextus soha nem önmagában áll, jelentése akkor tárul fel a legteljesebb formájában, ha a mű intertextusaiból szövődő belsőleg következetes rendszernek az elemeként tekintünk rá.<sup>3</sup> Egy intertextus tehát, melyet, mint mondtuk, az irodalmi hagyományhoz való viszony kifejeződéseként szemlélünk, kettősen szabályozott: 1) motívumaival kötődik a mű egész motívumvilágához (az abból alakuló cselekményes történethez, szemantikai szüzséhez, trópusvilághoz stb., valamint összefügg a beépítő műnek az említett tényezőkből is fakadó műfaji, műnemi meghatározottságával); 2) beletartozik a mű intertextuális rendszerének teljességébe, melyben a szépírás irodalomtörténeti gondolkodásmódja rögzül.

Ennek az elméleti-módszertani alapvetésnek tanulmányunk célkitűzésére vonatkozó gyakorlati szempontjait az adja, hogy a fentiek értelmében az említett Dosztojevszkij-kisregények egy-egy szövegközi jelentéstartományának a feltárása során körvonalazhatunk bizonyos műértelmezési lehetőségeket. E tanulmány olvasója nem számíthat tehát komplex műinterpretációkra, de remélheti, hogy az irodalmi hagyományozódás kérdéskörének nyomvonalán haladva mégis lényegi bepillantást nyerhet a szóban forgó szépírások poétikai világába.

---

<sup>3</sup> Az *intertextuális rendszer* fogalmának elméleti és gyakorlati értelmezését orosz irodalmi példán lásd: KROÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Ruginin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002. E munka arra irányul, hogy a vizsgált mű intertextusainak szemantikai összerendezési szabályszerűségeit mutassa be, rávilágítva arra, hogyan alakulnak ki a regényszövegben több – szüzsés, műfaji, műnemi stb. – síkon reprezentálódó poétikai sorok, melyek egymást bevilágítják, és az irodalomtörténeti reflexió dimenziójában is értelmezhetővé válnak. Az intertextusok belső kapcsolódásainak problémafelvetése területén egyik alapvető munkaként lásd: СМЕРНОВ, И. П.: Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами творчества Б. Л. Пастернака) (= Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 16). Wien, 1985.

Az orosz irodalmi folyamat számbavételénél figyelmünket három kiemelt pont-ra: a puskini, a gogoli és a nyekraszovi poétikai „örökség” bizonyos részleteire összpontosítjuk, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy ezen az úton maguknak a Dosztojevszkij-műveknek az egymásba láncolódási folyamatáról is képet alkot-hassunk.

## *Szegény emberek*

„Jó élni [...]! Különösen Pétervárott” (135–136)<sup>4</sup>  
(Dosztojevszkij: *Szegény emberek*)

### *Dosztojevszkij „naturális” ábrázolása Puskin és Gogol alkotásainak a fényében*

Dosztojevszkij *Szegény emberek* című regényének Gogol- és Puskin-hivatkozásairól a naturális ábrázolás kérdéskörére szorítkozva fogunk beszélni. Gogol *A köpönyeg* és Puskin *A postamester* című elbeszélésének a cselekményes szituációba ágyazott beidézése ugyanis úgy zajlik a *Szegény emberekben* (mindkét alkotást Varenjka ajánlja olvasásra Gyevuskinnak, és a hős utóbb hangot is ad irodalmi élményének), hogy Gyevuskin e művekre vonatkozó értékítéletének megfogalmazásában kiemelkedik a *természetes, naturális* témamotívum („натурально”). Nem értelmezve most azt, ahogyan Dosztojevszkij Gyevuskin műinterpretációját *A postamesterben* foglalt illetékességi szintek rétegzettségének a problémájához igazítja (Puskinnál az elbeszélő, a hős és a szöveg egészében testet öltő értelmezői illetékességek lényegileg eltérnek egymástól, amit Gyevuskin nem képes átlátni), a hős következő gondolatánál állunk meg: „*Mindennapi történet* ez kedveském, ilyesmi megeshetik magácskával is, velem is” (77). A szóban forgó történet hőse Gorskov, akit Gyevuskin, lakószomszédjaként, *A postamester* hőiséhez, Szamszon Virinhez hasonlít – lásd továbbá: „Gyakran voltam én magam is olyan helyzetben, mint példának okáért, ez a Szamszon Virin, szegény feje. És hány ilyen ágrólszakadt, szegény, jószívű Szamszon Virin jár közöttünk!” (uo.). Erről a talajról fakad a következtetés: „*Ez így szokott lenni a valóságban!* [szó szerint: ez *természetes/naturális*] [...] *ez maga a valóság!*” („это натурально! [...] это натурально!”, 59). Gyevuskin

---

<sup>4</sup> A *Szegény embereket* és *A hasonmást* magyarul a következő kiadások alapján idézzük, zárójelben a lapszámok megjelölésével, saját kiemeléseinkkel: Dosztojevszkij: *Kisregények és elbeszélések*. Budapest, Európa könyvkiadó – Uzgorod, Kárpáti kiadó, 1965, 5–154 (fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet); 155–321 (fordította: Grigássy Éva). Az orosz változatból hasonló formában idézünk, a következő kiadás alapján: Достоевский, Ф. М.: *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Художественные произведения*. Т. 1. Ленинград, Наука, 1972.

Gogol-olvasatának ehhez képest tekinthető minden eltérése mellett (lásd az együttérzés értékelésén nyugvó, *A postamesterben* felfedezni vélt elfogadó olvasat után az elutasító Gogol-olvasatot) *A köpönyeg* értelmezésének a hős részéről adott megfogalmazásában majdnem szó szerint ismétlődik a Puskin-műre alkalmazott gondolat, csak épp ellenkező értékítéletet tükröző felhanggal: „Így, ahogyan van, *csak egy semmitmondó eset a közönséges, mindennapi életből*” (83). Gjevuskin rosszállását, tudjuk, az váltja ki, hogy vélekedése szerint Gogol kegyetlenül lerántja a leplet Akakij Akakijevics kiszolgáltatottságáról, olyannyira, hogy a hős ilyenén ábrázolása, a magát leleplezni nem kívánó sorstárs szegény ember szemében „gúnyiratként” tűnik fel (83), noha bizonyos részleteiben, „igaz, [...] hüen van leírva” (82; „верно описано”, 62). A leleplező gyúnyiratot a Puskin-műben felfedezett *együttérzés* helyett Gjevuskin megítélése szerint csak „rossz szándék” motiválhatja, és ennek jegyében nyilvánítja ki a hős végső értékítéletét: „*teljességgel valószerűtlen*, mert nem lehetséges, hogy ilyen kishivatalnok van, vagy valaha lett volna a világon. Ezt az egészet csak rosszállni lehet, Varenjka, határozottan rosszállni” (83).

A bemutatott interpretációs ítéletek összehangoltságából kitűnik, hogy Dosztojevszkij *a valósághoz való hűség* kritériumát igen összetett módon avatja regénye hőse, Gjevuskin értékítélő pozíciójának szellemi középpontjává. Gjevuskin érzelmi átélési élményként azzal nem tud megbékélni, hogy a sorsában a végletekig kiszolgáltatott szegény embert nem övezi együttérzés, és noha egyetért azzal, hogy Gogol elemzett jelenete és művének egésze valójában „*egy semmitmondó eset a közönséges, mindennapi életből*” (tehát benne sok minden „hüen van leírva”), magát a valóságot, a kisember tényleges helyzetét nem fogadhatja el olyannak, amilyenek az *A köpönyegben* ábrázoltatik. Ezért számon kéri a műtől a szegény emberek sorsának az idealizálását, megszépítését, megjavítását. Így Gjevuskin szembeszökő „kéthangúsága” (*a mindennapi élet egy szokásos esete, hüen van leírva ↔ teljességgel valószerűtlen*) bonyolult módon nő ki az alak egységes törekvésének ábrázolásává. Ez az ábrázolás azt a gondolatot tükrözi, hogy *nem szabad a valósághoz hüen – naturálisan – leírni azt, ami lerántja a leplet a szegény ember nyomorúságáról*, Dosztojevszkij egy másik művének címével szólva: *a megalázottak és megszorítottak* életének valóságáról. Mindez a Puskin-mű gjevuskini értelmezésével ugyancsak összhangba rendeződve azt is sugallja: *csak azt szabad naturálisan ábrázolni, ami a szegény ember egzisztenciális kiszolgáltatottságára írt adhat* – nem más ez, mint az *együttérzés*. Míg a pszichológiai alakábrázolás síkján a két értékítélet, illetve azok ellentmondásossága (vö.: *elfogadás* vs. *elutasítás*, illetve a Gogol-interpretáció belső ellentmondása) szétválasztja Gjevuskin rejtőzködésre és szókimondásra épülő magatartását (a kettő közötti átmenet mint folyamat bontja ki egy szinten a regényben az alaktranszformációs szüzsét), a *naturális ábrázolásnak* mint témamotívumnak a kiemelt helyzete, láthattuk, olyan jelentésfeltételeket teremt, amelyek között a fent meghatározott módon *egységesül a Puskin- és*

*Gogol-interpretációból elvonatkoztatható jelentés.* Ennek fényében Gjevuskin vágyát a *megszépített, idealizált valóság hű irodalmi ábrázolásában*, vagy más vetületben tekintve, és pontosabban: az irodalomnak *a szegény ember vágyaihoz mért „hűségében”, magában az irodalom által idealizált valóság ábrázolásában* fedezhetjük fel.

A műben ezzel hasonlíthatatlanul bonyolultabbá válik a *naturális* tematizációja, mint ahogy azt maga Gjevuskin értheti, hiszen a valóság tükrözésének problémáját Dosztojevszkij kettéágaztatja. Szó van egyfelől a valóság *naturális* ábrázolásáról; másfelől egyre inkább szó lesz Gjevuskin értelmezésének *természetes* voltáról, szellemi és lelki adottságának, hajlandóságának arról a *természetéről* (natúrájáról), melyet a hős által adott Puskin- és Gogol-értelmezés hűen, – ezen a síkon már: – ellentmondásmentesen tükröz, hiszen a hős szövegértelmezését sorsa, vagyis *szegény ember* mivoltának tényei motiválják (lásd e motívumnak a címen keresztül kapott műbéli hangsúlyát). Így tűnik fel maga a gjevuskini értelmezés olyan ábrázolásként, mely *naturálisan* leképezi a hős szellemi-lelki habitusát. Ennek folyamatában a *naturális* ábrázolás elengedhetetlen feltételévé válik a hős „tévedésének” a bemutatása (miszerint Gogol rosszul indulatú karikatúrát festene a kisemberről, vagy Puskin értelmezői attitűdje *A postamesterben* a Dunya sorsát megérteni képtelen Szamszon Virin iránti együttérzésben merülne ki). Így kristályosodik ki Dosztojevszkijnek az a *Szegény emberekben* fogant *naturalizmus*-fogalma, melynek eredményeképpen az olvasó megérti Gjevuskin Puskin- és Gogol-értelmezésének *természetes* voltát (természetesnek ítéli, hogy Gjevuskin, a szegény emberek sorstársa az adott módon vélekedik), és mégis rálát arra az ellentétre, mely Gjevuskin értelmezései és a szóban forgó Gogol- és Puskin-művek eredeti szövegvalósága között fennáll. Ez utóbbiak egyáltalán nem a gjevuskini meghatározás értelmében bizonyulnak *naturálisnak* (lásd még egyszer Gjevuskin szavát: „это натурально!”).

Dosztojevszkij eszerint egyszerre közelíti az olvasót Gjevuskin értelmezéséhez, és távolítja őt el onnan, a figyelmet a puskini és a gogoli *poétikai szövegvilág természetére, natúrájára* irányítva, és ezen keresztül, magától értetődően, saját regényének ábrázolási feltételeire. A kérdéses pontokra figyelve viszont azt láthatjuk, hogy a hőshöz való közelítést Dosztojevszkij más módon hajtja végre, mint Puskin. Kiiktatja az együtt érző elbeszélő és az apa figuráját a több értelmében is „szegény” hős, illetve az olvasó közül (hiszen a választott narratív forma, az első személyű elbeszélés ennek gátat szab). A Gogol-műre vonatkozóan ugyanakkor az író megvizsgálja és problémaponttá avatja a „mindennapi szokásos eset” természetét mint egyszerre *valószerűt* és *valószerűtlent*, és ezt magára Gjevuskinra vonatkoztatja: meglehetősen *valószerűnek* tünteti fel azt, hogy Gjevuskin ennyire nem a gogoli és a puskini szövegvalósághoz hűen (tehát tulajdonképpen: *valószerűtlenül*) értelmezi e műveket. E *valószerűtlenségnek a valószerűsége*, láthattuk, Gjevuskinnak és a sorsának a természetén ala-

pozódik meg gondolatilag, vagyis a szöveg referencia-, vonatkoztatási pontokat szab a *naturális* fogalmának értelmezésében. Mindezzel magára a gogoli poétikára utal vissza, melyet ugyancsak foglalkoztat saját valóságútlensége (más-képp: fantasztikussága) a *Pétervári elbeszélésekben*, mely ciklushoz *A köpönyeg* is tartozik. Nem véletlen, hogy a ciklus egy másik darabjának, *Az orrnak* az elbeszélője arról panaszkodik pétervári története végén, hogy „milyen sok valóságútlenség van a históriában”, míg ugyanakkor megkérdezi az is: „De nem történnek olykor-olykor képtelenségek? [...] ilyen kalandok igenis megesnek néha a világon; ritkán, de megesnek” (623)<sup>5</sup>. A *valóságútlenséggel* jelentésében rokonná váló „képtelenség” az eredeti orosz szövegben a „несообразность” (62) kifejezés formájában jelenik meg. Ez egyben az *összeegyeztethetlenség*, az *össze nem illés* jelentését is hordozza, mely több szinten strukturálja *Az orr* című elbeszélés történetvilágát.<sup>6</sup>

Dosztojevszkij tehát miközben közel von, s egyben el is távolít a Gjevuskin alakjából fakadó Puskin- és Gogol-értelmezésektől (a hős helyzetéhez mérten *naturálisnak* tetszik az, ami *nem illik* össze az eredeti szövegvilágok üzenetével), mindezt egyben rávetíti a gogoli poétikában (a *Pétervári elbeszélések* ciklusban) rejlő igen bonyolult kérdéskörre: a valóságútlenségnek és valóságútlenségnek (a „fantasztikusnak”) különös formákat öltő viszonyára, mely Gogolnál mind az ábrázolt létben, mind az ábrázoló szövegben megnyilatkozik, mi több, azok egymáshoz kapcsolódásában is megmutatkozik. Ezzel Dosztojevszkij a puskini natúraábrázolást gogoli kontextusban írja át a *Szegény emberekben*, a *valóságútlén ábrázolás valóságútlenségéről* téve vallomást akkor, amikor saját hőse egy másfajta valóságútlenséget kér számon Gogoltól, nevezetesen: a valóság megidealizálását, pozitív irányú torzítását. Ebben a problémakontextusban ugyanakkor a Puskin-műből is eszünkbe idéződik a valóság torzításának hasonló aspektusa, hiszen éppen ennek kifejtésébe tartozik bele az elbeszélő és Szamszon Virin fent említett együttérzésének a mozzanata. A *postamesterben* ugyanis Virin nem ismeri fel lányának boldogságát, vagyis éppen azt, hogy az ő „tékozló báránkjája” őhöz már nem akarhat visszatérni a szegényes kis postamester-állomásra, mert élete ideális fordulatot vett. Virin ezzel gondolatban, az értékítélet síkján, természetes szépségétől (idealitásától) fosztja meg Dunya sorsát, vagyis épp fordított irányban torzítja el a valóságot, mint ahogy Gjevus-

---

<sup>5</sup> A Gogol-hivatkozások magyar és orosz nyelvű forrásai a következők: GOGOL művei. *Első kötet*. Budapest, Európa könyvkiadó, 1971. Mind *Az orr*, mind *A köpönyeg* szövegét Makai Imre fordításában közöljük, saját kiemelésainkkal. Vö.: ГОГОЛЬ, В. Н.: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 3. Москва, Художественная литература. A továbbiakban is lapszámokkal utalunk a forrásokra.

<sup>6</sup> A kérdés részletesebb kifejtését lásd: KROÓ Katalin: *Bűn és bűnhődés* – Gogol, Dosztojevszkij (Tolsztoj). In: SÍPOS Lajos (főszerk.): *Irodalomtanítás a harmadik évezredben*. Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2006. 754–761.

kin Gogoltól várná el – Gogol feladata az lenne, hogy a mostoha valóság-got fordítsa jóra és szépre. A Gogol-mű környezetében ez a torzítás bizonyul *igazi meg nem felelésnek, össze nem illésnek a Szegény emberekben, nem pedig annak a képtelenségnek az ábrázolása, melyről később kiderül, hogy nem is képtelenség, hiszen „Akárki akármit mondjon”, ilyen képtelen „kalandok igenis megesnek néha a világon; ritkán, de megesnek”* (623).

Így válik azután egy bonyolult intertextuális hivatkozási rendszerben Gjevuskin félresikeredett, „szövegűtlen” Puskin- és Gogol-interpretációja Dosztojevszkij regényében meglehetősen hitelessé, *naturális*, hű tükrévé az irodalmi hős alakját meghatározó poétikai-szemantikai indíttatásnak. Gjevuskin az irodalomban a megidealizált valóság hű ábrázolását keresi. Dosztojevszkij pedig rámutat a valóságidealizáló irodalom torzításaira. Gogol szellemében kutatja ugyanakkor a látszólag össze nem illő forma és tartalom harmonikus egységét, ami *a lét és a szöveg natúrjának* a feltárását célozza.

### ***Dosztojevszkij „naturális” ábrázolása Nyekraszov Pétervári zugok című karcolata felől szemlélve***

Vajon teljesítettük-e ígérletünket, és a kiválasztott Puskin- és Gogol-hivatkozások megtekintésén keresztül valóban körvonalazódik-e a *Szegény emberek* szövegvilágának egy fontos értelmezési iránya? Ellenőrzésre szorul az is, hogy valóban kettősen szabályozott-e az említett hivatkozások értelme, tekintet-tel arra, hogy az intertextuális jelentéskomponens a szövegközi rendszer elemeként működik.

Kezdjük az első kérdés megválaszolásával. A *naturális ábrázolás* problémakörét Dosztojevszkij irodalomtörténeti összefüggésben veti fel (Puskin, Gogol → Dosztojevszkij), ám ezt úgy teszi, hogy a regény eseménytörténeti világában a hős részéről megnyilatkozó *értelmezési aktushoz* köti a témakibontást. Szorosan összefűződik tehát az irodalmi szövegben megtestesülő *ábrázolás* (*A postamester, A köpönyeg*) és eme *ábrázolás értelmezésének* (Gjevuskin) értékelése (Dosztojevszkij) a *naturális* költői fogalmának a kibontásában. Ennek az összefüggésnek a felállítása azután igen jelentékeny módon ismétlődik meg, amikor magát Gjevuskin is az írás aktusában szemléljük, egy olyan úton, melyen haladva leveleiben a hősnek fokozatosan sikerül eltávolodnia a valóságot idealizáló szentimentális és romantikus nyelvi kliséktől és metaforahasználatától, megérkezve a *naturális nyelv*ig (NB: nem a *naturális iskola* nyelvéről van szó, hanem a Dosztojevszkij által *természetesnek* tekintett nyelvről!). Mire Gjevuskin ezt az utat végigjárja, átalakul gondolkodásának *természete* (a megbékélő hősből lázadó „szabadgondolkodó” lesz), átfőmálódik érzésvilága (megszületik lelkében egy újfajta szeretet), és ahogyan ezt már más szakmunkák megjelölték és



bemutatták: kialakul a hős új költői nyelve.<sup>7</sup> A *natúra* fogalmára összpontosítva így fogalmazhatunk: Dosztojevszkij regényének fő szüzsés szálát képezi, ahogyan átalakul a hős lelki-szellemi *natúrája* és ezzel összhangban írása is, melyet maga a regény irodalomtörténeti sorban értelmez, a dosztojevszkiji írásművet erőteljesen a gogoli natúraábrázolás örökségének folytatójaként és megújítójaként mutatva.

Mindehhez természetesen Puskin és Gogol műveinek nem csupán tematikus meghivatkozására van szükség. Ha intertextuális gyakorlatról beszélünk, számba kell vennünk e két mű még nem említett motívumainak következetes végigvételét a regényszövegben<sup>8</sup>, azok radikális átalakításával. Ennek részleteibe most nem bocsátkozva csak azt jelezzük, hogy idetartozik például a *köpönyeg* motívum átfordulása a *csizma* motívumába, melyet azután a szöveg Gyevuskin átváltozásának mérföldköveihez köt, és mind az ábrázolás, mind az értelmezés (még hozzá lét- és szövegértelmezés) témájához egyenértékűen oda-kapcsol (az utóbbihoz lásd a regény mottóját). A *postamester* legfontosabb átörökített gondolatformációja a *Szegény emberekben a jó pásztor* és a *megettévedt báránka* bibliai forrású, metaforikus témarelációjának sajátos és szövevényes átültetéseként jelenik meg, Gyevuskin és Varenjka kapcsolatának jellemzéséül szolgálva. Nagyon fontos látnunk, hogy e szemantikai alkotóelemekhez kötődnek a regényszöveg individuális témaegységei, míg nem az eltérő forrású (szövegbelső, szövegkülső) motívumok szétbonthatatlan kötelékbe fonódnak – közülük szemantikai sűrítőpontként emelkedik ki a *sarok* motívuma.

A *sarok* regénybeli transzformációját bemutatandó viszont el is érkeztünk második kérdésünk megválaszolásához, ugyanis e ponton szükséges megemléstünk azt a tényt, hogy a *natúra* kérdéskörét előtérbe állító *Szegény emberek* kulcsmotívuma, a *sarok*, erőteljes asszociációkat hív létre azzal a *sarok/zug/szeglet* motívummal, mely Nyekraszov *Pétervári zugok* (*Петербургские углы*) című irodalmi karcolatában (vö.: очерк) formálódik meg. E mű 1845-ben jelent meg a *Pétervár fiziológiája* című, ugyancsak Nyekraszov által szerkesztett, a naturális iskola mintakötetének tekinthető gyűjteményben. Ha közvetlen hatásra gyanakszunk, a különös áthallásokat a szövegközi praxis részeként könyvelhetjük el (Nyekraszov 1843-ban alkotja meg e művét, melyet 1845 februárjában enged át a cenzúra az 1844-es elutasítás után, majd márciusban a mű meg is

---

<sup>7</sup> Lásd: КОВАЧ, А.: Элементы прозы в «Бедных людях». In: КОВАЧ, А.: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985. 308–325. E szakmunkában lásd még a Gyevuskin Gogol- és Puskin-recepciójában megnyilvánuló ellentmondásokról a hős eszmélésfolyamatának a nézőpontjából. A hősök nyelvéről részletesen vö.: ВИНОГРАДОВ, В. В.: Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов). In: ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука, 1976. 141–187.

<sup>8</sup> Vö.: БОЧАРОВ, С. Г.: Переход от Гоголя к Достоевскому. In: БОЧАРОВ, С. Г.: *О художественных мирах*. Москва, Советская Россия, 1985. 161–209.

jelenik; Dosztojevszkij viszont 1845 májusában fejezi be a *Szegény emberek*(et). Am ha csupán a naturális iskola poétikai paradigmájára való általános utalásként fogjuk fel a látszólag szoros szövegkötődés feltételezésére is okot adó páhuzamokat, olvasatunkban ez esetben is az irodalmi hagyományhoz való viszony markáns megfogalmazásának a körvonalai tűnnek elő.

Arról van ugyanis szó, hogy a *pétervári sarok* épp abban a két jelentésben bukkan fel a *Szegény emberek*ben, mint Nyekraszov karcolatában. Egyrészt a *sarok* tág lakóhelyként értendő (Pétervár szegénynegyedében a perifériára szorultak léttére), másfelől e pétervári zugon belül megjelenik egy külön kis sarok/szeglet, amelyre valójában a léttér egésze leszűkül. Ennek megfelelően húzódik Gjevuskin is a konyha *sarkába*, melyet spanyolfal kerít el a lakás többi részétől (ez utóbbi tér hasonló leválasztottságának a metaforája a „süket fal”). A sarok kettős jelentése, mely Dosztojevszkij regényében a legkiszolgáltatottabb szegénységnek a szemantikai ismérvévé válik, a Nyekraszov-karcolatban meghatározott két tárgyi jelentéssel összhangot mutat tehát. A naturális ábrázolás mögött rejlő filozófia (miszerint a társadalmi közeg determinálja a gondolkodást és a léte) szintén jól tükröződik Gjevuskin gondolkodásának induló fázisában. Ha Gjevuskin kettős elszigeteltségben él, mert süket fal választja el a kinti tértől, és spanyolfal a bentitől, akkor a naturális iskola szellemében fogan poétikai figurájának az a jellemzője is, hogy *szótlan, csöndes, nincs szava*, hiszen költői tere, mint a közeg (среда) poétikai letéteményese, determinálja viselkedését. A hősnak e jellemző tulajdonsága, megfelelő beszédének hiánya ugyanakkor kettéágazik: a tényről, hogy Gjevuskinnak nincs megfelelő, *természetes, saját* (bonyolult emberi természetét híven tükröző, ahhoz igazán illő) írásmódja („nincs énnekem stílusom, Varenjka, egyáltalában nincs”, 22; „слогу нет [...] слогу нет никакого”, 24), elválaszthatatlan meghunyászkodó, individualitást nélkülöző társadalmi viselkedése, beletörődése abba: a valóság olyan, hogy „nem is mondhat ellene semmit” (vált, vö. 16; „я против этого ничего не говорю”, 20). A *sarok* tehát, mint kiinduló szemantikai formáció, a *Szegény emberek*ben a rejtőzködésnek, a félelemteli meghunyászkodásnak a térjegyeként válik aktívvá a szövegben; jelentése Gjevuskinnak azt a vágyát közvetíti, hogy Varenjka elől a valóságot eltakarja. Az idealizáló magatartás kétféle megnyilatkozási módban tárul fel: a levelek írásmódjában, valamint a hős mindennapi cselekedeteiben. A gjevuskini *emberi természet* (mert Dosztojevszkij nem a *jellem*, hanem *az érzés, gondolkodás és viselkedés természetének* az összetettségét előtérbe állító kérdéskör felől közelít) vs. *az embert körülvevő valóság*, valamint *az emberi természet vs. e természet rejtett tartalékai*, illetve annak több szinten értelmezhető *kifejezésformái* – ezek azok az összefüggések, melyek mentén a *natúra* költői fogalma árnyaltan kibomlik a regényben. A nyekraszovi bemutatáshoz képest azzal az óriási különbséggel, hogy a mű ábrázolt világában a természet rejtett aranytartalékai képesek intenzíven megnyílni, hiszen Dosztojevszkij meggyőződése szerint az emberi természet lehetőségei egyfelől messzemenően

felülmúlják a közeg determináló hatását, másfelől előre nem bemérhető, kiszámíthatatlan irányokban mozdulhatnak el. A *sarok* éppen ezért egyben az alaktranszformáció karakterisztikus szemantikai jegyeként is szerepelhet egy olyan történetben, melyben a hős – a nyekraszovi karcolattal ellentétben, ahol a főszereplő statikus, mozdulatlan – képes az átváltozásra, átalakulásra.

Gyevuskin kiinduló helyzetének gyökeres átfomálódásáról a regény végén a Varenyka lakásába való átköltözés szemantikai megjelenítésén keresztül kapunk hírt, ahol szintén kiemelt motívumnak bizonyul a *sarok*. Ám egészen másképp, mint a regény elején. A sarokban, „a spanyolfal mögött”, egyrészt Varenyka „ágyacskája” áll, mely a *jó apai szeretettel – jó szerelemmel szeretni* jelentésdilemmához kapcsolódik, Gyevuskin alakjában a Puskintól megörökölt *jó pásztor* szerepkör-ábrázolást vezetve bizonyos értelemben a végpontjára. Ez az ágy üres, Gyevuskin csupán akkor juthat be Varenyka lakóterébe, amikor a szeretett barát már nincs jelen. Az üres saroktól ugyanakkor elválaszthatatlan egy fontos tárgy, Varenyka hímzőrámája: „Hímzőrámája változatlanul ott van a helyén, rajta a hímzései, minden érintetlenül áll a sarokban. Nézegettem a kézimunkáit. Az én egyik levelemre cérnát kezdett gombolyítani. A kisasztal fiókjában papírszeletkét találtam, ez állt rajta: »Kedves Makar Alekszejevics sietve... – csak ennyi.«” (150). A sarok tehát *érintetlen, szűzies*, ahogyan maga Gyevuskin is, akinek neve a *hajadon, szűzlány* értelmet hordozó *deba*-val rokon: „a szegény emberekben is van szeméremérzés, éppenúgy, mint önökben, hajadonokban. Hiszen – bocsásson meg a nyers szavakért – ön sem lenne hajlandó mások jelenlétében levetközni; hát éppen így a szegény ember sem szereti, ha benézegetnek az odújába” (92). A *sarokhoz* kapcsolt hímzőráma két nézőpontból irányítja magára a figyelmet. Egyfelől egybefűződik vele a *cérnagombolyítás* motívuma, egyértelműen Gyevuskin leveleit idézve az eszünkbe, hiszen éppen e levelek egyikére gombolyít Varenyka. A motívum egyben mindazt konnotálja, ami e levelekben foglaltatott, illetve ami a műben a levélírás folyamataként ábrázolódott. Ehhez tartozik az is, hogy a hímzőráma etimológiailag, e tárgy eredetéből következően (vö. a bőr ráma fészítését), a *kifeszítés/megfeszítés*, sőt a *kínvallatás* gondolatköréhez vezet el<sup>9</sup>. Amivel Gyevuskin szembesül tehát, az maga a *kínszenvedés*, melynek immár ő is részese azáltal, hogy elveszítette Varenykáját. Azt a Varenykát, akit az élet megszépítésének minden igyekezete, a valóság tárgyi kellékekkel és szavakkal történő idealizálása ellenére (vö.: ajándékok – édességek, virágok, „édes” szavak) sem volt képes megóvni a viszontagságoktól, megtartva őt a maga közelében.

Gyevuskin ott áll tehát a sarokban, mely szinte már nem is emlékeztet arra a sarokra, ahonnan útnak indult – a valóságot szépítő torzítás helyett az üres-

---

<sup>9</sup> ФАСМЕР, МАКС: *Russisches Etymologisches Wörterbuch 1–4*, Heidelberg. Издание 2-е. Москва, Прогресс, 1986–7. Т. 3, 423.

séget a kín, a szenvedés élménye tölti meg. A *megfeszítéssel* rejtve asszociálódó *kereszt* motívuma nekifeszül a regény elején a díszítő, szépítő virágokhoz kötődő orosz kifejezésnek: „крестики” – „milyen gyönyörűek a virágai! Vépiros, apró kereszttekkel” (12). A nevéen keresztül a szentek történetének hőseivel rokonítható Makar Gjevuskin magára veszi a keresztjét, végigjárja a szeretet elmélyülésének szenvedésútját, melynek eredménye nem a boldogság, hanem a *szeretet igaz természetére* való rátalálás, és *eme új natúra természetes kifejezésének* a megteremtése. A disszonáns világban így jön létre a katartikus harmónia. Gjevuskin, aki korábban hamis metaforakliséket kölcsönözve „az emberek vigaszául, gyönyörűségéül, a természet ékességéül küldött égi madárkájá”-nak nevezte az ő Varenykáját (8), megtanulja megnevezni azt az érzést, ami lelke új természeteként megszületik benne. Így válik Varenyka „kerub”-bá és „Isten fényé”-vé, „égi angyal”-lá, és ezáltal lesz valóban Gjevuskin *édes gyermekévé*. A puskinai megoldáshoz képest tehát megfordul a költői értékelés: a tékozló lány tényleg boldogtalanságba indul, hiszen Bikov nem lehet az ő *jó pásztora*. *Jó pásztor*nak bizonyul viszont Gjevuskin, aki lelke új természetével és annak szavakban való megjelölésével Varenyka elutazása után is híven őrzi – szülő apaként – édes leányát (vö.: „Голубчик мой, родная моя, маточка вы моя!”, 108).

Látunk kell azonban, hogy a regény nem azon a szinten zárul, ahol Gjevuskin jelalkotói illetékessége a mű értelemvilágában meghatározódó *természetes (naturális) önkifejezés* vonásán keresztül kap minősítést. A figyelem Varenyka és Gjevuskin szemantikai figurájának sajátos kapcsolatára irányul. Gjevuskinak azért kell felnőnie Varenyka tisztos megnevezésének a képességéhez, hogy visszaadhassa neki „becsületes” nevét, melyen Bikov foltot ejtett. A „becsületes név” helyreállításának a megfogalmazása egymásra épülő kifejezések sorában zajlik. Varenyka először arról számol be, hogy Bikov kötelességének tartja *visszaadni az ő becsületét* (142; „возвратить [...] честь”, 100), majd arról szól, hogy ha van valaki, aki megszabadíthatja szegényétől és *visszaadhatja neki becsületes nevét* (143; „возвратить [...] честное имя”, 101) – ez egyedül Bikov lehet. A *név őrzése* fontos motívum a regényben, hiszen Gjevuskin magatartását is az befolyásolja, hogy igyekszik megővni *becsületét és jó hírnevét* (vö. 104), ahol is a *hírnév* gondolatát tolmácsoló eredeti kifejezés ugyanahhoz az *имя (név)* jelentéshez kötött, mely Varenyka vonatkozásában a *jó (hír)név visszaadásának* a gondolatában elevenedik meg. Az idézett szöveghely ráadásul kiemelt helyzetű a tárgyalt kontextusban, hiszen a Gogol-mű szignálját, a *köpeny*et értelmezi annak regénybeli variánsa, a *csizma* környezetében: „mit fognak szólni, ha *köpeny* nélkül megyek el? [...] a *csizma* nekem arra kell, hogy megóvja *becsületemet és jó hírnevemet*”. A *becsülethez* kapcsolt *név* így tehát a *jó név* problémaköröként merül fel (vö. az irodalmi hős megnevezésére vonatkozóan is: „és most valamennyien Lovelace-nak szólítanak, más néven nem is neveznek” (109, „а теперь все меня Ловеласом зовут, и имени другого нет у

меня”, 79), amivel még szorosabbra vonódik a regény puskinii és gogoli intertextuális rétegeinek egybefűzése. Hiszen a *csizmával* és *köpönyeggel* egybefont *jó név* visszatérítése láthatóan a *jó pásztor* gondolatkörnyezetében bomlik ki – egyrészt Bikov mintegy Varenyka atyai védelmezőjeként lép színre miután egy idegen férfi erőszakkal oltalmába akarja venni a lányt, „atyai szeretetet érezvén” iránta és „készen arra, hogy mindenben a segítségére legyen” (98); másrészt a *jó* motívumát mozgatja a védelmező személyében látni vélt „jó ember” (144; „Говорят, что Быков человек *добрый*”, 101). Nem véletlenül *jó*tevő ő, akár csak Gjevuskin hivatali „atyja”, a kegyelmesúr („ne tulajdon édesapjukért imádkozzanak, hanem ökegyelmességéért”, 131), – ez utóbbi is képesnek látszik arra, hogy nemeslelkűen feltámassza Gjevuskin lelkét, és ezért megérdemli a boldogságot és a *jólétet* (vö.: *благополучие*, 93). A *jó*tevők, ahogyan a sorssal érintett hősök ebben hisznek is, mintha tényleg valóra váltanák Bikov szavait: képesek lennének az „elhomályosult erényeket” helyreállítani (137; az „erény” szó orosz megfelelője, a „*добродетель*” megint csak hordozza a *jó* értelmét is). Nem is lehet ez másképp. Hiszen magát Varenykát nevének keresztül a *jó* letéteményeseként jelöli ki a dosztojevskiji szöveg, a „*Dobroszjlova*” nevet viselő hősnőként.

Mindezek alapján az, ahogyan Gjevuskin átnevezi Varenykát „kerub”-bá, „Isten fényé”-vé és „égi angyal”-lá, a *jó név visszatérítésének* a szüzséjét teljesíti be. A *jótétemény* témáját maga Gjevuskin hozza elő utolsó, szeptember 29-i levelében: „Hallom, Fjodorát elhalmozta *jótéteményekkel* [*облагодетельствовали*], angyalkám; *jól tette* [*доброе дело*], lelkecském, nagyon *jól tette* [*хорошо сделали*]. Nagyon helyesen cselekedett [*доброе дело*]. Az Úristen minden *jótettéért* [*доброе дело*] külön meg fogja áldani [*благословлять*]. A *jótettek* [*добрые дела*] nem maradnak jutalom nélkül, s az *erény* [*добродетель*] előbb vagy utóbb feltétlenül elnyeri a mennyei atya igazságosságának koszorúját” (150). Arra, hogy úgy véljük: nem egyszerűen Gjevuskin *új nyelvének a megtalálása* a kulminációs pontja a regénynek, hanem éppen a *jó* motívumára ráépített szemantizáció, vagyis e nyelv kimunkálásának a jelentésminősítése, elegendő okkal szolgál az az alakpárhuzam, mely Varenyka és Gjevuskin cselekménybeli sorsának ellentétes irányú beteljesülése ellenére kibontakozik a regényben. E párhuzam súlyát az adja, hogy éppen a fent említett gogoli–puskinii intertextuális térhez kötődik, ráadásul úgy, hogy a *jónak* a gondolatköre (Puskin) szemmel láthatóan ötvöződik a valóság idealizálандóságának Gjevuskin Gogol-értékelésében helyet kapó gondolatával. Az ilyen fajta idealizálásnak az ellentételezését vélhetjük felfedezni a naturális iskolának abban a poétikai credójában, melyet Nyekraszov *Pétervári sarkok* című karcolata is tolmácsol.

Gjevuskin tehát a regény végén ott áll a pétervári sarokban, mely határozottan különbözik attól, amiből elindulva átváltozása kezdetét vette a regény elején. Varenyka *jóságáról* beszél, s teszi mindezt korábbi Gogol-értékelésének

egy fontos elemét szinte szó szerint, noha hiányosan megismételve, ezúttal mel-  
lőzve a rossz megbüntetésére vonatkozó elvárás gondolatát: „A *jóettek* [*доб-  
рые дела*] nem maradnak jutalom nélkül, s az *erény* [*добродетель*] előbb vagy  
utóbb feltétlenül elnyeri a mennyei atya igazságosságának koszorúját” (150). Az  
ismétlés ugyanakkor más tekintetben is módosul: szakrális konnotációs körbe  
vonódik. A továbbbrészletezett tematizáció az isteni *áldás* (szó szerint: *kegyel-  
mes, jó szó*) motívumán keresztül húzza alá az isteni igazság revelációjának a  
gondolatát. Ehhez képest Istenként Varenykát dicsőíti Gjevuskin. Az „Isten fé-  
nye” mellett másrészt „kerub”-nak nevezi őt, motívumszemléleti egységben az  
„égi angyal”-lal, melynek ószövetségi asszociációs köre ugyancsak *Isten dicsőít-  
ését* állítja az előtérbe. Az sem feledhető, hogy Mózeshez a szent sátor felszen-  
telése után a szentélyben elhelyezkedő frigyláda felett, a *két kerub közül* szól  
Isten a *világosságról* (*Mózes IV. könyve* 7, 89). Az ószövetségi konnotációs bá-  
zis az Isten dicsőségét őrző kerubokat, illetve a Varenykát „kerub”-nak nevező  
Gjevuskin poétikai figuráját párhuzamhelyzetbe hozza (és ezzel egybekerül  
Varenyka és Gjevukin figurája a *kerub* jelentésének az árnyékában). Ezt kieme-  
li az *Isten*-figura szemantikai rekonstruálhatóságában feltáruló újabb parale-  
lizmus. Varenykához mint Isten fényéhez fordul Gjevuskin, aki egyben „kerub-  
ja” mellől maga is mintegy Istenként beszél, dicsőséget és áldást osztva, hiszen  
megszólításával Varenykának végre igazából visszaadja *becsületét és jó nevét*.  
A két regényalaknak ahhoz a poétikai rokonságához, mely a mű végén a *szó –  
dicsőség – kerub – Isten* ószövetségi háttéren mért jelentésalakzatban nyílik  
meg, hozzátartozik az is, ahogyan Varenyka még Gjevuskin őt megnevező  
személyes megszólításait megelőzően elbúcsúzik lelki társától (szeptember 30-  
án). Utolsó levelében annak nevében kér reá isteni áldást, hogy Gjevuskin  
semmihez sem fogható szeretetében őneki igazi *jótevője* lett. Ezért nevezi őt  
„jó”-nak („*добрый, бесценный, единственный друг мой*”, 106 – e kifejezések  
meg is ismétlődnek), így visszatérítve igazi nevét (vö. még egyszer: „és most  
valamennyien Lovelace-nak szólítanak, más néven nem is neveznek”, 109). És  
végül említést érdemel még egy rejtett párhuzam. Utolsó monológjában  
Gjevuskin Varenyka elutazásának előzményeit a hóbotos gyermek szeszélyes-  
kedésének tulajdonítja („Hiszen láttam, hogy a kicsikém csak szeszélyeskedik,  
egyszerűen csak fáj a fejcskéje”, 152–153). Az orosz kifejezés, mely e hóbor-  
tosság megjelölésére szolgál, a „*блажь*”. E szómotívum összetett szerepe több  
összefüggés mentén tárul fel. Az egyik hangösszerendezésen alapul, amikor is a  
„*блажь*” a *látom* jelentésű „*вижу*”-val fonódik egybe, mely látás szubjektuma  
Gjevuskin, aki így szemantikai vonatkozási pontjává válik a *блажь*-nak  
(„*Вижу, дитя блажит [...] не вижу ничего*”, 107; „Hiszen láttam, hogy a  
kicsikém csak *szeszélyeskedik* [...] *nem látok* semmit”, 152–153). Figyelembe  
véve, hogy a *блажь* motívum a július 1-i levélben válik dominánssá, amelyben  
Gjevuskin megrója Varenykát, amiért idegenbe akar menni, az ottani hangkap-  
csolódási formán alapuló hasonló szemantikai összerendezéseknek az értelme is

belép a sorba – az új elemek az *idegen*, a „чужой” és a *mondani*, a *сказать* („скажу”, „скажите”) motívumai:

*Блажь, блажь, Варенька, просто блажь! [...] А я вижу теперь, что это все блажь [...] скажите [...] что вы в чужих-то людях будете делать? [...] Ведь вы, верно, еще не знаете, что такое чужой человек?.. [...] так я вам скажу, что такое чужой человек (58).*

Bolondság, szeszély, Varenyka, nem más, mint szeszély! [...] De én már látom, hogy mindez csak szeszély [...] Csak azt *mondja* már *meg* [...] mit fog csinálni ott az *idegen* emberek között [...] én *majd megmondom*, mi-féle szerzet az *idegen* ember (75).

A hóbortos Varenyka fejében megszülető „szeszélyes” döntés értékelése e fontos szöveghelyen is Gyevuskin *nézőpontját* tükrözve jelenik meg (Gyevuskin a *látás* szubjektuma), miközben a *mondás* (az igazság kimondásának) a gondolata alkotja a jelentéskörnyezet másik fontos elemét. A *látás* („вижу”) – *mondás* („скажу”) – *hóbortos, gyerekes szeszély* („блажь [...] головкой своей” → „вижу, дитя блажит, у дитяти просто головка болит”) jelentésalakzat Gyevuskin utolsó monológjában teljes értékűen elevenítődik fel, ám úgy, hogy mindhárom elem jelentékenyen módosul. Ez összefügg a *блажь* több jelentés-aspektusának érvényesítésével. Miközben a „bolond” („дурак”) szó hangsúlyos szerepeltetése a *блажь* motívumnak a korábbi *hóbortosság* értelmét emeli ki (hiszen a *блажить* mint *hóbortos bolondozás* is imert), az egész szövegrész ószövegségi konnotációja és szakrális tematizációs regisztere a „блажь” szó mentén a „блажить” *dicsőít, magasztat, híressé tesz* jelentését domborítja ki. Ennek értelmében nem csupán a *bolond* gondolatával történő értékelés mentén képződik ismételten (már sokadik alkalommal) párhuzam Varenyka és Gyevuskin alakja között. Igaz, a bolondozó Varenykához hasonlóan Gyevuskin is *bolondnak* bizonyul, amikor nem számol Varenyka elutazásának igazi súlyával: „Эн остоба [дурак], mit tátottam a számat? [...] Эн остоба, эн болонд [дурак дураком], нем látюк семмит” (153); ám ehhez hasonlóan a *блажь* az említett másik jelentésaspektusán keresztül is összefonja a két figurát, hiszen Gyevuskin a Varenykát dicsőítő szavak egy újabb értelemben avatják a *блажить* szemantikai letéteményesévé. Ennek eredményeképpen viszont már Varenyka sem hóbortos gyermek többé, hanem Gyevuskin *szeme fénye* (az ószövegségi konnotációs bázison hangsúlyosan: *Isten fénye*). Így, Gyevuskin megszólításán keresztül válik a szakrális értelmet konnotáló *блажь* tárgyává és egyben alanyává, amikor ő is (Varenyka *Dobroszjolova* is) „jó”-ként nevezi meg Gyevuskind.

A *Szegény emberek* zárópontján eszerint éppen a *pétervári sarok* motívumához kapcsolódva fűződnek érzékeny egységbe a *látás, mondás, dicsőítés* (блажь) elemei. Amit Gyevuskin lát, az *Isten fénye*. Amit kimond, az *isteni dicsőítő szó*. Levélként már nem datált monológjában az isteni dicsőséget őrző

*kerub* szól a másik *kerubhoz*. Varenyka és Gjevuskin Dosztojevszkij jelentés-világának értelmében *isteni megnyilatkozásként* teremtik meg a *dicsőséget sugárzó fényt a szóban*.

De miért épp a *sarokban*? Ebben az *új sarokban*, melyben Gjevuskin már nem kényszerül többé rejtőzni, elszigetelődni, hanem szívében szeretettel tagolódik be abba a világba, melynek teremtőjeként mutatja fel a szöveg a *jó* szót. A sarok mint térmotívum vonja magára a figyelmet, ami a jelentés síkján annak a *helynek a keresésével* harmonizál, amelyet a szegény ember az ő pétervári világában betölthet. Az utolsó monológ kétszer hozza előtérbe a *Hol?* kérdését: „És én hol voltam”? – kérdezi magától gyötrődve Gjevuskin, amiért nem látta pontosan, milyen tragédia részesévé válik Varenyka és ő maga; majd a *Hol?* Kérdése a bekövetkezett tragédiát teljes kifejtésében érzékelteti már: „*Hol találom én meg önt* ezután, angyalkám? Én meghalok, Varenyka, ebbe biztosan belehalok, a szívem nem lesz képes elviselni ilyen szerencsétlenséget!” (153). A pétervári tér egyszerre kinyílni és beszűkülni látszik. Varenyka távozik Pétervárról, mely eseménytörténeti részlet megfogalmazása együtt jár a *Hol?* kérdésének metaforikus súlyozásával. Gjevuskin is halni készül. A kérdés ekkor már így szól: az életben vagy a halálban játszódik-e le a lét? Boldogságról szó sem lehet (vö. „Most hát örökre búcsúzunk, drágám, galambocskám, szívem, örökre!” – mondja Varenyka, „Ó milyen szomorú vagyok, milyen bánatos a lelkem”, 152). A *sarok* ennek megfelelően szűnik meg konkrét fizikai tér mivoltában, és válik az *emberi szenvedésben megérlelt szeretet* metaforájává. E szeretetben a lét értelme a *látás* és *mondás* közös aktusaként teljesebben be egy olyan *igazság* megtalálásában, amely az *isteni dicsőséghez* kötődik úgy, hogy annak teremtője, létrehozója – a dosztojevszkiji szövegvilág mindenkori üzenete szellemében – az ember. Hogy „*Jó* élni [...]! Különösen Pétervárott” (136–137)? A *Szegény emberek* üzenete szerint az élet sűrűjébe a hősök akkor léphetnek be, amikor a *teremtő szeretetnek* egyszerre alanyává és tárgyává válnak. Ekkor az életnek nem a boldogsága nyílik meg, hanem az a vonása, mellyel kapcsolatosan Dosztojevszkij így fogalmaz: az élet *jó* („*Хорошо жить на свете.*” – 96). A *jó* („*добрый*”) Makar Gjevuskin és Varenyka *Dobroszjolova* emberi nyomorúságban és mégis isteni dicsőségben szenved ki ezt a létet. Gjevuskin pedig a „*добрый*” etimológiájának megfelelően<sup>10</sup> egyben *művész* hősnek is bizonyul. Ám ilyen hőssé csak Varenyka oldalán válhat.

A *szeretet jó pásztora* puskinsi intertextuális környezetben, jól körülhatárolt ó- és újszövetségi gondolkodási hagyományelemek kontextusában teljesíti be kettősen Gogol *Pétervári elbeszéléseinek* egy fontos meglátását (természetesen más Gogol-forrásokra is visszautalóan, vö. pl. a *Hogyan veszett össze Ivan*

---

<sup>10</sup> ФАСМЕР, Макс: i. m. 1986. T. 1, 520–521.



*Ivanovics Ivan Nyikiforoviccsal?* végszavaként: „Be szomorú dolog [szó szerint: unalmas – K. K.] – kedves jó uraim – ezen a világon élni!”, 543<sup>11</sup>). A *Pétervári elbeszélések*ből átszármazó legerőteljesebb gondolat a *Pétervári zugok* által is képviselt *naturális* elbeszéléspoétika kánonjára való reflexióként bontakozik ki a *Szegény emberek*ben. Gjevuskin és Varenyka története hűen (naturálisan) mutatja be a pétervári létet, korántsem minősítve „képtelenség”-nek a „mindennapi szokásos eset”-et. Másfelől a *mindennapi, szokásos pétervári eset* egyáltalán nem mondható feltétel nélkül „szokásos”-nak. Ilyen históriát csak olyan regényszereplők élhetnek meg, akik a *Pétervári zugok* elbeszélő-hőstől eltérően rendelkeznek az átváltozásnak azzal a képességével, melyet Dosztojevszkij elsődlegesen is Gjevuskinra ruház alkotásában. Bizonyos típusú pétervári „kalandok”, noha „igenis megesnek néha a világon”, de valóban csak „ritkán”. Hogy az irodalmi szövegben lejátszódhassanak, szükség van ugyanis arra, hogy a műben ábrázolt valóság hőse ne Kovaljov legyen, aki a maga mozdulatlanságában járja végig kalandját, ne is a létevel önmagába zárt Akakij Akakijevics, és különösképpen ne a fiziológiai karcolatban ábrázolt, változásra képtelen, statikus világba csöppenő Trosztnyikov. Dosztojevszkij művészi világában olyan irodalmi hős élheti meg a *Szegény emberek*ben ábrázolt históriát, aki képes külső és belső világát egymásra vetítve elsajátítani azokat a létélményeket, szellemi és érzelmi tapasztalatokat, melyek eredményeképpen Gjevuskin teremtőjévé válik az ön- és világvértékelő reflexív szeretetnek. Ennek nyomán alakul a világ és benne az ember. Az érlelődő szellem és lélek, s az így folyamatosan változó világ *naturájának* a bemutatására pedig a pályakezdő Dosztojevszkij a regény (a kisregény-poétikai sajátosságokat felmutató elbeszélés) műfaját választja. E műfajt mélyen gyökerezteti az irodalmi kulturális hagyományban, az orosz hagyomány kiemelt részeként kezelve az ó- és újszövetségi szövegeknek *orosz irodalmi alkotásokon is átszűrte*, tehát *poétikai megformálási módozatokban testet öltő* értelemvilágát. Gjevuskin ennek köszönhetően mutatkozik meg *jó pásztorságának* teljes fényében, a puskini elgondolást nem művészi minőségében, hanem gondolati összetettségében túlragyogva. Ám miközben Dosztojevszkij Gogollal „átírja” *A postamestert*, világosan jelzi: az, hogy Gjevuskin egy a *naturális iskola* ábrázolási kánonjából kitéremkedő<sup>12</sup> *sarokban* állva adhatja meg a *Hol?* kérdésére

---

<sup>11</sup> E mondat Csehov *Három nővér* című drámájának második felvonásában kap majd helyet Mása gondolataként, melyben témává is válik a gogoli eredet.

<sup>12</sup> Meglehetősen hiányos lenne annak bemutatása, hogyan kapcsolódik Dosztojevszkij a Nyekraszov által képviselt irodalmi alkotóművészetéhez, ha megfeleledkeznénk arról a tényről, hogy a regényíró a későbbiekben többször Nyekraszov költészete felé fordul (vö.: *Bűn és bűnhődés*, *A Karamazov testvérek*). Ezzel kapcsolatosan néhány filológiai vonatkozást az első függelékben Szekeres Adrienn fog felidézni, aki egyben röviden szól majd arról is, hogy mi a jelentősége a *Bűn és bűnhődés*ben kimunkált Nyekraszov-intertextusnak Raszkolnyikov első álma értelmezése szempontjából. Solti Gergely *A félkegyelműben* megformálódó Puskin-intertextusok egyikét (*Élt a földön...*) fogja bemutatni.

(„Hol találom én meg önt ezután, angyalkám?) a választ, nem lenne lehetséges a puskini és gogoli poétikai világokba való szoros belekapaszkodás nélkül. Csak így indulhat útjára a dosztojevszkiji regény, melynek utolsó szavai, a „drágaságom, kedveském” az orosz eredeti szerint valójában arról szólnak, hogy Varenyka a regény végére vált Gjevuskin lelkének méltó társává: „маточка *вы моя*” (108). *A maga az enyém* gondolat párja a *родная моя*, mely a *születés*, a *teremtődés* gyönyörűen végigvezetett gondolatát hangosítja ki a műben.

Ezen a gondolati ösvényen lép be Dosztojevszkij *A hasonmásba*, folytatva az irodalmi múltra és jelenre vonatkozó poétikai számvetését. Abba a problémába mélyed bele, hogyan is megy végbe az én- és világteremtődés mindenkori nagy misztériuma, mely az író művészi hitvallása szerint elválaszthatatlan az irodalmi-kulturális emlékezet örökségétől. Mi is *A hasonmás* vázlatos értelmezésével folytatjuk kifejtésünket, szem előtt tartva azt a kérdéskört, hogyan fűződnek Dosztojevszkij alkotásai szintén irodalmi sorként formálódó láncolatá az életműben.

## *A hasonmás*

### *A Szegény emberekhez való kapcsolódás*

#### *A nyelvi kifejezőképesség átörökítése?*

Szeptember 9-i levelében Gjevuskin „szörnyű események”-ről számol be. Hivatali életének arról az epizódjáról, amikor egy sürgős iraton hibát ejt, és ezért hívja őt a kegyelmesúr, aki majd végül, a kishivatalnok nyomorúságos helyzetét felismerve, jótevőjeként alamizsnát csúsztat a kezébe. Gjevuskin végtelenül hálásnak látszik, hogy apjaként tisztelhető feletesse ily kegyes, s „megújodott” lélekkel meséli el a történeteket Varenykának. Azt is, hogy amikor vétsége miatt szigorúan beszólítják őkegyelmessége szobájába, „valósággal odanőtt a székhez, *mintha semmit se hallana, mintha nem is róla volna szó*” (vált.<sup>13</sup>, vö. 129). Az orosz kifejezések, a „*как ни в чем не бывало, точно не я*” (92), majd a gondolatot tovább bontó „*я всегда делал так, как будто бы меня и на свете не было*” (uo.; „én mindig így viselkedtem, *mintha a világon sem volnék*”, 129), olyan ideát közvetítenek, mely harmonikusan beleillik a Gjevuskin rejtőzködő magatartásáról alkotható elképzelésbe. Erről tudjuk: gyökeresen át fog alakulni a regény végére. A kisember meghunyászkodásának, tiltakozó szavának hiányát tolmácsoló kifejezések hát ezek, melyek a *nemlékezés*,

---

<sup>13</sup> Itt és a további esetekben is megjelöljük (lásd: *vált.*), ha a magyar idézetek alapjául szolgáló fordítást megváltoztattuk.

a szinte a világon sem levés pozíciójának a felvállalásaként tartalmazulnak – ez felel meg a *semmit sem szólni* („ничего не говорить против”, vagy *nem megfelelően szólni*: „слогу нет”) motívumban testet öltő alakjegynek, rímelve a *spanyolfal mögötti, világtól elszigetelt sarok* jelentésére.

E kifejezések különös jelentőségét az adja, hogy éppen rajtuk keresztül lép-teti át Dosztojevszkij a *Szegény emberek* szövegét *A hasonmás* című regénybe, ahol a *точно не я* (*mintha nem én lennék*), *как ни в чем не бывало* (*mintha semmi nem történe*), *mintha világon sem lennék* (*будто бы меня и на свете не было*) kifejezésekben fogant jelentésaspektusok a korábbi kisregényből úton-útfélen, a legkülönbözőbb formákban bukkannak fel, a motívumváltozatok között mégis tisztán felismertetve a jelentés-invariánst (a változatlan állandót). Elég, ha arra gondolunk, hogy Goljadkin első kalandjának, a hintóban való kikocsikázásnak a leírása többszörösen ismétli e kifejezéseket: „прикинуться, что не я” („úgy tenni, mintha nem én lennék”), „смотреть, как ни в чем не бывало?” (úgy nézni, mintha mi sem történt volna), „Я, я ничего [...] я совсем ничего, это вовсе не я [...] это вовсе не я, не я” (vö. a magyar fordítást: „Nem én vagyok, nem én [...] egyáltalán nem én, ez nem én vagyok, [...] nem én, nem én, és kész”, 162; oroszul: 113). Ezek után meg sem lepődhetünk, hogy megjelenik a *rejtőzködés* témamotívuma („герой наш поспешил было *спрятаться*”, uo.) – és mindezek után hova máshova rejtőzhetne Goljadkin, ha nem a baltár *sarkába/zugába* („угол кареты”, uo.)? A bemutatott kifejezéskör a későbbiekben is folyamatosan ismétlődni látszik, szinte akárhol ütjük fel a regényt, rá-találunk egy variánusra (lásd pl. még ugyanebben a fejezetben: „он совсем ничего”, uo.; vagy a negyedik fejezetben, ahol ironikus felhanggal szólal meg a kifejezés: „он, господа, ничего”, 131; ötödik fejezet: „Ну, ничего [...] ну, ничего; может быть, это и совсем ничего”, 140 stb.). Az is látható azonban, hogy a látszólag „megdermedt”, megkövesedett kifejezések, melyek hol a narrátor által semleges, értékítélet nélkül rögzített goljadkini gondolat és belső beszéd fontos elemeiként tűnnek fel, hol pedig az elbeszélő értékítéletével – zömében iróniájával – színeztettek, vagyis stílusosan, és ezen keresztül jelentésükben is bizonyos fokig meghasadnak, szöveggörnyezetük szerint szintén folyamatosan változnak. Éppen a látszólag azonosan ismétlődő kifejezések értelmének az állandó módosulásában fedezhetjük fel Goljadkin gondolkodásának az előrehaladását, a megértésnek azt az útját, melyet a már-már mániákusan újra- és újrafogalmazott, állandó, „rögzült” kifejezések némiképpen el-takarnak, azt sugallva, hogy Goljadkin valóban az örület felé tart, hiszen különböző formákban szakadatlanul egy és ugyanazt hajtogatja.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Viktor Sklovszkij megítélése szerint Goljadkin beszédével „egy helyben topog”. Vö.: ШКЛОВСКИЙ, В.: Двойники и о «Двойнике». In: ШКЛОВСКИЙ, В.: *За и против. Заметки о Достоевском*. Москва, Советский писатель. 1957. 50–63.

Ezzel kapcsolatosan két tény szükséges tisztázni: 1) az állandó kifejezések értelme, mint mondtuk, folyamatosan megújul, és ez Goljadkin minősítő-jegyeként fejt ki hatását a szövegben; 2) az ismétlődő kifejezések mindig egy ellentétpárban értelmezhetők, mely a maga egészében körvonalazza Goljadkin belső küzdelmét. E küzdelmet nagy vonásokkal megjelölve, a hős *ambícióitörekvése*nek és *rejtőzködése*nek az ellentmondásos viszonyáról beszélhetünk, melynek folyamatos átlényegüléséért éppen a goljadkini formulák jelentés-átváltásai a felelősek. Ennek a jelentésátalakulási folyamatnak a poétikai kiélelésében, tehát az azonos kifejezések eltérő értelmű megjelenítéseiben (a rokon kifejezések jelentésének nyomatékos elkülönbötetésében, e folyamat nyelvi kibontásában) látjuk *A hasonmás* szövegének azt a vonását, mely e kisregény poétikai nyelvi világát egészen sajátossá, a *Szegény emberek*től is lényegileg eltérővé avatja. A cselekményformálás nézőpontjából tekintve kiemelhetjük természetesen azt a különbséget is, hogy Goljadkin mint hős egzisztenciálisan messze nem annyira fenyegetett, mint a „szegény ember” Gjevuskin. Az ő rejtőzködése ezért nem a szegény ember lelki diszpozíciójából és szegényéből fakad. Épp ellenkezőleg, e rejtőzködés, mely mögött a visszavonulás, a társadalmi aspiráció időről időre jelentkező visszavonása rejtőzik, tulajdonképpen a társadalmi pozíció megemelésének ambícióitörekvését minősíti, noha e törekvés felvállalhatóságára vonatkozó kételyeitől Goljadkin nehezen tud megszabadulni. Ha Gjevuskin vágya inkább Akakij Akakijevicsével rokon, Goljadkin ugyanakkor sokkal inkább emlékeztet *Az orr* című elbeszélés Kovaljov hősére, aki meglehetősen *fönn hordja az orrát*, és egyik legsajátosabb vonása az ambícióitörekvés.

## A gogoli poétikához való kötődés

Ám az *Az orral* alkotott párhuzam mégsem olyan egyszerű, hogy azon keresztül egy másféle Gogolhoz való poétikai kötődésre mutathatnánk rá, mint a *Szegény emberek*ben. Annál is inkább elképzelhetetlen lenne ez a megoldás, mert a *Szegény emberek* szövege a *Pétervári elbeszélések* ciklust a maga egészében eleveníti fel a *valószerűtlenségek valószínűségének* a korábbiakban részletesen értelmezett gondolatán keresztül – ennek gogoli tematizációját pedig épp az *Az orr*ból idéztük. A *képtelenség valószínűségének* a gondolata *A hasonmás*ban Goljadkin belső beszédének közvetett elbeszélői tolmácsolásában jelenik meg, a Gogol-műből ismert kifejezésre emlékeztető, attól mégis eltérő formában: „Господин Голядкин почувствовал, что [...] *сбывается с ним небывалое*” (147; szó szerint: valami eddig *meg nem történt történi* vele). A *meg nem történnék a megtörténe*sé épp olyan képtelen, mégis realizálódó történés, mint mindaz, amit az *Az orr* narrátora elbeszélése végén *össze nem illésnek* („несообразность”) nevez, és ahhoz a *létezésnek*, a *megtörténe*snek az értelmét

(„бывает”) kapcsolja: „Где же *не бывает* несообразностей [...] *бывают* на свете, – редко, но *бывают*.” (62; Кéptelenségek „igenis megesnek [...] ritkán, de megesnek”, 623). Az *eddig meg nem történt megtörténe*s a maga egészében olyan „képtelenség” tehát, amelynek mégis van valóságalapja, a műben pedig jelentése. És mivel Goljadkin ismétlődő beszédformulái között hangsúlyosan szerepelnek a „бывать/быть” (a *léti*ge és származékai) alakjai – *как* ни в чем *не бывало* (*mintha* semmi *nem történe*), *будто* бы меня и на свете *не было* (*mintha* világon *sem lennék*) –, ezért *A hasonmás*ban a goljadkini beszéd szemantikai értékelésébe is nagyon hangsúlyosan belejátszik a *képtelen történe*s *megtörténe*sének gogoli üzenete. Így talán feltételezhető, hogy nem csupán az eseménytörténeti világ mutatkozik képtelennek. Magában a goljadkini beszédben is „képtelen”, a *Szegény emberek*ben még nem realizált történesokat fedezhetünk fel, ott is „hallatlan” dolgok mennek végbe. Olyan értelmi módosulások zajlanak, melyek folyamatos kibontása átértékeli a hős örültségének az értelmezhetőségét. A következőkben néhány rövid példára szorítkozva fogjuk illusztrálni Goljadkin beszédében a szemantikai elmozdulások természetét.

## *Goljadkin beszéde*

### **Jelentésmódosulások Goljadkin beszédében**

Annak érdekében, hogy körvonalazhassuk a Goljadkin beszéd-megnyilatkozásainak poétikai felépítésében rejlő jelentésformálódási elvet, két-három olyan eset vázlatos bemutatására szorítkozunk, melyek segítségével egyben a *hasonmás* fogalmának szemantikai reprezentációit is nyomon követhetjük a kisregényben. Először azt a részt idézzük oroszul, majd magyarul, mely néhány igen fontos transzformációs motívumvariánst jelöl ki.

Господин Голядкин, видя, что Андрей Филиппович узнал его совершенно, что глядит во все глаза и что *спрятаться* никак невозможно, покраснел до ушей. «*Поклониться иль нет? Отозваться иль нет? Признаться иль нет?* – думал в неописанной тоске наш герой, – или прикинуться, что *не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чем не бывало?* Именно *не я, не я*, да и только! – говорил господин Голядкин, снимая шляпу пред Андреем Филипповичем и не сводя с него глаз. – *Я, я ничего*, – шептал он через силу, – *я совсем ничего*, это *вовсе не я*, Андрей Филиппович, это *вовсе не я, не я*, да и только». [...] «Дурак я был, что не отозвался», – подумал он наконец, – следовало бы просто на смелую ногу и с откровенностью, не лишенною благородства: дескать, так и так, Андрей Филиппович, тоже приглашен на обед, да и только!» Потом, вдруг вспомнив, что срезался, герой наш вспыхнул как огонь, нах-

мурил брови и бросил *страшный вызывающий взгляд в передний угол кареты, взгляд так и назначенный с тем, чтоб испелить разом в прах всех врагов его*. Наконец, вдруг [...] остановил карету и приказал поворотить назад, на Литейную. Дело в том, что господину Голядкину немедленно понадобилось, для собственного же спокойствия, вероятно, сказать что-то самое интересное доктору его, Крестьяну Ивановичу, [...] ведь доктор, как говорят, что духовник, – *скрываться было бы глупо*, а знать пациента – его же обязанность. «*Так ли, впрочем, будет все это, [...] – так ли будет все это? Прилично ли будет? Кстати ли будет?* Впрочем, ведь что же, [...], – что же? ведь я про свое, и предосудительного здесь не имеется... *Скрываться было бы глупо*. Я вот таким-то образом и сделаю вид, что я ничего, а что так, мимоездом... Он увидит, что так тому и следует быть» (113).

Goljadkin úr látva, hogy Andrej Filippovics minden kétséget kizáróan felismerte, tágra nyílt szemmel néz rá, s *elbújni [elrejtőzni]* előle teljességgel lehetetlen, haja tövéig elpirult. „*Köszönjek, vagy ne köszönjek? Észrevegységem, vagy ne vegyem? Elismerjem, hogy én vagyok, vagy ne ismerjem?* – töprengett hősünk, emberfeletti kínban. – *Vagy tegyek úgy, mintha nem én lennék, hanem valaki más, aki meglepően hasonlít rám, és néztek keresztül rajta? Nem én vagyok, egyszerűen nem,* és kész! – morfondírozott Goljadkin úr, miközben kalapot emelt Andrej Filippovics előtt, s mereven rászegezte tekintetét. – *Nem én vagyok, nem én* – suttogta szinte hangtalanul –, *egyáltalán nem én, ez nem én vagyok*, Andrej Filippovics, *nem én, nem én*, és kész.” [...] „*Bolond voltam, hogy nem üdvözöltem – gondolta végül –, egyszerűen meg kellett volna szólítanom, bátran, udvarias bizalmassággal, hogy így és így Andrej Filippovics, én is hivatalos vagyok az ebédre, nahát!*” Rádöbrent, hogy baklövést követett el. Hősünk fellobbant, mint a láng, összeráncolta szemöldökét, és *félelmetes, kihívó pillantást vetett a kocsi szemközti sarka felé, olyan pillantást, amely, ha tudja, egy perc alatt porrá hamvasztja minden ellenségét*. Végül hirtelen [...] megállította a hintót, és kiadta a parancsot, hogy forduljanak vissza a Lityejnájára. Goljadkin úr ugyanis, nyilván saját megnyugtató végett, hirtelen szükségét érezte, hogy valami rendkívül fontos jelenséget közöljön orvosával, Kresztyan Ivanoviccsal. [...] ahogy mondják az orvos olyan, mint a lelkiatya, *ostobaság volna bármit is eltitkolni előle*, annál inkább, mivel az orvosnak kötelessége ismerni páciensét. „*Biztos, hogy így van? És illik csak úgy egyszerűen beállítani? S vajon jókor jövök-e?*” Egyébként mit rágom magam [...], – ugyan miért? Hiszen *a magam ügyében jövök, nincs ebben semmi elítélendő... Ostobaság volna elhallgatni a dolgokat [rejtőzködni]*. Majd úgy teszek, mintha nem feltett szándékkal jöttem volna: *én csak úgy*, erre jártam, gondoltam, benézek... S neki biztosan az lesz a véleménye, hogy helyesen tettem (vált., vö. 163).

Megerősíthetjük a korábban megállapított ellentmondás érvényét: a goljadkini belső beszéd lényege láthatóan az a gyötrő dilemma, mely a hős *ambíció-törekvésének* és *rejtőzködési ösztönének* az ütközéséből ered. A Gyevuskin *meghunyaszkodására* emlékeztető, attól mégis lényegesen eltérő *rejtőzködés* ugyanakkor, éppen az ambíció-törekvés fényében, másképpen jeleníti meg a *nemlétezés*, a *szinte a világon sem levés* pozícióját, mint ahogy az a *Szegény emberek*-ben történik. A már említett kifejezések – „прикинуться, что не я” („úgy tenni, mintha nem én lennék”) , „смотреть, как ни в чем не бывало?” (úgy nézni, mintha mi sem történt volna), „Я, я ничего [...] я совсем ничего, это вовсе не я [...] это вовсе не я, не я” („Nem én vagyok, nem én [...] egyáltalán nem én, ez nem én vagyok, [...] nem én, nem én, és kész”) – mind-mind Goljadkin *viszszakozása* kifejezésekként nyernek értelmet. Az ambíció felvállalásának hosszabb-rövidebb periódusait, helyenként pillanatait követően (miszerint a vágyott társadalmi réteghoz tartozóan Goljadkin is jelen lehet az ebéden – hősünk tehát Kovaljovhoz hasonlóan feljebb tör, mint ahogy azt „kisember” mivolta megengedhetné neki<sup>15</sup>), Goljadkin mindig rögtön vissza is vonja eme ambíció megvalósításának a gesztusait, erről adnak hírt a *mintha mi sem történt volna, hiszen korábban az nem is én voltam* gondolatot tolmácsoló kifejezések. A rejtőzködés lényege így épp fordított irányból tárul fel, mint Gyevuskin esetében. Nem eleve meghunyaszkodó, rejtőzködésre orientálódó beállítódottságából kell kibontakoznia a hősnek. A kisregény elején a szemünk elé kerül Goljadkin alakját nagyon is világosan körvonalazza a *társadalmi ambíció mint alakjegy*. Goljadkin nem mást akar időről időre elrejteni azok elől, akik közelébe ő maga törekszik, mint éppen e merész, lázadó törekvését. Dilemmájának tartalma eszerint *ambíciója vállalhatósága*. Az *ambíció megvalósítási kísérlete, majd annak visszavonása* mutatja a regényhőst a cselekményvilágban olyan „cikkcakkban” mozgó szereplőnek, amilyenek Vinogradov elemzése határozza őt meg.<sup>16</sup> Az *én nem én vagyok, a megtörtént nem is történt meg* oximoron-gondolatalakzatok szövegkörnyezetükben bemutatva egyfelől a *semmi* és a *saját* különös kapcsolatával terheltek: Goljadkin a *saját* ügyében jön bátran, hiszen ostobaság volna rejtőzködni orvos lelkiatyja elől, ugyanakkor „ő csak úgy”, mellékesen – „я ничего” –jár arra. Másfelől a *saját* meghatározódásának eme jellegzetessége egyben kirajzolja a *hasonmásság* szemantikai megjelenítésének fontos módoza-

<sup>15</sup> Vö. később: „Én kisember vagyok, amint ön is tudja, de szerencsémre nem sajnálom, hogy kisember vagyok. Sőt [...] még büszke is vagyok rá, hogy nem nagyember vagyok, hanem kicsi” (167); „Человек я маленький, сами вы знаете; но, к счастью моему, не жалею о том, что я маленький человек. Даже напротив [...], я даже горжусь тем, что не большой человек, а маленький” (117).

<sup>16</sup> Виноградов, В. В.: К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»). In: Виноградов, В. В.: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука, 1976. 101–140; 112.

tát. Amikor Goljadkin így morfondírozik: „Vagy tegyek úgy, *mintha nem én lennék, hanem valaki más, aki meglepően hasonlít rám, és néztek keresztül rajta?*”, a gondolatleírás bizony *a valaki más, aki meglepően hasonlít hozzám* motívumában a *hasonmás* szemantikai reprezentációját kínálja. A hasonmás első definíciója ennek alapján az *ambíció felvállalhatósága dilemmájának* a kifejtése keretében pontosan így fest: Goljadkin *ambícióreklvéésének visszavonásakor hasonmásként tétélezi énjének azt a felét, mely meg meri valósítani az ő igazi benső aspirációját*. A regényszöveg egészének megformálási szintjén e *hasonmás-értelmezés* Goljadkin alakjegye: a *hasonmás* motívum a hősnek a saját ambíciója felvállalhatóságára vonatkozó dilemmájában megtestesülő *ket-tösségét* jelöli.

A *hasonmás* szemantikai evolúciójának következő szakaszaként az alábbi szövegrészletet idézzük, mely Goljadkinnak az orvosnál tett látogatásáról számol be:

[...] наконец сел окончательно и уже не вставал более, а так только на всякий случай обеспечил себя тем же самым *вызывающим взглядом, который имел необычайную силу мысленно испепелять и разгромлять в прах всех врагов господина Голядкина*. Сверх того, *этот взгляд вполне выражал независимость господина Голядкина, то есть говорил ясно, что господин Голядкин совсем ничего, что он сам по себе, как и все, и что его изба во всяком случае с краю*” (114–115).

[...] Leült, most már végérvényesen, és nem is állt fel többé; mindenesetre biztosította magát ama *kihívó tekintettel*, amelynek megvolt az a rendkívüli ereje, hogy gondolatban *Goljadkin úr minden ellenségét eleméssze és porba sújtsa*. Azonkívül *ez a tekintet teljes mértékben kifejezte Goljadkin úr függetlenségét*, vagyis világosan értésére adta mindenkinek, hogy Goljadkin úr *fütyül a világra, senkihez semmi köze*, nem cseresznyézik senkivel egy tálból” (164–165).

A szöveghely kiemelt jelentőségű, tekintettel arra, hogy az ambíció felvállalásához tartozó *kihívó tekintet* olyan tartalmi meghatározását kínálja, mely részletezett tematizáción nyugszik. A tematikus gyűjtőmotívum Goljadkin *függetlensége* (ennek köszönhető, hogy képes tekintetével megsemmisíteni mindazokat az ellenségeit, akik nem tartanak természetesnek ambícióját), majd e motívum tovább részleteződik. E részletezés elemei az orosz eredetiben a „совсем ничего”, „он сам по себе, как и все”, „его изба во всяком случае с краю”. A magyar fordítás itt a korábbról már jól ismert „совсем ничего” kifejezést (vö. korábban: „egyáltalán nem én [...] vagyok”), a *függetlenség* témájához harmonikusan illeszkedő „его изба во всяком случае с краю” (szó szerint: „háza saját fedéllel rendelkezik”) értelméhez szelídíti, így kerül egymás mellé az utóbbi kifejezés metaforaváltozataként a „nem cseresznyézik senkivel egy tálból”, illetve a „fütyül a világra”. Valójában azonban ezzel eltűnik a szövegből a „сов-



сем ничего” kifejezés ismétlődő jellege, mely pedig újra az eszünkbe idézi Goljadkinnak azt a gondolatát, hogy *ő semmi, csak úgy van, s lázadása, ami megtörtént, tulajdonképpen nincs is*. Ezzel egy időben a szöveg ténylegesen úgy eleveníti fel a régebbi kifejezést, hogy ezúttal a „ничего” nem a *lázas visszavonása*, hanem maga a *lázas kifejezésének* az alkotóeleméül szolgál, ami jelentésszomszédságba hozza a *lázas* és *annak visszavonását*. Ezek után nem meglepő a hasonmáság gondolatának ismételt megjelenítése, amit a hivatkozott magyar fordítás nem ad ki. Az orosz szövegben ugyanis a „совсем ничего” (a megadott magyar fordítás szerint: „fütyül a világra”) és a „его изба во всяком случае с краю” (vö. fent: „nem cseresznyézik senkivel egy tából”) kifejezések közé ékelt „он сам по себе, как и все” megint csak mozgatja a *hasonmás* motívum korábbi megfogalmazására emlékeztető hasonlítását. A kifejezés azt tolmácsolja, hogy Goljadkin úgy független (a magyar fordítás azt mondja: „senkihez semmi köze”), *mint ahogyan mindenki más*. Eszerint Goljadkin függetlenségében *mindenki más hasonmásának* tekinthető.

Ha az első *hasonmás*-definíció a dilemmára vonatkozott (vö.: *lázas, függetlenség, ambíció vs. mindennek visszavonása azért, hogy Goljadkin olyan legyen, mint mindenki más, mintha lázadó énje nem is létezne*), akkor ezúttal az ábrázoló nyelven keresztül maga a *lázas* minősül olyannak, ami mindenki más függetlenségének a *hasonmása*. Ennek nyomán kiderül, hogy Goljadkin *függetlenségi törekvése csak olyan, mint mindenki más törekvése* („он сам по себе как и все”, vagyis *maga van*), miközben a „ничего” (*egyáltalán nem én / semmi*) tartalmának a korábitól eltérő értelme (korábban a *visszakozás* szemantikai jegyeként szerepelt e kifejezés, ezúttal pedig a *lázas* domborítja ki), magát az *ambíciót* és annak *visszavonását* is szemantikai hasonmáshelyzetbe hozza. Végső soron a nyelvi kifejezések következetes megformálása oda vezet, hogy Goljadkin magatartásának egészét *hasonmás* mivoltában értelmezi az olvasó. Ha Goljadkin függetlensége nem különbözik mindenki más függetlenségétől, ez utóbbi értelme a *függetlenség megszüntetésével* rokon. Goljadkin magatartása így válik *az ábrázolt világ függetlenségét nélkülöző társadalmi ambíció-törekvésének* szemantikai hasonmásává.

A vizsgálandó kifejezések következő sűrű előfordulását már ennek szellemében értelmezi az olvasó:

Господин Голядкин, все еще улыбаясь, поспешил заметить, что ему кажется, что он, как и все, что он у себя, что развлечения у него, как и у всех... что он, конечно, может ездить в театр, ибо тоже, как и все, средства имеет, что днем он в должности, а вечером у себя, что он совсем ничего; даже заметил тут же мимоходом, что он, сколько ему кажется, не хуже других, что он живет дома, у себя на квартире, и что, наконец, у него есть Петрушка. Тут господин Голядкин заппулся (115).

Goljadkin úr, még mindig mosolyogva, sietett megjegyezni, hogy véleménye szerint *ő éppen úgy él, mint a többi ember, saját lakása van, és ugyanúgy szórakozik, mint mások...* hogy természetesen színházba is mehet, hiszen anyagi viszonyai megengedik, hogy napközben a hivatalban van, de az estét *otthon [у себя]* tölti, és tökéletesen elégedett [*он совсем ничего*]; futólag még azt is említette, hogy – legalábbis amennyire látja – *ő sem alávalóbb, mint a többi ember, van otthona, saját hajléka, sőt még Petruskája is.* Goljadkin úr itt megakadt (165).

Az idézett közleményben az ismert kifejezések két értelmi rendbe tagolódnak, melyet, a korábban feltárulkozó gondolat nyomatékosításaként (miszerint Goljadkin úgy független, mint mindenki más, vagyis nagyon is függ másoktól), ismét szétszakíthatatlan értelmi egységbe von a szöveg. Goljadkin *saját, individuális, független léttel rendelkezik* – ezt az állítást tolmácsolják a következő kifejezések: *saját lakása van* („он у себя”), *otthon van* („у себя”), *van otthona* („живет дома”), *van saját hajléka* („живет у себя на квартире”). Mindezek a kifejezések szemléleti egységbe szövődnek a korábbi „сам по себе”, „его изба во всяком случае с краю” („háza saját fedéllel rendelkezik”, tkr.: *maga van*) kifejezések értelmével, melyek azonban már a korábban idézett szövegegységben is értelmi módosuláson mentek keresztül, tekintettel arra, hogy melljük került a *mint mindenki más* kiegészítés („сам по себе, как и все, и что его изба во всяком случае с краю”). Éppen ennek révén tematizálódik az állítás: Goljadkin csupán *úgy független, mint mindenki más*, tehát *függetlensége függőségének a hasomása*. Ennek megfelelően lép életbe a most vizsgált közleményben is a második értelmi rendbe tagolódo kifejezéseken keresztül közvetített gondolat: Goljadkin éppen olyan, mint mindenki más: „ő éppen úgy él, mint a többi [...] ugyanúgy [...], mint mások [...] ő sem alávalóbb, mint a többi ember”. A *saját, az individuális* hangsúlyozásának belemosása az individualitás megnyilatkozási lehetőségeitől megfosztott *mindenki más* fogalmába, az olyan *saját, mely egyben mindenki más sajátja is* – ez az állítás rímel a *mindenkitől függő függetlenségre*, melyet korábban Goljadkin lázadásának, ambícióörekvésének szemantikai minősítőjegyeként állított elénk a szöveg. Az oximoron-alakzatban rejlő szemantikai konfliktus szignálja ismét a „совсем ничего”, mely összeköti még Goljadkin első idézett beszédéből a *rejtőzködésnek* (az *ambíció fel nem vállalásának*) a cselekményes és nyelvi megnyilatkozását, valamint nyomatékosítja az „он совсем ничего” kifejezésnek már bemutatott korábbi átkötő jelentését (a kifejezésnek azt a funkcióját, mely a *függetlenségnek a függőség* értelmébe történő átvezetésében rejlik, vö.: *совсем ничего : сам по себе, как и все*).

Hasonlóan a szétválasztás, majd szemantikai egybekötés műveleteit követhetjük nyomon Goljadkin alábbi beszédközleményében, mely új kifejezésekkel bővíti az eddig megismert ellentmondások kifejtését, és egyben elvezet a hasonmásság harmadik, implicit definíciójának a megértéséhez.

[...] я, Крестьян Иванович, люблю спокойствие, а не светский шум. Там у них, я говорю, в большом свете, Крестьян Иванович, нужно уметь паркетные полы лащить сапогами... (тут господин Голядкин немного пошаркнул по полу ножкой) [...] хитростям этим всем я не учился; некогда было. [...] В этом, Крестьян Иванович, я полагаю оружие; я кладу его, говоря в этом смысле. – Все это господин Голядкин проговорил, разумеется, с таким видом, который ясно давал знать, что герой наш вовсе не жалеет о том, что кладет в этом смысле оружие и что он хитростям не учился, но что даже совершенно напротив. [...]. Не интригант, – и этим тоже горжусь. Действую не втихомолку, а открыто, без хитростей, и хотя бы мог вредить в свою очередь, и очень бы мог, и даже знаю, над кем и как это сделать, Крестьян Иванович, но не хочу замарать себя [...] – Иду я, Крестьян Иванович, – стал продолжать наш герой, – прямо, открыто и без окольных путей [...]. Полуслов не люблю; мизерных двуличностей не жалею; клеветой и сплетней гнушаюсь. Маску надеваю лишь в маскарад, а не хожу с нею перед людьми каждодневно. Спрошу я вас только, Крестьян Иванович, как бы стали вы мстить врагу своему, злейшему врагу своему, – тому, кого бы вы считали таким? – заключил господин Голядкин, *бросив вызывающий взгляд на Крестьяна Ивановича.* (116–117)

[...] én, Kresztyan Ivanovics, a nyugalmat szeretem, nem pedig a zajos társaságot. Ott, mármint a nagyvilági életben, Kresztyan Ivanovics, megkívánják az embertől, hogy a csizmájával suvickolja a parkettet... (S Goljadkin úr szemléltetően csoszantott a padlón) [...] semmi ilyen fortélyt nem tanultam. Nem értem rá, kérem. [...] Ezért leteszem a fegyvert, Kresztyan Ivanovics, ebben az értelemben leteszem. – Mindezt Goljadkin úr természetesen olyan arckifejezéssel mondotta, amely világosan tudtul adta: egy csöppet sem sajnálja, hogy ebben az értelemben leteszi a fegyvert, és hogy nem tanulta meg a fortélyokat, sőt ki nem állhatja az efféléket. [...] Nem vagyok intrikus, és erre is büszke vagyok. Nem suttyomban cselekszem, hanem nyíltan, ravaszkodás nélkül, és bár tudnék ártani egyeseknek, ha arról lenne szó, sőt nagyon is tudnék, és azt is tudnám, Kresztyan Ivanovics, hogy kinek és mivel, én nem akarom bemocskolni magam [...]. Én, Kresztyan Ivanovics – szólalt meg újra hősrünk –, egyenesen és nyíltan megyek az életben, kerülöm a mellékutakat [...]. – [...] Nem szeretem a csűrös-csavarást; a nyomorult kétszínűséget sem szívem, a rágalmazást, pletykát pedig utálok. Álarcot csak a jelmezbálban öltök, nem hétköznapiokon viselem, az emberek között. Csak egyet kérdek öntől, Kresztyan Ivanovics, hogyan állna bosszút az ellenségén, a legádázabb ellenségén... azon, akit annak tekintene? – fejezte be Goljadkin úr, *tekintetét kihívóan Kresztyan Ivanovicsra szögezve* (166–168).

Természetesen a hősről dülő harc könnyen megragadható azon kijelentések szembeállításával, melyek pszichológiai síkon rögzíthető ellentéteket vetítenek

ki: Goljadkin egyszerre félénk és bátor; „leteszi a fegyvert”, és épp ez az, amit nyílt bátorsággal felvállalni látszik, hisz büszke arra, hogy nem intrikus; ám miközben nem hajlandó csizmájával suvickolni a parkettet, épp az ellenkezőjét szemléltetve „csosszant” a padlón; ő, aki elutasítja az intrikusságot, az álarcviselést és a fortélyt, úgy tűnik, épp arról faggatja orvosát, hogyan intrikálhatna rosszakarói ellen. Goljadkin dilemmájának tartalmát a *kihívó tekintet* motívuma segít azonosítani, hiszen ez első markáns előfordulása szerint a *függetlenség* jegye volt a kisregényben, mely függetlenség szemantikailag később ambivalenssé vált a szövegben. Ezúttal a *kihívó tekintet* a függetlenségi törekvés megvalósítási lehetőségét, magát a magatartási módot, a gyakorlati viselkedési formát részletezi, összegezve Goljadkin ellentmondásait – egyidejű álarcnélküliségét és álarcviselését, fortélyos fortélymentességét, annak az embernek az intrikusságát, aki állítólag „letette a fegyvert”. A *kihívó tekintet* szövegsemantikai szinten a motívumvezetés adott stádiumában már Goljadkin ellentmondásait az olvasó emlékezetébe hívó szignálként működik, mely ellentmondást egyben el is mélyíti az újabb jelentésrészletezés. Itt már a gyakorlati út formája kerül a dilemma középpontjába, és ezzel bonyolultabbá válik a harmadik *hasonmás*-értelmezés: látható, most már Goljadkin egyértelműen azért küzd, hogy *ne legyen olyan, mint mindenki más*, miközben nyilvánvalóan kiütözik, hogy semmiképpen sem tud más lenni, mint a többiek „ott”, a „zajos társaságban”.

A kisregényben tehát szemantikai vonulattá teljesednek a *hasonmás*-meghatározások, méghozzá bizonyos nyelvi kifejezések alkotta kereten belül. Ezek közül kiemelkednek a *létmotívum*ként megnevezhető variánsok. Idetartoznak például a „быть” igét mozgató különböző formák („бывало”, „было”), a „ничего”, de idetartozik még az életre hívás jelentését implikáló *kihívás* is (vö.: „вызывающий взгляд”) is. Ezeket a motívumokat a szöveg következetesen vezeti, és éppen rajtuk keresztül kötődik a kisregény igen erőteljes szemantikai kapoccsal Gogol poétikai világának fentebb már behatárolt tartományához. Ám ezeket a lexikai alakzatokat és szemantikai formációkat felleljük majd későbbi Dosztojevszkij-művekben is, ahol kiteljesedett formájuknak köszönhetően gazdag értelmi világ képzésében vesznek majd részt. Ezek tükrében is újraolvasható Dosztojevszkij második pályakezdő regénye, *A hasonmás*. Vagy fordítva is fogalmazhatunk: a későbbi művek genezisének számbavételekor érdemes újra és újra visszatérni Dosztojevszkij művészetének indítópontjához. E pont körvonalait viszont nem rajzolhatjuk meg tisztán, ha megfeledkezünk arról az igen érzékeny és intenzív befogadási és poétikai újraalkotási készségről, mely Dosztojevszkijt egész alkotói pályáján végigkísérte.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- KIRÁLY Gyula: Сюжетный параллелизм в романе «Двойник». *Studia Slavica* 15, 1969. 239–256.
- KIRÁLY Gyula: Структура романа Достоевского «Двойник». *Studia Slavica* 16, 1970. 239–256.
- KROÓ Katalin: Szövegiség és metaszóvegiség Dosztojevszkij *A hasonmás* c. művében. In: ZOLTÁN András (szerk.). *Nyelv, stílus, irodalom. Köszöntő könyv Péter Mihály 70. születésnapjára*. Budapest, 331–337.
- KROÓ Katalin: *Bűn és bűnhődés* – Gogol, Dosztojevszkij (Tolsztoj). In: SIPOS Lajos (főszerk.): *Irodalomtanítás a harmadik évezredben*. Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2006. 754–761.
- SOLTI Gergely: A „kicsinyítő tükör” jelentésformáló szerepe Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében. A miskini szolgálat értelmezéséhez. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához. (Szövegelemzés, irodalomelmélet)* (= Párbeszéd-kötetek 1). Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004. 217–250.
- SZEKERES Adrienn: Az álom poétikája Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* c. regényében. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Az „Első század. Tudományos Ösztöndíj Pályázat kiemelkedő dolgozatainak szemléje*. Orosz szak. Budapest, ELTE BTK, HÖK, 2002. 133–169.
- TINYANOV, Jurij: Az irodalmi fejlődésről. Fordította: Soproni András. In: TINYANOV, Jurij: *Az irodalmi tény*. Budapest, Gondolat, 1981. 26–39 (oroszul lásd alább).
- БЕМ, А. Л.: «Нос» и «Двойник». In: БЕМ, А. Л.: О Достоевском. Т. 3. Prague, 1936, 139–163.
- БЕМ, А. Л.: Первые шаги Достоевского (Генезис романа «Бедные люди»). In: БЕМ, А. Л.: *Исследования. Письма о литературе*. Москва, Языки славянской литературы, 2001. 58–94.
- БЕМ, А. Л.: Сумерки героя. (Этюд к работе: Отражение «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского.). In: БЕМ, А. Л.: *Исследования. Письма о литературе*. Москва, Языки славянской литературы, 2001. 95–110.
- БОЧАРОВ, С. Г.: Пушкин и Гоголь. («Станционный смотритель» и «Шинель»). In: СТЕПАНОВА, Н. Л. – ФОХТ, У. Р. (ред.): *Проблемы типологии русского реализма*. Москва, Наука; 1969. 210–240.
- БОЧАРОВ, С. Г.: Переход от Гоголя к Достоевскому. In: БОЧАРОВ, С. Г.: *О художественных мирах*. Москва, Советская Россия, 1985. 161–209.
- БОЧАРОВ, С. Г.: Кубок жизни и клейкие листочки. In: БОЧАРОВ, С. Г.: *О художественных мирах*. Москва, Советская Россия, 1985. 210–228.

- ВИНОГРАДОВ, В. В.: К Натуралистический гротеск. (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»). In: ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука, 1976. 5–44.
- ВИНОГРАДОВ, В. В.: К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»). In: ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука, 1976. 101–140.
- ВИНОГРАДОВ, В. В.: Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов). In: ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука, 1976. 141–187.
- ДУККОН, АГНЕС: Проблема двойника у Гоголя и Достоевского. *Studia Slavica Hung.* 33/1–4, 1987. 207–221.
- КОВАЧ, Арпад: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985.
- MANN, Ю. В.: Философия и поэтика «натуральной школы». In: СТЕПАНОВА, Н. Л. – ФОХТ, У. Р. (ред.): Проблемы типологии русского реализма. Москва, Наука; 1969. 241–305.
- СЕКЕРЕШ, АДРИЕН: Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? («До сумерек» в преступлении и наказании). *Slavica Tergestina IV, Trieste*. 2002. 137–157.
- СМИРНОВ, И. П.: *Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами творчества Б. Л. Пастернака)* (= *Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 16*). Wien, 1985.
- ТЫНЯНОВ, Ю. М.: О литературной эволюции. In: ТЫНЯНОВ, Ю. М.: *Литературная эволюция. Избранные труды*. Москва, Аграф, 2002. 189–204. (Magyarul lásd: fent.)
- ШКЛОВСКИЙ, В.: Двойники и о «Двойнике». In: ШКЛОВСКИЙ, В.: *За и против. Заметки о Достоевском*. Москва, Советский писатель. 1957. 50–63.

# FÜGGELÉK (1)

SZEKERES ADRIENN

## Ny. A. Nyekraszov Dosztojevszkij művészetében Az *Időjárásról* című versciklus A *Karamazov* testvérekben és a *Bűn és bűnhődés*ben

Nyekraszov mint költő milyen sokat jelentett ezalatt a 30 év alatt az életemben!<sup>17</sup>

Nyekraszovval kapcsolatban figyelj meg minden részletet, minden szavát jegyezd meg, s az Isten szerelmére, kérlek, írd meg mindent részletesen. Számomra ez nagyon érdekes.<sup>18</sup>

Nyikolaj A. Nyekraszov költészete mások mellett kortársát, Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkijt is megihlette, akinek szibériai száműzetése során egyik legkedvesebb olvasmányává, későbbi irodalmi munkásságát meghatározó forrássá váltak az orosz nép jellegzetes arculatáról, szabadságézményéről és nyomoráról szóló Nyekraszov-versek, valamint a szibériai száműzöttekről megemlékező *Szerencsétlenek (Несчастные)* című elbeszélő költemény. Hogy mennyire fontos volt Dosztojevszkij számára Nyekraszov, arról a költő nyitott sírja felett elhangzott szavak tanúskodnak, azt jelezve, hogy művészeténél fogva Nyekraszov, egy bizonyos nézőpontból tekintve, múzsa-szerepkörében is értelmezhető. Dosztojevszkij így vall: „Ez egy sebesült szív volt, sebesült egész életére. S e soha be nem gyógyuló seb volt a forrása egész költészetének, eme ember kínzásig szenvedélyes szeretetének minden íránt, ami szenved az erőszaktól, a féktelen akarát kegyetlenségétől, ami asszonyainkat és gyermekeinket sújtja az orosz családban, a mi egyszerű embereinket a gyakran oly keserű sorsban.”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> „Как много Некрасов как поэт во все эти тридцать лет занимал места в моей жизни!” ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание художественных произведений*. Т. 12, Москва-Ленинград, ГИЗ, 1929. 32. A magyar változatot saját fordításunkban közöltük.

<sup>18</sup> „В сношениях с Некрасовым замечай все подробности и все его слова и, ради бога, прошу, опиши все подробнее. Для меня ведь это очень интересно.” A szibériai száműzetésből hazatérő Dosztojevszkij levele a bátyjához, melyben arra kéri őt, hogy a *Szovremennyik (Современник)* című folyóirat szerkesztőjével, Nyekraszovval beszélve, ajánlja figyelmébe a száműzetésben született új művét, a *Sztyepancsikovo falut (Село Степанчиково)*. Lásd: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Письма*. Т. 1, Москва, 1928. 252.

<sup>19</sup> Saját fordításunk. Vö. oroszul: „Это было раненное сердце, раз на всю жизнь, и не закрывавшаяся рана эта и была источником всей его поэзии, всей страстной до мучения

A fenti idézeteket nem feledve, az alábbiakban Ny. A. Nyekraszov 1859-ben írt *Időjárásról* (*O nozode*) versciklusának azt a betétjét kívánjuk bemutatni, mely egy parasztló ütlegeléséről szól, és amelynek a szövege visszaköszön Dosztojevszkij műveiben, mind témáját, mind pedig motívumrendszerét tekintve. Az *Időjárásról* versciklus darabjaiból az *Alkonyatig* (*До сумерек*) rész második – cím nélküli – költeményét fogjuk értelmezni, e verset párhuzamba állítva a *Bűn és bűnhődés* és *A Karamazov testvérek* egy-egy részletével. Célunk, hogy néhány közös motívum és szereplővariáns felvillantásával érzékeltessük, hogy a költőnek a nagyregényekben beidézett műve akár témájában, akár cselekményes kibontásában megjelenítheti az egyes hősök életútjának történéseit.

„Nyekraszovnak van egy verse arról, ahogy egy paraszt ostorral veri a lova szemét, »azt a szelíd szemét«<sup>20</sup> – kezdi meg előadását Dosztojevszkij utolsó regényében a főhős, Ivan Karamazov, aki a papi hivatást felvállaló testvérét, Aljosát állítja próba elé azzal, hogy részleteket mesél az újságokból, versekből, elbeszélésekből összegyűjtögetett „kollekciójának” a történeteiből. Ezek a kegyetlen emberi bánásmódot, valamint a gyengék és védtelenek szenvedését, kiszolgáltatottságát a lehető legszemléletesebben festik meg. Ivan célja, hogy jámborságáról ismert, és a megbocsátást hirdető öccsét rávegye erkölcsi elveinek feladására és az olykor emberöléssel együtt járó bosszú jogos mivoltának elismerésére. A kegyetlenség megszüntetése érdekében felvetett „ölés” ugyanis, mint központi kérdés, az egész mű szervezőelemévé válik, csakúgy, ahogy Dosztojevszkij korábbi alkotásában, a *Bűn és bűnhődés*ben. Mindkét regény cselekménymenetében a gyilkosság áldozatai – nem véletlenül – mások szerencsétlenségéből hasznot húzó, az ő boldogtalanságukon élősködő gazdag, külsejükben megcsúnyult öreg emberek, akik bár hatalmas összegeket áldoznak egy-egy kolostor szentmiséire, rászorult, kiszolgáltatott embertársaiknak csupán uzsorakamatra adnak kisebb-nagyobb pénzkölcsönt.<sup>21</sup> Ha a regények erkölcsfilozófiai eszme-futtatásait vesszük alaposabban szemügyre, akkor a következő dilemmával találkozunk. A *Bűn és bűnhődés* főhőse, Raszkolnyikov azon töpreng, hogy az ilyen „kártékony férgek” elpusztítása nem tekinthető büntetendő emberölésnek, sőt létük megszüntetése jótéteményként könyvelhető el az emberiség számára. A hős e dilemmáját a regény egy jelenete külső párbeszédbe, egy

---

любви этого человека ко всему, что страдает от насилия, от жестокости необузданной воли, что гнетет нашу русскую женщину, нашего ребенка в русской семье, нашего простолудина в горькой, так часто, доле его...”. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: i. m. 1929. 348.

<sup>20</sup> DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A Karamazov testvérek 1–2*. Fordította Makai Imre. Budapest, Magyar Helikon, 1971. I. k. 309–310. A lapszámokat a továbbiakban a főszövegben jelöljük.

<sup>21</sup> Vö. *A Karamazov testvérek*ben: „Egyszeriben fogott ezer rubelt, és elvitte a kolostorunkba, hogy misézzenek hitvesének, de nem a másodiknak, nem Aljosa anyjának, nem a »nyavalyatörősnek«, hanem az elsőnek, annak az Adelaida Ivanovának a lelki üdvéért, aki el-eldöngötte” (1, 29); „A város és a járás lakosai közül sokan mindjárt kölcsönt kértek tőle, adott is, természetesen a legbiztosabb *zálogok* fejében” (1, 28).



egyetemista és egy katonatiszt között zajló beszélgetésbe strukturálja. Ez az epizód a hallgatózó főhős számára a benne vitázó két feltevést szólaltatja meg abból a kérdésből fakadóan, hogy vajon a mások életét veszélyeztető, uzsorakamatokból élőlökődő Aljona Ivanovnáának érdemes-e, el kell-e pusztulnia, vagy mint minden élőlénynek, neki is joga van az élethez? A húga, Lizaveta életét is sanyargató öregasszony ugyanis „megmérgezi” (79) – az orosz szöveg szó szerinti jelentésében: „*megeszi*, széttépi, szétrágja, szétszaggatja” (54)<sup>22</sup>, illetve „megöli”<sup>23</sup> – mások életét.

Hasonlóan kettős gondolat körvonalazódik a gyilkosság tényébe ugyancsak belebetegedő Ivan Karamazov alakjához kapcsolódva, Dosztojevszkij utolsó regényében, *A Karamazov testvérekben*. A főhős ugyanis belekerül abba a helyzetbe, hogy törvénytelen féltestvére, Szmergyakov az ő szabadelvűségére (vö. a „mindent szabad” gondolatot a raszkolnyikovi „van mersze ölni” elképzeléssel), istentagadására, az apja iránti kézzelfogható megvetésére és a halálát szomjúhozó gyűlöletére hivatkozva számol be neki Fjodor Pavlovics megöléséről, valamint arról, hogy Ivan „tanítása” bujtotta fel az erkölcsi fertőjéről, kártékony életviteléről elhíresült Fjodor Pavlovics Karamazov meggyilkolására.

A két regényben körvonalazódó gyilkosság dilemmakontextusának e rövid válaszolása után térjünk most vissza Ivan Karamazov Nyekraszov-idézetéhez. Különösen érdekes ez számunkra, hiszen a mottóban hivatkozott kijelentésekből ítélve úgy tűnik, Ivan szavai valamilyen formán Dosztojevszkij értékelését is magukban rejtik Nyekraszov költészetéről és az orosz életet reprezentáló *ütés-verés* téma megítélését tekintve – vö. a főhős felkiáltásával: „Nyekraszovnál ez borzalmas.” (1, 310). A két szóban forgó Dosztojevszkij-regényben a költemény cselekménye az események, motívumok és témamegjelenítések síkján az *ölés* avagy az *élet elpusztítására* irányuló szándék ábrázolásaként jelenik meg. *A Karamazov testvérekben* és a *Bűn és bűnhődésben* megrajzolt gyilkosságok elkövetésének módja megdöbbenően rímél a Nyekraszov-költeményben leírt alaphelyzetre, a védtelen ló ütlegelésére. Ezt elsőként szintúgy Ivan gondolatain keresztül idézzük most meg: „ostorral veri a lova szemét, »azt a szelíd szemét« [...] A paraszt *üti*, veszett dühvel *üti*, végül már úgy *üti*, hogy maga se tudja, mit csinál, és a veréstől megrészegülve *számtalan fájdalmas ütést mér rá*” (1, 309–310). Az idézetből érdemes kiemelni, hogy az *ütésektől megrészegült*

---

<sup>22</sup> DOSZTOJEVSKIJ, F. M.: *Bűn és bűnhődés*. Budapest, Európa, 1993. 79. Vö. az orosz szövegben: „она чужую жизнь заедает”, ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 6, 1973, Ленинград, Наука, 54. E kiadásokra a továbbiakban a főszövegben lapszámokkal hivatkozunk.

<sup>23</sup> A „заедает” („megeszi”) és az „убивает” („megöli”) jelentésének összekapcsolását lásd: ОЖЕГОВ, С. И. – ШВЕДОВА, Н. Ю. *Толковый словарь русского языка*, Москва, Азъ, 1994. 2000; vö.: HADROVICS László – GALDI László: *Orosz–magyar szótár*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1951. 234.

kocsis magából kikelve, szinte öntudatlanul, nem csupán egyszer sújt le áldozatára, hanem újra és újra lecsap rá, egészen addig, amíg lovát mozgásra vagy örök mozdulatlanságra nem tudja kárhozatni.

Nézzük most meg Fjodor Karamazov meggyilkolásának a leírását Szmeryakov Ivannak tett vallomásából: „Így hát ő is egészen kihajolt az ablakon. Erre én felkaptam azt az öntöttvas levélnyomót – az asztalán állt, emlékszik –, megvolt vagy három font, nekihazakodom, és hátulról *rásújtottam* a sarkával a feje tetejére. Meg se nyikkant. Csak lerogyott hirtelen, én pedig *másodszor is, harmadszor is...* harmadjára éreztem, hogy betörtem a koponyáját. Erre hanyatt dőlt, arccal felfelé, és csupa vér lett. Jól megnéztem...” (2, 392). Látható, hogy az ütések osztozó támadó a vers kocsisához hasonlóan kíméletlenül bántalmazza áldozatát újra és újra, míg egészen biztos nem lesz a végeredményben. A *Bűn és bűnhődés* főhőse, Raszkolnyikov szintén hasonló módon követi el az uzorás vénasszony megölését – akárcsak a ló gazdája vagy a szolga Szmeryakov, a fejét veszi célba, és váratlanul, minden előzetes figyelmeztetés nélkül ront áldozatára, majd addig méri rá az ütések, míg agyon nem veri őt: „A *csapás* éppen a feje búbját érte, [...] Kialtott ugyan, de igen gyengén, és mindjárt a földre rogyott, bár két karját még volt ereje a feje fölé emelni, egyik kezében akkor is fogta még a »zálog«-ot. Raszkolnyikov most teljes erővel *rávágott még egyszer*, és *harmadszor is*, mindig a balta fokával, mindig a feje búbjára. [...] a test hátrabukott. [...] megvárta, míg elterül, de aztán mindjárt lehajolt, és megnézte az arcát. Már halott volt” (92–93). Érdekes módon Raszkolnyikov gyilkosságának cselekményes megformálása a regény korábbi és későbbi fejezeteiben is helyet kap, méghozzá a főszereplő álmainak eseményleírásán keresztül. De míg korábban az ölés teóriájának lehetséges megvalósulásaként, utóbb inkább már a főhős lelkiismeret-furdalásának a részeként merül fel.

Tekintsünk következő lépésként a fenti jelenetet utólag visszatükröző álomra, mely azon túl, hogy cselekményesen újra lejátssza a főhős baltacsapásainak ismétlődéseit, témahangsúlyt ad annak a ténynek, hogy a gyilkosság mozzanatai az áldozat életrevalóságának megnyilvánulásaitól függenek: „[...] *rávágott az öregasszony feje búbjára, egyszer, aztán még egyszer*. De különös: *még csak meg se mozdult az ütésre* [...]. Tébolyult harag ragadta el, és *teljes erővel ütni kezdte* az öregasszony fejét, de minden baltacsapás után *erősebben hallatszott a kuncogás*” (325–326). Raszkolnyikovnak tehát az egyszeri csapás helyett még álmában is újra és újra le kell sújtania, hogy a vele szemben nem várt életerőt felmutató áldozatot, az ő ütéseit gúnyosan kikacagó öregasszonyt a földre kényszerítse. Ivan Karamazov Nyekraszov verséből szintén a sovány gebe életigenlését, kitartását, sőt, az ütések túlélő akaraterő példáját emeli ki: „»Húzd, ha nem bírod is, húzd, ha beledöglesz is!« Szegény gebe majd meg szakad, a gazdája meg most már a könnyező, »szelíd szemét« kezdi ütni a védtelen jószág-nak. A ló magánkívül rántott egyet a szekéren, kihúzta és egész testében remegve, alig lihegve, valahogy oldalvást, torz és csúf szökdeléssel továbbindult vele”

(1, 310). Mindazonáltal az idézeteket mégis érdemes szétválasztanunk. Míg Aljona Ivanovná-t negatív, sorsát megérdemlő figuraként festi meg a regény, az ütések alatt kínlódó parasztló ártatlan, szelíd áldozatként jelenik meg Nyekraszov költeményében.

A vers konkrét idézetként való közvetlen szerepeltetésére a *Bűn és bűnhődés*-ben Raszkolnyikov egy másik álmában bukkanhatunk rá, méghozzá igen fontos helyen: a gyilkosságra készülő, de annak végrehajtásában még erősen kételkedő főhős látomásába szüremlik bele e jelenet, pontosan azelőtt, hogy Raszkolnyikov véglegesen elhatározná az uzsorásasszony megölését. Az álom cselekménykibontásának menete a következő. A kocsmá előtt összeverődött rézszeg tömeg agyonver egy megrakott szekeret mozdítani képtelen, kivénhedt lovat, a kanca gazdája, Mikolka vezetésével. A látvány tanúja, a magát gyermekként megálmódó Raszkolnyikov kétségbeesetten igyekszik keresztültörni a sokaságon, hogy megmentse a ló életét. Késve érkezik. Átöleli a kimúlt állat fejét, csókokat hint reá. Majd öklével a ló gazdájára, Mikolkára támad, de édesapja ekkor megtalálja, és elhúzza onnan. Raszkolnyikov felébred.

A költeménynek, illetve Raszkolnyikov álmának, valamint Ivan Karamazov szavainak az összevetését láthatóan az az alapszituáció teszi indokolttá, amely a túlságosan megrakott szekér elvontatásával küszködő parasztló és az őt mozgásra kényszerítő gazda mindennapi párharcának a bemutatásán nyugszik: „Kegyetlen ember keze alatt / Alig élve, alaktalanul *soványan*, / *Erőlködik* a nyomorék-ló, / Erejét meghaladó *terhet* vontatva. / Lám, *meingingott* és *megállt*. / „Gyí!” – a hajtó *egy hasáb fát* ragadott / (Az *ostor* kevésnek bizonyult) – / S már *ütötte* is, *ütötte, ütötte!* / [...] / S ismét: hátát, oldalát, / És előrefutva, lapockáját / És síró, szelíd *szemeit!*”<sup>24</sup>. A Nyekraszov-vers szereplői – a lovat verő ember, a roskadásiig rakott társzekér és az előtte lecövekelő, majd az ostorcsapások alatt kínlódó ló, valamint a jelenetet szemlélő és felelevenítő, a beavatkozás lehetőségét latolgató lírai (elbeszélői) „én” – a *Bűn és bűnhődés*-ben egyfelől úgy jelennek meg, hogy a főszereplő, a hétköznapok valóságát felidéző Raszkolnyikov gyermekkori emlékeinek egy töredékét képezik – vö.: „ismeri ezeket [ti. a sovány parasztlovakat – Sz. A.], sokszor látta, ahogy a *tetejest rakott fás- vagy szénásszekérrel kínlódnak*, kivált, mikor *megrekednek* a sárban, keréknyomban, és a muzsik kegyetlenül *csapkodja* őket az *ostorral*, sokszor egyenesen a *szájukat, szemüket üti* – jaj de *sajnálta* mindig szegény lovacskát, *majdnem elsírta* magát, a mamája többnyire el is vezette az ablaktól...” (67).

Nyilvánvaló, hogy Raszkolnyikov lovas álma – és azon belül szűkebben: az önálló, mégis az álomba szervesen illeszkedő emlék-szöveg – Nyekraszov *Alkonyatig* megnevezésű verseinek második költeményével intertextuális kapcsolatot alkot. A lovas álom eseményeinek részletes kibontásakor ismétlődő motí-

---

<sup>24</sup> Saját nyersfordításunk. A vers magyar és orosz szövegét lásd a Függelék végén.

vumok (a *sovány ló verése*; a gazda *kegyetlensége*; a látványt *együttérzéssel* szemlélő néző, illetve „lírai én” – vö. majd később az ő átélési élményét befogadóként továbbmesélő Ivan Karamazov –, valamint a gyermek Raszkolnyikov *lázadása*; a parasztló *kínládása* és *elindulási kísérletei*; a többi néző részvétet nélkülöző *nevetése*) a versben és az álomban úgy szerveződnek, hogy a Nyekraszov-vers mind a raszkolnyikov emléké, mind pedig az álom történetének előképéül, előtörténetéül szolgál úgy a cselekmény (azaz az eseménybonyolítás), mint a szövegszemantika (vagyis az elbeszélés leírásának, a történetmondásnak a jelentés-) síkján<sup>25</sup>. Összecsendülnek Raszkolnyikov emlékei („a muzsik kegyetlenül *csapkodja* őket az *ostorral*”, 68), az álom jelenének idősíkján zajló történések (Mikolka „kezébe veszi az ostort, előre *élvezi*, hogy megcsapja majd a fakót”, 68) és Nyekraszov költeménye. A versben, az álomban, és azon belül: az emlékekben bemutatott szereplők, mint a nyomorék avagy sovány parasztló, az őt ütlegető kocsis, a látványon felháborodó lírai én/gyermek Raszkolnyikov és a nevető közönség, funkciójuk és az őket jellemző tulajdonságok alapján (sovány és gyenge, kíméletlen – együtt érző, gúnyos és részvételen) észrevehetően egymás alakvariánsainak, hasonmásainak tekinthetők.

A fentieket figyelembe véve feltételezhetjük, hogy többletjelentést hordoz Dosztojevszkijnek az az írói eljárása, hogy a gyilkosság előestéjén álmódó Raszkolnyikov látomását a Nyekraszov-költemény cselekménybonyolítására építi rá. Ám annak végkifejletétől eltérően, az eseményeken felháborodott nézőt (az emberölésre készülő, magát kisfiúnak megálmodó Raszkolnyikovot) és a sovány, kivénhedt fakót is a személyes alakjegyeket öltő kocsis, Mikolka ütéseinéik áldozatává teszi – lásd: „Ő a lovacska mellett ugrál, előreszalad, látja, hogy csapkodják a szemét, pontosan a szemét! Sír. [...] Egy ostoros *az ő arcába csap*, de nem érzi, kezét tördeli és jajgat.” (70); vö. „Mikolka az oldalánál áll, *csapkodja a vasrúddal*, csak úgy bolondjában. A gebe felemeli a pofáját, és nehéz sóhajtással kimúlik” (71). A részvétet és együttérzést álmában megtapasztaló főhős felébredése után ugyanis megtagadja a teóriáját, és undorodva veti el az öreg uzsorásasszony megölésének a lehetőségét: „– Hát lehet az? Hát lehet az, hogy én baltát fogok, és rávágok a fejére, szétzúzom a koponyáját... ragadós meleg vérben csúszkállok... záratk török fel, lopok és reszketek és bujkálok, úgy véresen... a baltával... [...] megtagadom ezt az átkozott... álmot!” (72–73).

---

<sup>25</sup> Hasonló jelenségre figyelhetünk fel Raszkolnyikov egy másik álmának vizsgálatakor is. R. G. Nazirov megfigyelése szerint az Afrikáról (Egyiptomról) szóló álom M. Ju. Lermontov *A három pálma* című versét idézi meg (lásd Lator László fordításában, a *Keleti monda* alcím megjelölése nélkül, vö.: *Три пальмы [Восточное сказание]*). A közvetlenül a gyilkosság előtt látott álomba épített költemény mint pretextus (előszöveg) a cselekménybonyolításban képes „előre-jelezni, sőt sejtetni” az idillikus képeket felváltó tragédia, a fejszével végrehajtandó gyilkosság eljövételét. НАЗИРОВ, Р. Г.: Реминисценция и парафраза в «Преступлении и Наказании». In: ФРИДЛЕНДЕР, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 2. Ленинград, Наука, 1976. 88–96.

E cselekedete az álombeli ló iránti szeretet (vö. az ölés cselekményének elutasítása) megnyilvánulására utalt. Ennek eredményeképpen juthat el az olvasó a következtetésig: a látomás új lehetőséget nyit a gyilkosságon gondolkodó hős számára. Raszkolnyikov megtanulhatja, hogyan lehet úgy szeretettel, részvétellel fordulni a világ áldozatai felé (ld. a ló iránti szeretetet), hogy e részvét az együtt érző részéről megkívánja az önfeláldozást (ld. Raszkolnyikov az őt érő ostorcsapásokon keresztül rohan a fakóhoz). Ugyanakkor ez az áldozat nem olyan, ami az embert magát is elpusztítja<sup>26</sup>, hanem olyan, ami az együttérzés kifejezésén keresztül a pusztítással szemben éppen az élet áramába kapcsolja őt be (ld. az álomból való felébredést: „megtagadom ezt az átkozott... álmot!”, 73). Ez a gondolat természetesen a regény adott helyén még nem tartozhat magához a hőshöz, a párhuzam tanulságát azonban többek között a Nyekraszov-költemény beidézésével megszólaltatja a regényszöveg.

Mégsem mehetünk el a kérdés mellett: vajon miként lehetséges, hogy e megkönnyebbülés és meggyőződés ellenére Raszkolnyikov néhány óra múltán végül mégiscsak elköveti a gyilkosságot? Bár a felvetés megválaszolása terjedelmi korlátok miatt nem áll módunkban, arra mindenképpen szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy a hős alakjának ilyen kettőssége: a kegyetlenül lesújtó gyilkos és a védtelen áldozat arca egyaránt fellelhető a lovas álomban, éppen az ütésekért parasztlóval és a kegyetlen kocsissal vont alakpárhuzamok mentén. Hogy hogyan, azt röviden a *kéz* motívumon keresztül szeretnénk érzékeltetni.

A vers kiinduló meghatározása szerint a nyomorék állat „egy ember kegyetlen keze alatt” erőlködik. A „kegyetlen kéz” a mű cselekménylogikája értelmében az *ütéseket osztó kézzel* azonos. Ebben a szellemben értelmeződnek Raszkolnyikov álmában is az ostorozó kézzel végzett csapások, melyek, ahogy említettük, már a fakóhoz igyekvő hőst sem kímélik. A lovas álomban ugyanakkor a Nyekraszov-költeményhez képest a *kéz* motívum újabb elemekkel gazdagodik. Az álomban szereplő néző, a kisfiú, idézetünk szerint „kezét tördelve” siet a fakó segítségére, majd e kézzel öleli át a kimúlt állat fejét, s ugyanezzel a „kicsi ököllel” („*кулачонками*”) ront dühében elkeseredve Mikolkának. A gyenge kisgyerekeknek a szálás legény elleni harca a gebe és a gazda harcára rímeltethető, öklözései a fakó kirúgási-kitörési kísérleteinek feleltethetők meg. Ez az egyezés az események leírásának szöveges megformáltságában is megragadható. A kisfiút jellemző ököllel – oroszul: „*кулачонками*” – végrehajtott csapások a regényben a gebe nevével: „*клячонка*” mutatnak hangalaki „hasonmásságot”, ekképp a gyermeket az őt jegyző „ököl” megnevezésén keresztül magához az

---

<sup>26</sup> Lásd pl. a regényben Raszkolnyikovnak Szonya Marmeladova sorsára vonatkozó szavait: „Mert hogy igen nagy bűnös vagy, az igaz, kivált azért nagy a bűnöd, mert haszontalanul áldoztad fel és dobtad oda magadat” (379).

álombeli, illetve a Nyekraszov-versben megjelenő parasztlóhoz közelíti a szöveg.

A kisfiúnak a ló gazdájára lesújtó ökle másrészt viszont a kegyetlenséget kifejező *ütést* reprezentálja, mely a regény egy későbbi pontján, ahogy láthattuk, már a baltával végrehajtott gyilkosság mozdulataként jelenik meg. A *kéz* motívum tehát kettéválik Raszkolnyikov lovas álmában, és többek között ez vezet el a főhős alakjában megbúvó kettősség felfedéséhez: az ölelés révén elirányít bennünket a részvétet megjelenítő gesztushoz, az *együttérzés*hez, mely a mű végkifejletében, Szonya átölelésekor a *feltámadás* motívumába lényegül át, és, ahogy jeleztük, elvezet a csapásokat kíméletlenül végrehajtó gyilkos leleplezéséhez is Raszkolnyikov figurájában, jóval az uzsorásasszony agyonütését megelőzően.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BOROS LILI: Dosztojevszkij „Bűn és bűnhődés” című regényének Lizavetája. Az orosz irodalmi és a bibliai hagyomány felőli értelmezés körvonalai. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához* (= Párbeszéd-kötetek 1). Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004. 194–216.
- KOVÁCS Árpád: „A lemenő nap ferde sugara”: a szövegalandyi státus metaforái Dosztojevszkijnél. In: KOVÁCS Árpád: *Diszkurzív poétika* (= Res poetica 3). Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó. 259–280.
- KROÓ KATALIN: Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regénye a közvetítő jelentésalakzatok fényében. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább. Tanulmányok az orosz irodalom és költészetan köréből 2* (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum. 205–255.
- SZEKERES Adrienn: Az álom poétikája Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Első század*. Budapest, ELTE BTK HÖK, 2002. 133–171.
- БУХШТАБ, Б.: *Н. А. Некрасов. Проблемы творчества*. Ленинград, Советский писатель, 1989.
- ГОРЯЧКИНА, М. С.: Карающая лира. In: ЛОМУНОВ, К. Н. – НИКОЛАЕВ, П. А. – ОСЬМАКОВ, Н. В. (ред.): *Н. А. Некрасов и русская литература*. Москва, Наука, 1971. 130–170.
- ГРИГОРЬЕВА, А. Д. – ИВАНОВА, Н. Н.: *Язык лирики XIX в. Пушкин, Некрасов*. Москва, Наука, 1981. 220–337.
- КОВАЧ, Арпад: Почему лицо Сони Мармеладовой угловатое? In: КОВАЧ, Арпад: *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* (= Slavische Literaturen, Texte und Abhandlungen 7). Frankfurt am Main –

- Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, Peter Lang Verlag. 1994. 153–158.
- КОРМАН, Б. О.: Лирическая система Некрасова. In: ЛОМУНОВ, К. Н. – НИКОЛАЕВ, П. А. – ОСЬМАКОВ, Н. В. (ред.): *Н. А. Некрасов и русская литература*. Москва, Наука, 1971. 84–85, 113–122.
- КРОО, Каталин: Аспекты развертывания мотива слово в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». In: КРОО, Каталин: *Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст*. Санкт-Петербург, Академический проект, Гуманитарное Агентство, 2005. 98–210.
- НАЗИРОВ, Р. Г.: Реминисценция и парафраза в «Преступлении и Наказании». In: ФРИДЛЕНДЕР, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 2. Ленинград, Наука, 1976. 88–96.
- СЕКЕРЕШ, Адриенн: Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? («До сумерек» в «Преступлении и наказании»). In: NORTMAN, Mila – ROSSI, Laura – VERČ, Ivan (ред.): *Slavica Tergestina* 10. Trieste, Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, 2002. 137–161.
- СТАРИКОВА, Е. В.: Достоевский о Некрасове. In: ЛОМУНОВ, К. Н. – НИКОЛАЕВ, П. А. – ОСЬМАКОВ, Н. В. (ред.): *Н. А. Некрасов и русская литература*. Москва, Наука, 1971. 294–318.
- ТАМАРЧЕНКО, Н. Д.: Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского. In: СКАТОВ, Н. Н. (ред.): *Сборник научных трудов. Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов*. Ленинград, 1974. 23–40.
- ТОПОРОВ, В. Н.: Любовь и смерть. In: ТОПОРОВ, В. Н.: *Странный Тургенев (Четыре главы)*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 54–101.
- ЧУКОВСКИЙ, К.: *Гоголь и Некрасов*. Москва, Издательство художественной литературы, 1952.
- ШЕРМАН, И.: Происхождение одной поэтической формулы. Гоголь и Некрасов. *Revue des Études Slaves*. Paris, 1998. 641–647.
- ЯМПОЛЬСКИЙ, И. Г.: Стихи Некрасова в произведениях других писателей. In: АЛЕКСЕЕВА, О. Б. – МЕЛЬГУНОВ, Б. В. – МОСТОВСКАЯ Н. Н. (ред.): *Некрасовский сборник*. Тт 11–12. Санкт-Петербург, 1998.

## Melléklet

Н. А. Некрасов: О погоде

I/2.

До сумерек<sup>27</sup>

Под жестокой рукой человека  
Чуть жива, безобразно тоща,  
Надрывается лошадь-калека,  
Непосильную ношу влача.  
Вот она зашаталась и стала.  
„Ну!” – погонщик полено схватил  
(Показалось кнута ему мало) –  
И уж бил ее, бил ее, бил!  
Ноги как-то расставив широко,  
Вся дымясь, оседая назад,

Лошадь только вздыхала глубоко  
И глядела... (так люди глядят,  
Покоряясь неправым нападкам).

Он опять: по спине, по бокам,  
И вперед забежав, по лопаткам  
И по плачущим, кротким глазам!  
Все напрасно. Клячонка стояла  
Полосатая вся от кнута.  
Лишь на каждый удар отвечала  
Равномерным движеньем хвоста.  
Это праздных прохожих смешило,  
Каждый вставил словечко свое.  
Я сердился – и думал уныло:  
„Не вступиться ли мне за нее?  
В наше время сочувствовать мода,  
Мы помочь бы тебе и не прочь,

Безответная жертва народа, –  
Да себе не умеем помочь!”

А погонщик недаром трудился –  
Наконец-таки толку добился!

Kegyetlen ember keze alatt  
Alig élve, alaktalanul soványan,  
Ergőködik a nyomorék-ló,  
Erejét meghaladó terhet vontatva.  
Lám, megingott és megállt.  
»Gyí!« – a hajtó egy hasáb fát ragadott  
(Az ostor kevésnek bizonyult) –  
S már ütötte is, ütötte, ütötte!  
Valahogy szélesen szétterpesztett lábbal,  
Egész testében gőzölve, hátsó felével a  
földbe süppedve,

A ló csak mélyeket lélegzett  
És nézett:... (így néznek az emberek,  
engedelmesen alávetve agukat az igaz-  
ságtalan támadásoknak).

S ismét: hátát, oldalát,  
És előrefutva, lapockáját  
És síró, szelíd szeméit!  
Minden hiába. A gebécske állt  
Az ostortól csikosan.  
Minden ütésre  
Egyenletes farokcsapással válaszolt.  
Ez a tétlen járókelőket nevetette,  
Mindegyik megjegyzéssel fűszerezte.  
Mérges lettem – és letörten gondoltam:  
»Ne keljek-e a védelmére?  
Manapság divat az együttérzés,  
Hogy segítsünk neked, nem is lenne elle-  
nünkre,  
Te néma áldozata a népnek, –  
De hiszen magunknak sem tudunk segí-  
teni!«

De a hajtó nemhiába munkálkodott –  
Végül mégiscsak elérte célját!

<sup>27</sup> НЕКРАСОВ, Н. А.: О погоде I/2. До сумерек. In: НЕКРАСОВ, Н. А.: *Сочинения*. Т. 1 Москва, Государственное Издательство Художественной Литературы, 1959. 220–221. A vers magyar szövegét saját fordításban közöljük.



Но последняя сцена была  
Возмутительней первой для взора:  
Лошадь вдруг напряглась – и пошла

Как-то боком, нервически скоро,  
А погонщик при каждом прыжке,  
В благодарность за эти усилия,  
Поддавал ей ударами крылья  
И сам рядом бежал налегке.

Az utolsó jelenet látványa azonban  
Felháborítóbb volt az elsőnél:  
A ló hirtelen összeszedte minden erejét –  
és elindult

Valahogy oldalazva, idegesen gyorsan,  
A hajtó pedig minden egyes szökkenésnél,  
Ezen erőfeszítések köszönetéül,  
Ütéseivel szárnyakat adott neki  
S maga könnyedén futott mellette.

## FÜGGELÉK (2)

SOLTI GERGELY

### **Puskin „Szegény lovagja” Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében A hős magyarázatától a regényszöveg értelmezéséig**

Puskin poétikai öröksége kiapadhatatlan forrás volt Dosztojevszkij számára, az író egész életművében felbukkannak puskinai témák, motívumok. Nincs ez másként *A félkegyelmű* (1868) című regény esetében sem, ahol szövegszerűen is megjelenik a költő egy verse. A szereplők egy családi beszélgetés alkalmával Aglaja tolmácsolásában hallhatják az *Élt a földön...* (első változata: 1829) kezdetű költeményt, amely a főszereplő, Miskin herceg alakjának egy lehetséges szereplői értelmezéseként is azonosítható. Annál is inkább, mert a költemény elszavalása előtt a hősnő magát a „Szegény lovag”-figurát is interpretálja. „Ugyanolyan Don Quijote, csak nem komikus, hanem komoly” – állítja Aglaja, az eszmény iránti hódolatot, áldozathozatalt és aszkézist emelve ki. Majd ezután a megidézett irodalmi figurát a hercegre vonatkoztatja: a vallásos szolgálatot jelölő *A. M. D.* – vö.: Ave Mater Dei – betűket a szavalás közben lecseréli az *N. F. B.* – vö.: Nasztaszja Filippovna Baraskova – kezdőbetűkre, így határolva be a főhős „hódolatának” a tárgyát. Miskin alakja folyamatosan magyarázatra ösztönzi környezetét, s valóban, a cselekmény során a herceghoz kapcsolható magatartásjegyek – bizalom, tapintat, vigasztalás, védelmezés, illem és *ugyanakkor* a herceg neveltségessége, mértéktartásának hiánya, megalázkodása, „félkegyelműsége” – olyan ambivalens ítéletet alapozhatnak meg, amelyet a hősnő a lovag-alak hagyományos értelmezési keretében nem tud megfogalmazni, helyette azt művészi alkotáson keresztül próbálja meg kifejezésre juttatni. A betűk *N. F. B.*-re változtatásával Aglaja a herceg Nasztaszja Filippovnáért hozott folytonos áldozatait egyrészt lovagi gesztusnak (a választott hölgy szolgálatának), másrészt gyengeségnek, megalázottságnak értelmezi.

Puskin versének eredeti kontextusában, a *Jelenetek a lovagkorból* (1835) című, befejezetlenül maradt drámában is szavalatként hangzik el a költemény. A kereskedő apját elhagyó, majd lovag ura mellől elűzött és lázadást szító fegyverhordozó, Franz énekli el saját szerzeményét az elítélése előtt. A dráma szövegvilágában megformálódó *szolgálat*, mely motívum a fentiek értelmében döntővé válik Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében, Puskin művében a maga változékony mivoltában ragadható meg. Franz a *mindennapos szolgálat*tól

– a korlátozó kereskedő-szellemiség által behatárolt élettől – az általa eszményített lovaglétbe menekül. Azonban az új cselekményes helyzethez kötődve is meghasad a *szolgálat* értelme: ismét megjelenik a *hétköznapi szolgálat* (lásd: Albert *kiszolgálása* fegyverhordozóként), ám Franz, tényleges ura helyett cselekedeteivel annak *asszonyát*, Klotildot *szolgálja*. A *szolgálat* motívum poétikai történetének bonyolult voltát jelzi az, hogy a lázadás leverését követő ítélethozatalkor elhangzó költemény nemcsak a trubadúr által választott hölgy *éneken keresztüli szolgálataként* azonosítható, hanem vissza is vezet Albert szolgálatahoz: Franz a saját dalával jobban szolgálja hűbérurát, mint korábban, fegyverhordozóként. Másrészt: a hölgy szolgálatán keresztül a lírai alkotásban már *Isten országának a szolgálata* jelenik meg (*Ave Mater Dei*). Az említett három variáns – *hétköznapi szolgálat, művészi és vallásos odaadás* – koncentráltan nyilvánul meg a versben, ám a drámaszöveg egészének vizsgálata jelölheti csak ki az említett jelentéseket összehangoló kontextust.

Franz dalát hallgatva a lovagok boroznak, *s a bor története* – e bor ugyanis az eladósodást hozó keresztes hadjárat megkezdésekor került a pincébe – a vagyonszétválás eseményével kapcsolódik egybe. A vagyontól való megfosztódás Franz sorsát is befolyásolja, hiszen elveszíti apai örökségét. A Puskin versében szereplő „Szegény lovag” e vagyonszétválás költői jelentését is magában rejtí tehát, amikor átörökítődik Dosztojevszkij regényébe. Ám Franz leghőbb vágya az, hogy a dalát meghallgató várúrnő saját kezéből kínálja őt meg egy kupa borral. Így, amikor a lovagok az ének elhangzása után borral kínálják a hőst, visszaérkezünk a *vagyon* motívumához. A vagyonszétválás mellett megjelenik a jutalom, mely immár a *kiérdeklés történetét* rejtí magában. A szövegvilág tehát a *szolgálat* köznapi értelmét a hős személyes történetén keresztül megváltoztatva a mű végére a motívum új értelmét mutatja fel, elvezetve a *költői szolgálat* értelméhez. Franz megalkotja saját költői szavát, elnyeri azt a minőséget, amely a mű elején a lovagokra volt jellemző: *hallgatnak szavára*.

A *borral* kapcsolatba léptetett *vér* már lényegesen korábban Franz bosszújával fonódik egybe, melyet a megaláztatás motivál, s amelynek lényeges vonása, hogy a dráma végére a hős képes kitörni ebből az érzésből. A tényleges bosszú nem sikerül, Franz lázadását leverik a lovagok, így léphet a megszolgált bosszú helyére a dráma végén a valódi *szolgálat*: Franz rászolgál a dicséretre, megszolgálja önnön *dicsőségét*, ebben testesül meg az igazi „Szegény lovag” státusa. Így a bosszúálláshoz – a sérelem *utólagos megtorlásához* – kapcsolódó *vér* motívuma Franz szavalásakor, a borral való szakrális konnotációban, a jutalom *előzetes kiérdekléséhez* kötődik már. A „Szegény lovag” tehát mindig előre szolgálja meg a következő „kincsét”, a költői szót, amellyel eltávolítja magát szégyenétől. Ez a „Szegény lovag” alak a puskin szöveg poétikai világában a *szolgálat* motívum kifejtését hitelesítő jelentésátalakulás eredménye. Olyan végpont, amelyet a hős egy *alkotási folyamat* elemeként tár közönsége elé. A Franz önértelmezéseként felfogható dal a *Szűzanya szolgálata*nak a gondolatát

emeli ki, a kereszténység belső lényegének megnyilvánulásával azonosítva a *lovagi szolgálatot*.

A *lovagi szolgálat* motívuma pedig Miskin alakértelmezésének kitüntetett pontja A *félkegyelműben*, ráadásul – nem beszélve most a cervantesi „lovagi” kontextusra tett részletesebb utalásokról – Puskin költeményének *szolgálat*-értelmezése a két alkotást egybefogó intertextusban a miskini *szolgálat* jelentéskifejtését „tükrözi”. A *szolgálat* Franz által elővezetett végső értelme hasonlatos a miskini témakifejtésben megidézett „vallásos gondolathoz”, amely a létezés különböző szférái – így a „fent” és a „lent”, az epilepsziás roham közben megnyilvánuló „legmagasabb rendű életérzés” és a „lelki homály” – közötti egység megteremtéseként is felfogható. Azonban a regényben a lovag „pajzsáról” lekerül a *vallásos szolgálat*, a *hit* emblémája (A. M. D.), hogy Dosztojevszkij – a főhős alakján keresztül (lásd a Miskint megkísértő démont, majd később felmerülő kettős gondolatait) – a kérdéskört a regény egészében megnyilatkozó problémakörbe ágyazza. Az író átveszi a puskini *szolgálat* és *kiszolgálás* motívumok szembeállítását is, azokat az *alázat* (vö. „смирение”) és a *megalázkodás* (vö. „унижение”) ellentétéként felelevenítve. Aglaja a „Szegény lovag” alakján keresztül próbálja meg értelmezni a herceg viselkedését, ám a verset eredeti kontextusából – s így a drámai szüzsében rögzített mondanójából – kiragadja, ezért Miskinnek a Nasztaszja Filippovna irányában a hagyományostól eltérő módon tanúsított „lovagságát” önmegalázásként értékeli. A vers kiválasztása viszont mégis hitelesítődik a műben – s ez már Dosztojevszkij Puskin-értelmezését „tükrözi”: a puskini intertextusban a nőalakon keresztül a *discóség* és *szolgálat* egybekapcsolódása A *félkegyelműben* Nasztaszja Filippovnáat jellemzi mint „szolgálható” hölgyet.

Bahtyin megállapítására emlékeztetve – amely szerint a herceg félkegyelműsége a hősnek éppen azt a sajátosságát hivatott előtérbe helyezni, hogy képes nyíltan válaszolni rejtett közlésekre, öntudatlanul lép dialógusba a többi hős kettéosztott szolamának az egyik felével, s így módon azok szolamai az ő szolamával összefüzdve mint különböző értékítéletek testesülnek meg – azt mondhatjuk, hogy Miskin „hangja” a „bukott asszony” szolamától épp eltávolítani próbálja Nasztaszja Filippovnáat. Ezt a kijelentést továbbgondolva mondhatjuk, hogy a főhős szolgálata így arra is rendeltetett, hogy átértékelje az asszony rossz megítélését a közvélemény szemében, s ezzel együtt megszüntesse belsőleg meghasadt világát, amelyet a „bukott nő” megítéléssel való részleges azonosulása hív elő. A herceg Nasztaszja Filippovna iránti önfeláldozása – a Puskin-alkotáson keresztül kimunkált értelmezésben – valójában kettős: Nasztaszja Filippovnáának a *szégyenből* való önként vállalt kivezetése, a fent bemutatott jelentéskibontakozással összhangban, Miskin lovagi *discóségéről* ad hírt az olvasónak.

Természetesen, a regényben a *lovagság* jelentéstartalmának alakulása-kifejtése együtt zajlik a *részvét* (újra)fogalmazásával. A herceg a cselekmény elején

Marie történetén keresztül beszéli el, majd később az „emberiség legfőbb törvényé”-nek nevezi a másikért való szenvedést, áldozatot, így a *lovagi szolgálat A félkegyelműben* a jézusi szolgálat értelmén keresztül is átlényegül.

Rövid elemzésünkkel be is zártunk egy kört. Nyomon követhettük, hogy vezeti a regényszöveg az olvasót egyik hőse, Aglaja Puskin-értelmezésétől egy sokkal összetettebb interpretációig, mely *A félkegyelmű* egészének kritikai felfogására és leírására láthatóan jelentősen kihathat.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

ANDERSON, Roger B.: The Idiot: Duality, Paradox, and Dionysos. In: ANDERSON, R. B.: *Dostoevsky: Myths of Duality*. University of Florida Press, 1986. 66–94.

БАХТИН, Михаил: *Досzтоjevсkij poétikájának problémái*. Budapest, GondCura, Osiris, 2001. Fordította: Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza.

DOLEŽEL, Lubomir: The fictional world of Dostoevskij’s *The Idiot*. *Russian Literature* 33, 1993. 239–248.

FEUER MILLER, Robin: Shaping the Reader’s Expectations: The Narrative, Parts I and II; The Breakdown of the Reader’s Trust in the Narrator: The Narrative, Parts III and IV. In: FEUER MILLER, R.: *Dostoevsky and The Idiot. Author, Narrator and Reader*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1981. 90–164.

SOLTI Gergely: A „kicsinyítő tükör” jelentésformáló szerepe Dosztojevсkij *A félkegyelmű* című regényében. A miskini szolgálat értelmezéséhez. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevсkij művészi világához* (= Párbeszéd-kötetek 1). Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004. 217–250.

АЛЛЕН, Л.: О пушкинских корнях романов Достоевского. In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 12. Ленинград, Наука, 1996. 43–49.

БАГНО, В. Е.: Достоевский о Дон Кихоте Сервантеса. *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 3. Ленинград, 1978. 126–135.

ДЖОУНС, М. К.: пониманию образа князя Мышкина. In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 2, Ленинград, Наука, 1976. 106–113.

КОВАЧ, Арпад: Свойства структуры крупных романов и принципы интерпретации. Смена структурных принципов. In.: КОВАЧ, Арпад: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985. 103–179.

КРОО, Каталин: Перспективы сопоставительного изучения романа И. С. Тургенева «Рудин» и романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (К вопросу «рыцарских» интертекстов). *Studia Russica* 20, 2003. 224–231.

- СКАФТЫМОВ, А. П.: Тематическая композиция романа «Идиот». In: СКАФТЫМОВ, А. П.: *Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках*. Москва, Художественная Литература, 1972. 23–87.
- СПРОГЕ, Л. В.: Мотив «рыцаря бедного» в поэзии символистов. In: *Пушкин и русская литература*. Рига, 1986. 102–109.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. *Пушкин 1–2*. Т. 2. Москва–Ленинград, Издательство Академии Наук СССР, 1964.
- ТРОФИМОВ, Е. Образ Мышкина в первой части романа «Идиот». In: КАСАТКИНА, Т. А. (ред.): *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. Москва, Наследие, 2001. 239–250.
- ТУРЬЯН, М. А.: «Гамлет и Дон-Кихот» в свете философии скептицизма. In: In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 190–198.

KOVÁCS ÁRPÁD

## SZEMÉLYESSÉG ÉS SZÖVEGKÖZISÉG A KARAMAZOV TESTVÉREK CÍMŰ REGÉNYBEN

Dosztojevszkij utolsó regényében minden korábbi művétől eltérő módon valósul meg a személyes elbeszélések keretében megidézett szövegek és a narráció között fennálló arány fölborulása a személyes műfajképzés és annak intertextusai javára. E gondolat jegyében indokolt elemezni a perszonális megnyilatkozás műfajalkotó szövegközi párhuzamait. A szabályszerűségek feltárása, az értelmezési lehetőségek bemutatása céljából *A nagy inkvizítor* és *A kánai menyegző* című fejezetek szövegének elemzését fogom előadni, mivel ez a két fejezet – egyfajta etalonként – mind Dosztojevszkij poétikája, mind pedig problematikája szemszögéből nézve nemcsak a regény, hanem az egész életmű kvintesszenciáját képviselheti.

Az alapkérdés egyik szinten sem a források és az eredet, a genezis és a műfajtörténet tradicionális vizsgálatára irányul. Az idéző kontextus által párhuzamba vont vendégszövegek regénybeli integrálásának műveleteit szükséges megvizsgálni, azaz a külső, narratív emlékezetben őrzött műfajformáknak szövegbelső, műfajalkotó tényezőkké való átalakításának eljárásait, belefoglalva az új szemantikai alakzatok létesítésének módozatait is. E sajátos problematika okán a nyelvi alkotásként értett szöveg belső rendszerszerűségének kifejtéséből kell kiindulnunk, mivel e kérdésfeltevés azt implicálja, hogy a műfaji emlékezet elemeit nem a már ismert vendégszöveg mozgósítja, hanem az új, saját forrásai között is szelektáló, azokat reprodukáló és újrakódoló keletkező szöveg. Megkísérlem tehát feltárni az Ivan által előadott poema és az Aljosa álmának formát adó *epopteia*<sup>1</sup> regényszöveggé transzformálásának útjait és módozatait.

---

<sup>1</sup> Az *epopteia* a felfedező meglátás, az új szemléletbe való beavatás alakzata a görögségben. Mibenlétéről és szerepéről a narráció kialakulásában, illetve az irodalmi elbeszélés felépítésében lásd: KOVÁCS Árpád: *Epoiteia: Az intelligens szenzibilitás Augustinus, Puskin és Dosztojevszkij műveiben*. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből* (= *Diszkurzívák* 5). Budapest, Argumentum, 2006. 5–37. [A problémának egy másik kontextusban történő kifejtését lásd jelen tankönyv alábbi fejezetében: KOVÁCS Árpád: *Puskin trásmódja* – K. K. szerk. megj.]

# 1

## Műfajok kölcsönhatása a prózanyelvi poémában

Rögtön a kifejtés kezdetén rá kell mutatni egy fontos tényre: *A nagy inkvizítor* nem egyszerűen a regény fejezeteinek egyike, hanem poéma a regényben, azaz műfaj a műfajban. Másfelől azt is ki kell emelnünk, hogy a poéma szövegét két alszöveg alkotja: Ivan Karamazov elbeszélése és az Inkvizítornak ebbe az elbeszélésbe iktatott monológja. Ily módon egy belső műfaj illeszkedik a poéma struktúrájába: a személyes elbeszélés. Ez maga is két részre bomlik: az Inkvizítor önmagáról szóló elbeszélésére, amely azonban egyidejűleg Krisztusról szóló elbeszélés is, s az *Újszövetségre* utaló explicit allúziókat tartalmaz. Ha tehát a poémát narratív közvetítésnek tekinthetjük a regényi és a perszonális elbeszélés között, akkor az „inkvizítor szövege” nem egyéb, mint közvetítés a példázat (*Jézus megkísértése*) és a regény világa között.

A regényszöveg ugyanakkor mindegyik fent említett szinten kettéválik egy anarratív (nem történetmondó) és egy tulajdonképpeni narratív szintre. Azaz: a beszéd egyfelől egy másik szereplőhöz szól (Ivané Aljosához, az Inkvizítoré Krisztushoz, Krisztusé a Sátánhoz), másfelől azonban az olvasóhoz. Ráadásul mindegyik alszöveg annak a műfajnak (poéma, személyes elbeszélés, példázat) a szüzsés folyamatosságába illeszkedik, amelynek világába a megnyilatkozás szubjektuma bele van helyezve, s ezzel egyidejűleg mindegyik szöveg a regény műfajképző szabályszerűségeinek van alárendelve.

Célszerűnek látszik, ha a poéma tárgyalását alszövegének, Ivan megnyilatkozása tárgyának vizsgálatával kezdjük, amely persze ugyancsak egy megnyilatkozás – az Inkvizítor magánbeszéde, amelynek címzettje ő maga, akit a máglyára ítélt „fogoly” képében jelenít meg belső monológja narratív szintjén. Ugyanitt el kell különítenünk az elemzés két nézőpontját: az egyik a megnyilatkozás tárgyára vagy témájára vonatkozik, a másik pedig magára a megnyilatkozás aktusára – az aktus szerveződésére és a beszédesemény írott manifesztációjára.

Mint tudjuk, az Inkvizítor megnyilatkozásának Krisztus szavai, a példázat anarratív részletének interpretációja alkotják tárgyát, az a bibliai szöveghely, amelyben Krisztus elutasítja a Sátán kísértését. A megnyilatkozás-aktus ugyanakkor egy „új” Krisztus-figura létrejöttét alapozza meg, amely az Inkvizítor magánbeszédében ölt konkrét formát, amelynek aktivitását a fogollyal való imaginárius interakció váltja ki. A krisztusi tanítás anarratív kifejtése (és értelmezése), valamint a Krisztus-alak tulajdonképpeni narratív reprodukciójának („látomás”) egybe nem esése, a (Sátánnak) „Ellentmondó” és a(z Inkvizítor előtt) „Hallgató” közti különbség a szövegben a beszélő alanyi státusváltásainak indítékaként bontakozik ki – mint az Inkvizítor áthelyezkedésének indítókai az egyik (önmaga által értelmezett) pozícióból a másik (még nem értelmezett, de már észlelt) pozícióba. Az első, kiinduló helyzet az anarratív megnyilatkozást



határozza meg, míg a második, befejező helyzet a poéma zárlatát alkotó cselekvést hívja létre.

A fogollyal történendőknek és az emberi történelem jövőjének összekapcsolása az Inkvizítor monológjában nem csupán az anarratív tudat által prognosztizált cselekményzárás paralelizmusát hozza létre, hanem közvetlen, szinte oksági viszonyba állítja egymással a fogoly és az emberiség sorsát. A formula első tagja: „Az, amit mondom neked, valóra válik, és felépül a mi birodalmunk.” A második közvetlenül az előzőhöz csatlakozik, pontosan megismételve (s az ismétlést megjelölve) az Inkvizítor ígéretét, amelyet monológjának kezdetén tett: „Ismétlem neked, már holnap meglátod ezt az engedelmes nyáját, amely az első intésemre rohan, hogy odakaparja az izzó parazsat a te máglyádhoz, amelyen elégetlek téged azért, mert idejöttél, hogy zavarj bennünket. [...] Holnap elégetlek. Dixi” (1, 385).<sup>2</sup> Mint ismeretes, az Inkvizítornak ez a prognózisa nem teljesül be, Ivan poémája nem igazolja a cselekmény zárására vonatkozó anticipációt. Ivan a baljóslatú „Dixi” kifejezés után visszaveszi hősétől a szót, hogy a cselekmény végkifejletét saját intenciója alapján formálja meg.

A befejezés elbeszélői részletezése egy ismétlődésszerkezettel kezdődik: a hallgatás – a fogoly ismérve – áttevődik az öregemberre: „az Inkvizítor elhallgat”. Ám, az elvárásra rácafolva, a hallgatás most nem vált ki válaszreakciót, mint ahogy az a vizuális kontaktus kezdetén megtörtént. A hallgatás – mint a másik, a beszélő önvizsgálatának, önértelmezésének inspirációja – a poéma alap gondolatát hordozza magában, amely egyben a Krisztus által képviselt viselkedésminta kifejeződése, s a Csönd, a Lét Titka és az Érintkezés motívumai révén a regény egész szimbolikáját meghatározza, elsősorban az alkonypír metaforikus kifejezései révén. Magát a mintát a továbbiakban fogjuk fölvezetni, azonban már itt leszögezzük, hogy nemcsak szövegekői, hanem műfajközi kapcsolatok megteremtésére is szolgál: a szó megtagadása, mint annak a személynek az ismérve, aki – a pretextus szerint – deklaratíve elutasította a Sátán kísértéseit, olyan megszakított paralelizmust képez, amelynek segítségével a szerző a szakrális hős némely funkcióját a regényhős funkciójává alakítja át, a mitológiai alakot sajátlagosan regényi alakká transzformálja. S ezt az alkotói – műfajkonstituáló – feladatot mindenekelőtt úgy valósítja meg, hogy mintegy „kiradírozza” a példázat teljes anarratív részét, azaz a hős minden szavát, tisztán felmutatva ezáltal narratív, cselekményalkotó funkcióit. A szüzséalkotás minden olyan sajátosságát, amelyeket a cselekmény alanyának perszonális elbeszélése hív életre, egyképpen megtaláljuk az Inkvizítor monológjában és Ivan Karamazov poémájában. Ivan, miközben (hőse számára) megalkotja a narratív önértelmezés mintáját, valójában

---

<sup>2</sup> Vö.: DOSZTOJEVSKIJ, F. M.: *A Karamazov testvérek*. Fordította: Makai Imre. Budapest, Európa, 1982. Itt és a továbbiakban az idézet után zárójelben adjuk meg a hivatkozott kötetet és lapszámot. Az orosz eredetit hasonlóképpen idézzük a következő kiadvány alapján: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 14. Ленинград, Наука, 1976.

önmaga számára dolgozza ki a mentális viselkedésnek azt az új típusát, amely gyökeresen különbözik tisztán ideologikus megnyilatkozásaitól, s amelyet *A nagy inkvizítort* követő fejezetek szüzsés szituációiban már önleírásként és önértelmezésként fog alkalmazni. Gondolunk itt belső dialógusaira az „ördöggel”, s a külsőkre Szmergyakovval. Mindezek alapján jogosnak tűnik, ha a poémát mint Ivan öneszmélésének narratív készítését tárgyaljuk, amelyben éppenséggel az eszmélés nyelve alakult ki, s amelyben önmegértése narratív modelljének kidolgozása történt meg. A szerző ezáltal Ivan mindegyik megelőző, csak a dialogikus megvitatás szintjén felmerült, ám narratív módon nem realizált „szövegét” a regény cselekmény előtti szakaszába, a hős „előtörténetébe” utalja, miáltal ezek a „gondolat megoldására” – és nem a saját nyelv megképzésére – vonatkozó anarratív kísérleteknek minősülnek. Éppen e szövegek, például Ivan tanulmányai, képezik a regény első nagyobb konklávéjának, a Zoszimánál megtartott családi összejövetelnek, ennek a nagy ideológiai polémiaának a tárgyát. Itt indul útjára az Ivan által kutatott értelemvilág logikai redukciójaként a hírhedt kijelentés: „mindent szabad”.

### ***Törvény és történet: Jézus megkísértése a példázatban és a regényben***

Ahhoz, hogy megfelelően differenciált képet alkothassunk a *Jézus megkísértése* regényi conceptusáról, kikerülhetetlen, hogy egyenesen magához Dosztojevszkij forrásához forduljunk, rekonstruálnunk kell annak narratív modelljét, és semmi esetre sem elégedhetünk meg a poéma értelmezésének szokványos módszerével: kizárólag a regényben idézett részletek és utalások vizsgálatával, hiszen csak a kutató figyelmén és módszerén múlik, mennyit talál meg ezekből a regényben. Dosztojevszkij intertextuális gyakorlatában a forrás idézetlenül maradt, „elhallgatott” része alighanem aktívabb, hatékonyabb, mint azok az explicit utalások, amelyek rendszerint a hős beszéde szintjén jelennek meg. Másként fogalmazva: az idézet regényszövegi kontextusa mindig fölülírja az egyes megnyilatkozásokéit. Amint fentebb igyekeztünk kimutatni, a szereplő és az elbeszélő szavai folyamatosan újratematizálódnak és újrapredikálódnak, szövegegységekké, motívumokká alakulnak át, s úgy viszonyulnak a szüzséhez és a szöveghez, mint rész az egészhez. Ugyanígy a szövegbelső szó, téma, motívum, mint például az Inkvizitor három alakjegye (a „csoda”, a „titok” és a „tekintély”) nem egyéb, mint metonimikus szignál, egy rész, amely az egész helyett áll ott az aktuális kijelentésben, de nem jelenti a pretextus kimerítő rekonstrukcióját. Ha elvégezzük ezt a rekonstrukciót, akkor a példázat szöveg- és cselekményképzésének a sajátosága által meghatározott narratív egység kereteit kell szem előtt tartanunk. Az

alább következő elemzésekben kísérletet teszünk arra, hogy feltárjuk a példázat műfajkonstituáló elveit.

Mindenekelőtt mutassunk rá: *Jézus megkísértése* szövegének felelevenítését az Inkvizítor olyan idézetekre alapozza, amelyek már maguk is egy korábbi szövegből vett idézetek: Jézus ún. „válaszai” a kísértőnek bizonyos ószövetségi szentenciák szó szerinti megismétléséből állnak. Mi is az a jelenség, amellyel itt dolgozunk van? – Az idézet idézése. Dosztojevszkij ily módon nemcsak a *Jézus megkísértése* szövegét illeszti be a regény szövegébe, hanem annak ószövetségi forrását is, összevetések elvégzésére készítette olvasóját a regényben megjelölt párhuzamos helyek alapján. Megkísérlünk kifejtetni néhányat a lehetséges párhuzamok közül, s közben nem feledkezünk meg róla, hogy célunk a példázat motivációs elvének feltárása, amely nemcsak a szakrális hős új típusú viselkedését, hanem a szövegalkotás új módját is megalapozza. Hisz éppen arról van szó, hogy egy olyan epizód elemzésébe fogunk, amelyben Jézus (az „ácsfiú”) Krisztussá („Mégváltóvá”) alakul át, s ezzel együtt egy másik átalakulás is megtörténik: a cselekmény ágense átalakul az új kinyilatkoztatás szövegének szubjektumává. Teljes joggal nevezhetjük az újszövetségi történetnek ezt az epizódját elsőnek, hisz a kísértéssel való szembenézés Jézus első tette „vízzel való megkeresztelése” után, a „tűzzel való keresztelés” hatása alatt, vagyis az első, az „Atya lelke” által vezérelt cselekvés: „Akkor elvitte Jézust a Lélek a pusztába, hogy megkísértse az ördög” (Mt 4:1).<sup>3</sup> A Lélek mint a cselekvésre való készítés, maga a cselekvés pedig mint az alapgondolat megvalósulása kap értelmet. „Akkor” – vagyis rögtön a vízzel való keresztelés és az ontológiai státusváltás tudatosítása után („Ez az én szeretett Fiam, akiben gyönyörködöm”, Mt 3:17). Következtetéseinket némileg megelőlegezve azt mondhatjuk, hogy *Jézus megkísértésének* epizódja voltaképp nem is más, mint a „tűzzel való keresztelés” megvalósulása, amit Keresztelő János jövendölt meg az elbeszélés megelőző szegmensében: „és látta, hogy Isten lelke galamb formájában aláereszkedik, és őreá száll” (Mt 3:16).

A következő sorrend alakul ki: az ideiglenes halál állapotába kerülés (vízzel keresztelés) – feltámadás az ideiglenes halálból (a „Lélek” megjelenése) – új megnevezés („az én Fiam”) – az első próbatétel, amelyet az új feladat határoz meg („elvezette Jézust a Lélek”). A próbatétel a szereplő cselekvésében ölt testet – Jézus a cselekvés végrehajtása aktusában valójában önmagát teszi próbára. A szöveg pedig nem más, mint az önként vállalt próbatételéről szóló példázat, példázat a személyiség ontológiai struktúrájának átalakításáról.

Az Inkvizítornak Jézus válaszaihoz utaló anarratív megnyilatkozásai tehát pusztán csak felfedik (de nem értelmezik) Jézus kiemelt – dekontextualizált –

---

<sup>3</sup> Vö.: *Biblia. Istennek az Ószövetségben és Újszövetségben adott kijelentése*. Kiadja a Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya. Budapest, 1975. A továbbiakban is erre a kiadásra hivatkozom a tanulmány szövegén belül.

szavainak az ószövetségi elbeszéléssel való kapcsolatát. Az Ószövetség némely részletének a saját megnyilatkozásba való beemelése révén Jézus magát a róla szóló újszövetségi szöveg konstitúcióját valósítja meg, arra készítve elbeszélőit, a tanítványokat, illetve a kommentátorokat, hogy írásműbe foglalják, s ezzel megjelöljék a párhuzamos helyeket. Dosztojevszkij, akinek a négyéves kényszer-munka idején egyetlen könyv állt rendelkezésére, amelynek segítségével olvasni és írni tanította rabtársait, szinte betéve ismerte a Biblia szövegét. Ennek egyik legekleatásabb példája *A Karamazov testvérek* című regény, amelynek bibliai intertextusai távolról sincsenek kimerítően felkutatva.<sup>4</sup>

Ezzel az elsajátítással kapcsolatban feltétlenül ki kell emelnünk, hogy az is két síkon ment végbe: egyfelől az idézetszerű visszautalások által, másfelől pedig látens szűzség párhuzam segítségével. Az Ószövetséggel alkotott kettős paralelizmus szintén beépül a motiváció fogalmába: mint bizonyos kölcsönhatás, amely a szöveg narratív és anarratív részletei között valósul meg. Egyrészt az anarratív szöveg síkján *Jézus megkísértése* mindhárom szituációjában (a narrátor szava által) hangsúlyozódik az ismétlés aktusa. Ráadásul Jézus az idegen szót, a másik szavát ismétli meg, ahelyett, hogy saját szót hozna létre: „Ő így válaszolt: Meg van írva” (Mt 4:4). Másrészt kész „válasz”, idegen szöveg megismétléséről van szó, amely korábban jött létre, mint maga a tárgy, amelyre alkalmazták: „Nemcsak kenyérrel él az ember” (Mt 4:4).

A visszautalás szintjén, amit az elbeszélő hangsúlyoz, s a szövegben idézőjelek emelnek ki, reprodukálódik a Mózes által leírt eseménytörténet: „Amikor fölmentem a hegyre, hogy átvegyem a kőtáblákat, annak a szövetségnek a tábláit, amelyet az Úr kötött veletek, és a hegyen maradtam negyven nap és negyven éjjel, kenyeret nem ettem és vizet nem ittam, akkor átadta nekem az Úr az Isten Ujjával írt két kőtáblát, és rajtuk voltak mindazok az igék, amelyeket elmondott nektek az Úr a hegyen, a tűz közepéből, amikor ott volt a gyülekezet” (*Mózes ötödik könyve* 9:9–10). A *Megkísértésben* Jézus megismétli a cselekvést, de a paralelizmus nem teljes ismétlődésre épül: a textuális analógia a cselekvés szintjén eltérést tartalmaz: „Negyven nap és negyven éjjel böjtölt, végül megéhezett” (Mt 4:2). Az új funkció a forrásból hiányzó, abban nem említett, még csak utalással sem érzékeltetett részlet megjelölésével válik nyilvánvalóvá. A profán érzéklet – „megéhezett” – megjelölése a szakrális szövegben olyan tárgyakra is kiterjeszti az új műfaj tematikáját, amelyek korábban anarratív tiltás alá estek, s épp ezért nem szerepelhettek a narratív formákban. Ezek tiltott, s így ki nem mondható,

---

<sup>4</sup> Megemlítem a legfontosabb vállalkozásokat. КУЗЬМИН, Н. Н.: Евангелие Ф. М. Достоевского. *Ежемесячные сочинения* 1901/1. 68; ПЛЕТНЕВ, Р.: О необходимости исследования влияния Евангелия и Святого писания в новой литературе. In: *Sborník prác 1. sjezdu slovanských filologů v Praze 1929*. Svazek 2. Praha, 1932.; ONASCH, Konrad: *Der verschwiegene Christus. Versuch über die Poetisierung des Christentums in der Dichtung F. M. Dostoevskis*. Berlin, 1976; КИЕСАА, Geir: *Dostoevsky and His New Testament*. Oslo, Solum Forlag, 1984.

meg nem jelölhető, meg nem ismerhető dolgok voltak. Minthogy pedig ki voltak rekesztve a diskurzus lehetséges objektumai közül, ki voltak téve a felejtésnek.

Ezzel az eltéréssel kapcsolatos Jézus váratlan, előreláthatatlan cselekvése a *Megkísértés*ben. Az előreláthatatlanság jelensége pedig az új műfaj feltételrendszerével függ össze. Arról van szó, hogy sem a megkísértés, sem a böjt nem motivált epizódok, ha a motiváció fogalmát a szakrális emlékezet síkján értelmezzük: a *Bibliában* mind Istent, mind Isten Fiát tilos megkísérteni, ez fundamentális hittétel. A böjt szintén motiválatlan a szakrális tudat szempontjából, hiszen ez a szertartás – mint a bűnbánat formája – feltételezi a bűnöst. Jézus viszont principiálisan, eredendően büntelen, s ez még inkább így van a vízzel és a lélekkel való keresztelés után. Tökéletesen világos: az anarratív (szakrális) tudat síkján elképzelhetetlen cselekvések a példázat nem rituális, új műfaji elveinek megfelelően a *műfajalkotó szubjektum* viselkedése, az új szöveg – az *Újszövetség* – hőséne és szerzőjének cselekvése által vannak motiválva. A szereplő – miközben eredendően tiszta – úgy viselkedik, mint a tisztátalan; megváltó létre mint megváltásra szoruló. Szimbolikus kísértésről és böjtről van tehát szó: a viselkedés rituális formáinak megismétléséről egy nem motivált (nem rituális) szituációban. Ezáltal a szakrális viselkedés meghatározó formái elszakadnak a szakrális emlékezetben tárolt értelmüktől, valós szakrális értéküktől, mely utóbbi csakis Krisztus életének teljes története és leírásának teljes szövege alapján rekonstruálható, ám idézés útján nem hozzáférhető.

Folytassuk az elemzést. Mindenekelőtt mutassunk rá: az újszövetségi epizód cselekményének új elemét a példázat műfaji logikája szerint nemcsak meg kell jelölni, hanem értelmét is fel kell fedni, a szimbolikus viselkedésnek a példázat szintagmatikus rendjében betöltött funkciója alapján. Ennek érdekében az érzékelhető hiánynak, deficitnek („kenyér”) legalább egyszer reprodukálnia kell, aminek során tőle – mint jelöltől – elszakad a jel, a jelölő szónak („megéhezett”) pedig az ismétlődés után új szituációban új megnevezést kell kapnia. Eközben az érzékelhető hiány perszónifikálódik: „Ekkor odament hozzá a kísértő, és ezt mondta: [...]” (Mt 4:3). A kísértés szavai közismertek, épp ezeket elemzi az Inkvizítor. A kísértő narratív szerepe azonban eközben homályban marad, s ennek épp az az oka, hogy a megjelölt új elem és annak perszónifikált duplikátuma közti szintagmatikus kapcsolat nem tudatosul. Nem tudatosul például, hogy az antagonista neve megőrzi a kapcsolatot a hiány első realizációjával, s egyben szemantikai értelmezést rejt magában: az „искуситель” (*kísértő*) egyrészt a *кушать* (*mohón enni*), másrészt pedig a *kipróbálni, megzlelni, kísérletet tenni* jelentésekkel kapcsolatos.<sup>5</sup> A narráció utalást tartalmaz arra nézve, hogy a predikátum jelentése a tárgyítól a szimbolikus felé tolódik el: „кушать” (*enni*) → „искушать” (*megkísérteni, próbára tenni*). Ebben könnyedén felismerhető az

---

<sup>5</sup> ФАСМЕР, М.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 2. Москва, Прогресс, 1986. 141, 431–432.

„искусный” (ügyes, mesterien álcázott) jelző, amelyre az „искуситель” (kísértő) szó kezdőmorfémái utalnak. Ne zavarjon meg bennünket, hogy ez a nyelvi manifesztáció organikusan az orosz nyelvből következik, s kevésbé valószínű, hogy az eredeti szövegben ugyanennyire motivált. Arról van ugyanis szó, hogy az eredeti arámi szöveg nem maradt fenn vagy csak nem található meg. Ami viszont az orosz fordítást illeti, az adott megoldás a lehető legjobban kifejezi a példabeszéd alap gondolatát. Ezt pedig annál biztosabban állíthatjuk, mert a megoldás tudatossága a fokozásban is megnyilvánul: a démonra alkalmazott megnevezések változásában a kezdetben rejtett, végül nyílttá váló cselekvésjegyek elve érvényesül: „искуситель” (kísértő) → „диавол” (rágalmozó) → „сатана” (ellen-ség). A megnevezések cseréje révén explikálódik az új, éppen most érzékelhetővé vált elem ismertetőjegye, minthogy a példázat szabályai szerint ezt is feltétlenül cselekvőként, látható ellenfélként kell megjeleníteni. A példázat először megjelöli, majd egy fiktív szereplő cselekvésében megszemélyesíti az ószövetségi leírásból hiányzó, s a rituális cselekvésben sem érzékelhető akadályokat. Ugyanakkor a szakrális hős alakstruktúrájának részeiként, abba beletartozókként jelöli meg és perszonalifikálja azokat, vagyis interiorizálva perszonalizál. Az *Újszövetség*ben éppen az a nehéz feladat személyesül meg, s emelkedik az antagonista szerepének rangjára, amely hiányzott az ószövetségi szövegmemória tárából. A „tűzzel és lélekkel” való keresztelés, a személyiség belső átalakítása az önleírásban és az önértelmezésben – szemben a rítus formális rendjének betartásával – ez az, ami a krisztusi példázatot az *Újszövetség* alapműfajává avatja. A belső ellenséggel vívott küzdelmet a példázat úgy tárgyalja, mint a megelőző anarratív műfajok (parancsolatok, törvények, látomások, próféciák) által nem jelölt és nem értelmezett viselkedésmotivációk megjelenítését, s ugyanakkor mint e cselekvéseknek az önhistóriába való beépítését. A cselekvés alanya, miközben véghezviszi tetteit, műfajalkotó szubjektummá, a példázatban megjelenített történetnek is és elbeszélése szövegének is hordozójává alakul át. A „szövetség” ezáltal deklaratív vagy jogi természetű szövegből narratív elbeszéléssé alakul át, amelyben a cselekvés és a cselekvés elvének kifejtése együttesen teremtenek értelmet, s nem feltételeződik semmiféle cselekmény előtti vagy szöveg előtti közlemény, amely megelőzte volna ezt a megtestesülést. Ezt a tényt deklarálja az egyik elbeszélő is: „Az Atya énbennem van, és én az Atyában” (Jn 10:38). A cselekmény által tagolt eseménysor és a hős által értelmezett szöveg a történetről – ezek az értelemalkotó tényezők, nem pedig a Logosz, a kozmikus demiurgosz szava.

A példázat cselekményképzési elvei szempontjából tehát az, amit az Inkvizítor „válaszoknak” nevez, valójában nem más, mint: 1. a szakrális emlékezet felélevenítése; 2. ennek ütköztetése az ellenfél szavaival, vagyis az emlékezet új szituációba helyezésének demonstrációja, mely szituációt a régi törvények és rendelkezések ritualizált betartása jellemez. A rituális és a szakrális emlékezés-mód a narráció szintjén konfliktusba kerül – s éppen ez az, ami itt új műfajt teremtő faktorként mutatkozik meg.

A műfaji hagyomány inerciájának szimbolikus kifejezése a „kő a pusztában”. A szellemi értékek tagadójának ajánlata szerint a „kő” ontológiai rangjának növekednie kellene (kő → kenyér). A „kő” – pontosan úgy, mint a „böjt”, a „kenyér”, a „tűz” – szövegközi összehasonlítás alapjául szolgáló elem, motívum. Mindezekelőtt Mózes fent idézett *Második beszédében* található előzményére hívjuk föl a figyelmet: „Kőtáblákat, [...] a szövetségnek a tábláit”. A szókapcsolatok közös tagja és a szintaktikai pozíció egybeesése megint csak közelítik egymáshoz a „kő” és a „szövetség” szavakat, új összekapcsolást teremtve ezzel az olvasatban. A szövetség: kő-szövetség.

A szintagmatikus agglutinációnak megfelel a cselekményképzés. Az a világ, amelybe Mózes visszatér a hegyről, éppenséggel a szövetséget tagadja meg, az „aranyborjú” imádásának formájában. Mózes leírja a törvénysértést, amely tettét motiválta: „megragadtam a két táblát, ledobtam a két kezemből, és összetörtem a szemetek láttára” (*Mózes ötödik könyve* 9:17). A táblák összetörésével Mózes természetesen nem a törvény, a szó, az emlékezet megsemmisítését deklarálja „a szemetek láttára”, hisz tudjuk, ugyanő rögtön ezután újra elvégzi az egész beavatási és regenerációs műveletet: a böjtöt és a kőtáblák megújítását. A táblák összetörésének funkciója a szó kövé változtatásának jelképes demonstrálása, vagyis a szociálisan kódolt cselekvésmód alapformájának felmutatása. Mózes tette a kollektívumhoz fordul, amely megsemmisítette saját emlékezetét, s e kollektív cselekvésmód sémáját demonstrálja. A szakrális tudat felől nézve motiválatlan lépés a cselekvés síkján a következő célokat szolgálja: 1. a szakrális szó elszakítását annak materiális hordozójától, a kőtől; 2. az ismétlés célját szolgálja, azaz a kő szimbólummá való átalakítását, mely szimbólum a társadalomnak a szóhoz és az értelemhez való viszonyát jelöli újra. A rítus *a szót kövé változtatja*, s ezzel együtt az emlékezet hordozóját is, nemcsak hogy aszakrális, de egyenesen aszemantikus dologgá alakítja át. Hisz az összetörés eredményként jelképi értelemben éppenséggel az összefüggő szöveg semmisül meg, és megmarad a közlemény hordozója – immár közlemény nélkül. Az emlékezet rekonstrukcióra szorul. Erre válaszként jelenik meg a szövetség újrakötésének és új műfajának az igénye.

Az emlékezet értelmének rekonstrukciója Krisztus tettei révén, az ő történetében és szövegében megy végbe. A „kövek kenyérré változtatásának” megtagadása egyáltalán nem a termények szaporításának visszautasítását jelenti, hisz ez utóbbit Krisztus a későbbiekben többször megteszi. Egyáltalán nem a megtagadásról van szó, de még csak nem is valamiféle válaszról, hanem egy feladat demonstrálásáról: a szöveget, a kövé változtatott szót értelmezni kell.

A *Jézus megkísértése* és Mózes második beszéde között megteremtett párhuzam az újszövetségi szövegen belüli analógiákban is megjelenik. A „kő” itt a farizeusság szimbólumának bizonyul. Máté evangéliumának harmadik fejezete két epizódot foglal magába: *Keresztelő János* és *Jézus megkeresztelését* (Mt 3:1–17).

A negyedik fejezet – *Jézus megkísértése* (Mt 4:1–11). Az epizódok egymásra következősét részben már bemutattuk. Meg kell azonban állnunk Keresztelő János „prédikációjánál”, tekintettel arra, hogy a farizeusság „köve” (a *Megkísértésben*) „botránkövé”, a konvenció egyik erős csábításának szimbólumává avatva épp János beszédében jelenik meg. A prédikáció középpontjában a farizeusok és szadduceusok (a vallási élet uralkodó irányzatai és csoportosulásai) leleplezése áll, akiket az ószövetségi előírások túlbuzgó, a vallásgyakorlásban túlzott formalizmushoz vezető követése jellemez. János „megtéréshez illő gyümölcsöt”, belső átalakulást követel tőlük, azt, hogy ne elégedjenek meg a rituális mosakodás szokásával: „Én vízzel kereszteltek titeket, hogy megtérjete, de aki utánam jön, erősebb nálam: [...]. Ő majd Szentlélekkel és tűzzel keresztel titeket” (Mt 3:11). A lelki megújulásra való készenlétet, s nem a rítusok és a szokások betartását követeli. A szertartásgyakorlat inerciája, mint a farizeusság mutatója, mint maszk, amely mögött a társadalmi privilégiumok (az autoriter beszéd, a tekintély pozíciója, a kényelem) megtartásának igénye rejtőzik, a prédikációban közel kerül a szakrális emlékezet ellenzékéhez, az ismeretlen, „ravasz” ellenfélhez: az ördöghöz. János azokhoz fordul, akik azért jöttek, hogy vízzel megkeresztelkedjenek: „Viperák fajzata!” – azaz: „kígyófiak”. A „kígyó fiainak” a tárgyi világban „Ábrahám gyermekeit” nevezik, a „fiúk” szó jelentése pedig a „kövekéhez” közeledik: „és ne gondoljátok, hogy ezt mondhatjátok magatokban: A mi atyánk Ábrahám! [azaz: kiválasztott nép vagyunk – K. Á.] Mert mondom nektek, hogy az Isten ezekből a kövekből is tud fiaikat támasztani Ábrahámnak” (Mt 3:9). A „kövek” és a „fiak” közelítése fonikus szinten is megvalósul: az arámi eredetiben a „banaia” (*fiak*) és az „abnaia” (*kövek*) alakok hangszerkezetében látványos paralelizmus érvényesül. A kő a felejtés szimbóluma tehát, amit a szertartás és a szokás automatizmusa határoz meg, amely a nemzetségi, származási előjogok révén igazolja a szentségben való részesülést, a kiválasztottság tudatát. Íme ez az, amivel Jézus szembekerül a megkísértés szituációjában. A példázat hőisének, egyszersmind az új szöveg szerzőjének feladata épp az ellentétes irányú változtatás: a *követ szóvá*, a kiüresedett textust értelemhordozó szöveggé, *Új szövetség*gké kell változtatnia.

Éppenséggel ez a törekvés mutatkozik meg a második kísértésben: nem az emlékezet betűje, nem a szöveg fragmentuma képviseli az értéket, hanem az egész értelme, amit az új műfaj szubjektumának az elődök törvényeihez, a „szövetséghez” (vö. „завет”: *szövetség, törvény*) kialakított viszonya határoz meg. A második kísértés: a dogmatizmus kísértése. A dogma szava, a szóisméltés az alapja a harmadik kísértésnek is: a két előző – látens – kísértés itt nyílt, deklaratív formában folytatódik: a rejtett kísértés szava értelmeződik a három próbatétel jelentésének együttes megfejtésében: a karrierre való beállítottság megnevezésében. Az emlékezet alárendelése a „dicsőségnek” a példázat szerint meghajlás a szó tekintélye előtt, a világtól érkező dicsőítés, magasztalás elfogadása. Válaszképpen megint csak az új szó, a jelentésképző szöveg és műfaj megteremté-



sének igénye demonstrálódik, nem pedig a cselekvés szubjektumának alárendelése a már létező szónak, szövegnek, műfajnak.

Nincs abban semmi meglepő, hogy Dosztojevszkij poémájának szövege – ennek megfelelően – a *Biblia* két különböző műfajú forrásához utal vissza: a látomásokhoz, azaz a Logosz megjelenéseihez (az epopeiához), másfelől a példázatokhoz, a Logosz megtestesülésének formáihoz. Másként mondva: egyrészt a szóbeli közléshez (a szövetséghez), másfelől a szóteremtéshez (a szüzséhez). Az anarratív közlemény és a narratív létrehozás ellentétének megfelelően két embléma – a *kő* és a *szív* – antinómiája vonul végig a szövegen. Az utóbbi szerepéről az alább következő kifejtésben lesz szó. Ám Dosztojevszkij az előbbiről sem feledkezik meg, s bekapcsolja a poémába mint éppenséggel az anarratív beszéd műfaji indexét. Az eltérő műfaji kódok konfliktusát, amely már a *Jézus megkísértése* című részben megjelent, Dosztojevszkij újraalkotja a poémában, egyenesen az Inkvizítor kétsíkú megnyilatkozásában tematizálva: „*Ahelyett, hogy hatalmadba kerítettél volna az emberi szabadságot, megnövelted és gyötrelmeivel örökre megterhelted az ember lelki világát. Te az ember szabad szeretetére áhítoztál, hogy tőled elbűvölve és lebilincselve szabadon kövessen. Az embernek a szilárd ősi törvény helyett ezentúl saját magának, szabad szívvel kellett eldöntenie, mi a jó és mi a rossz, nem lévén más útmutatója, mint a példád*” (1, 377; kiemelések itt és a továbbiakban – K. Á.). Minden különösebb kommentár nélkül is világos a „te alakod” („példád”) és a látomás-alak közti kapcsolat, mely utóbbihoz az Inkvizítor a szavait intézi. Épp ilyen világosan kitetszik ennek az alaknak a cselekvésjegye – az akarat, az „elhatározás”, amelynek attribútuma a szív (a „szív szabad döntése”). A megtestesült Logosz, az újszövetségi példázataalkotó viselkedés szerzőjének emblémájaként fellépve, a szív a régi, készen talált szövegalkotás szimbóluma helyébe, a „szilárd ősi törvény” helyébe lép.

Sokatmondó tény, hogy a szakrális szövegképzés elveit lefektető próféták nem a Logosz realizációinak kategóriáiban határozzák meg látomásaik státusát, hanem az előrejelzés, jóslat kategóriáival: a látomások az elbeszélés kezdetét nyitják meg, amely én-elbeszélés a Teremtőre vonatkozó látomásról. A próféta nem szerző, hanem közvetítő az alkotó kompetencia és a kifejezés síkja között.

Nem kevésbé tanulságos az sem, hogy az elemzésben kiemelt újszövetségi emblémák oppozíciója épp a fent említett kontextusban aktivizálódik. Az „új lélek” megjelenését megjövendölve Ezékiel azt mondja: „Minden tisztátalanságotoktól és minden bálványotoktól megtisztítlak benneteket. Új szívet adok nektek, és új lelket adok belétek: eltávolítom testetekből a kőszívet, és hússzívet adok nektek. Az én lelkemet adom belétek” (Ez 36:25–27).

Ugyanebben az értelemben jósolja meg egy másik, még régebbi próféta a *Jézus megkísértéséből* ismerős „botránykő” megjelenését: „De Izráel két háza számára olyan kő lesz, melybe beleütköznek, olyan szikla, amelybe belebotlanak, [...] Sokan megbotlanak közülük, elesnek és összetörnek, megfogja őket a csapda” (Ézs 8:14–15).

## ***Bázismetaforák: a csók, a szív és a nap***

Térjünk rá a poéma befejezésében talán legerősebben hangsúlyozott két motívum elemzésére. A két motívum bizonyos értelemösszegződés létrejöttét is szolgálja: a poéma beszélő és hallgató személye közti interakció Ivan által létrehozott modelljét.

Mindenekelőtt az vonja magára a figyelmet, hogy a szerző kiemeli az „ajkak” (*зубы*) szerepét, amelyekről „Jézus ócsárlása” (Aljosa) hangzott el – ezt a szakrális szöveg ideologikus fordításának nevezhetjük. Az „ajkak” szerepe azonban – mint láttuk – nem merül ki a forrás redukált olvasatában, hanem az önleírás funkcióját is hordozza: az „ajkak” kiüresedett közleményt adnak át, ám a megnyilatkozás befejeztével erről a kiüresedettségről, a beszéd tautologikuságáról is tájékoztatnak. Az Inkvizítor nemcsak újramondja a már ismertet, hanem meg is határozza mondandóját – mint „túlságosan ismertet” („már tudod mind, ami mondanivalóm csak van”, 1, 381). A metaszöveg tartalma a poéma szerzője, Ivan értelmezése szerint is az Inkvizítor alakjának azon ismertetőjegyei közé tartozik, amelyek az elöregedettségre, elavultságra utalnak. Az „ajkak” leírásához ezért olyan attribútumok társulnak, mint „agg”, „vértelen”, „kilencvenéves”. Ivan szembeállítja ezekkel a „szája sarkát”, ezúttal attribútumok nélkül, hisz – a szerzői elgondolás értelmében – az „ajak” a predikátum analogonjának szerepébe kerül, cselekményes funkciót hordoz: „megrándul”. A mozdulat pedig azonnal összefüggésbe kerül az alak egész struktúrájával: „Az öregember megremeg” (1, 389). Éppenséggel az „öregember”, nem pedig az „inkvizítor”, a szociális funkció hordozója, mely utóbbi funkciót a tanítás anarratív értelmezése határozza meg. Az „ajkak” elhallgatnak, s némaságuk révén a fogolyéval azonos pozícióba kerülnek. A továbbiakban az „ajkak” nem motiválják az öregember viselkedését, szerepük a közvetítés lesz, lévén, hogy az „ajak” a fogollyal való kontaktus helye. A cselekvés szubjektuma és az általa teremtett Krisztus-alak, azaz az önleíró szöveg látomásban modellált szubjektuma között fognak közvetíteni. Ezt a viszonyt úgy is megjelölhetjük, mint az önismeret anarratív és narratív hordozójának pozícióit. Az „ajak” mint ennek az autokommunikációnak a közvetítője biztosítja a közlemény átadását a fogoly látványa által felizgatott képzelet alakjaitól a cselekvést motiváló élmény szférájához: „A csók égeti a szívét” (1, 389). Az emlékezet hordozójának cselekvése – a „csók” – egyrészt a „tűz” átadását jelenti, másrészt Ivan is kifejti értelmét, miszerint: „Ez minden válasz” (1, 388–389). Emlékeztetünk rá: a *Jézus megkísértése* epizódjában is a „tűz” átvitele valósul meg: a „vízzel való keresztelés” után ez a „Szentlélekkel való keresztelés” szakrális variánsa. Meg kell jegyeznünk továbbá: a poémában az „egész válasz” Krisztusnak az anarratív megnyilatkozásban idézett verbális „válaszaival” van szembeállítva, mint a szüzsés végkifejletben kifejeződő tett, amely az Inkvizítor viselkedésében a tűz átadásának hatására létrejött átalakulást jelzi. Ily módon befejeződik a narratív egész kialakulása a személyi-

ség struktúrájában – rációfalva az anarratív tudatnak, a személyiség részstruktúrájának a logikájára. Az egészlegesség Krisztus cselekvésjegyének elbeszélői rekonstrukciója, azaz a narratív emlékezet helyreállítása révén érhető el. Amennyiben a „szív” Dosztojevszkij regényeiben a „szabad választás” ismertetőjegye,<sup>6</sup> a szív hordozójának „csókja”, amely a „tüzet” közvetíti, nem más, mint a predikátum jelképes analógja, amelynek révén a *teljes* Krisztus-alaknak a látomásban, illetve az önleíró szövegben végrehajtott rekonstrukciója jut megjeleléshez. Ebben az olvasatban a Hallgató fogoly a beszélő Inkvizítor szívének, a „szív szavának”, a belső embernek a látomása.

Az elbeszélő, mielőtt átvinné ezt az ismérvet a külső világból („fogoly”) a szemantikai emlékezet („látomás”) síkjára, már a poéma expozíciójában meg alapozza emblematikus jelentését: „A szeretet napja ég a szívében, a Fény, a Világosság és az Erő sugarai áradnak szeméből, és az emberekre ömölve viszontszeretettel rendítik meg a szívüket” (1, 369). Mint láttuk, a vizuális interakcióra alapozva a narráció szüzsévé bontja ki ezt az emblémát. A poéma utolsó mondata az elejére, ehhez az emblémához utal vissza, megismételve a cselekvést magában a tárgyi világban. Átütő erejű ekvivalencia keletkezik ezáltal: „(a szeretet) napja ég” – „a csók *éget*” (a szívét).<sup>7</sup> A predikátum teljes ismétlése párhuzamot alkotva fel is tárja az elemek szüzsés és szemantikai szerepét. Az embléma tematizációja a hangalaki szinten is jól érzékelhető paralelizmussal egészül ki: *солнце – сердце – целящая сила – целует – поцелуй горит*. Az egymáshoz közelített elemek felsorolásában szövegbeli egymásra következésük sorrendjéhez igazodtam. Lássuk, mi az analógia jelentése! A „szív” a „tűz” materiális hordozója, s mint ilyen, a „Nap” ekvivalense. A „szem” viszont a „tűz” másik ismérve, a „fény” megjelenésének a helye. A „fény” ekvivalenseiként pedig a „Világosság” és az „Erő” vannak felsorolva, miközben az utóbbi a továbbiakban úgy konkretizálódik, mint „gyógyító erő” (1, 369) – *целящая сила*. A reorganizáló

---

<sup>6</sup> Az etimológiai rekonstrukció genetikusan igen mély, a szavak keletkezésének idejére visszamenő szemantikai és formális kapcsolatot mutat ki a „выбор” (*választás*) és a „вера” (*hit*) szóalakok között. A szláv \**věra* tő jelentése a helyes választással áll összefüggésben (lásd: óind. „vr-”, „vratī”: *választ*). Топоров, В. Н.: Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской культуре – \**svet*. In: Успенский, Б. А. (ред.): *Языки культуры и проблемы переводимости*. Москва, Наука, 1987. 184–252. Vlagyimir Toporov tanulmánya egyébként a „svet” (*fény, világosság*) tő etimonjai rekonstrukcióját tárgyalja, s a szerző bizonyítja, hogy a *szabadság*, a *szív választása* és a *hit* kapcsolata szemantikailag mélyen motivált. (Az utóbbi Dosztojevszkij írói világában elválaszthatatlan a „fény/eszmélés” motívumpártól.) Ugyanide tartozó tény, hogy az „eretnek” szó görög alakjának (s innen származik az orosz „еретик” mind óorosz, mind ószláv töve) egyik jelentése: *választás*, miközben pedig az orosz „еретиться” (*megsértődni, összeveszni*) ige a *szív felindulása, haragja, áttüzesedése* (*знев сердца*) jelentést rekonstruálja, amely tehát épp elhallgattatja a szív eredeti késztetését, akaratát. Megfigyelhető, hogy Dosztojevszkij következetesen alkalmazta a motívum jelentésének e kettősségét.

<sup>7</sup> Az orosz eredetiben teljesebb a szóalakok párhuzama: mindkét helyen a „горит” (*ég*) igealak áll, azonos morfológiai és szintaktikai pozícióban.

erőt pedig a kontaktus hozza működésbe: „gyógyító erő fakad abból, ha hozzá vagy akár a ruhájához érnek” (1, 369). A „gyógyítás” ismérve megőrződik a „csókban”, ám már nem emblematikus módon (mint „csodatétel”), hanem a szüzsében kifejtve.<sup>8</sup> Tehát a „tűz” ismérvének átvitele Krisztus szívéről az Inkvizítor szívére megfelel a gyógyító, azaz teljessé vagy egészzé, egészségessé tevő hatásnak, amely a személyiség belső struktúrájának átalakításához vezet. A személyiség ilyen átstrukturálásának – a mi kategóriáink szerint – az öneszmélés folyamata felel meg, amely az anarratív önleírás rendszeréről a perszonális elbeszélésre történő áttérés gondolkodás-aktusában jön létre.

Zoszima szavai a szabad választás dolgában elővételezik a szív szemantikájának és funkciójának azt a mintáját, amelyet Ivan poémája egy elbeszélte történetben önmegértése szövegévé tesz. A sztarec már az első találkozás alkalmával rátapint a lényegre, amikor az Ivan „szívében lévő” gondolatcsírárt, illetve az eldöntetlenségtől szorongó ember diszpozíciójának szenvedő alanyát, és nem a „mindent szabad” ideológusát látja benne: „Ez a gondolat még nincs eldöntve a *szívében*, és kínozza. [...] Egyelőre ön is csak kétségbeesésből szórakozik az újságcikkkel is, a nagyvilági vitákkal is, mert maga se hisz a saját dialektikájában, és fájó *szívvel* kineveti magában [...] Önben még nincs eldöntve ez a kérdés, és ez az ön nagy baja, mert sürgősen megoldást követel”; „Ha nem dönthető el pozitív irányban, akkor *sohase dől el* negatív irányban sem, maga is ismeri szívének ezt a tulajdonságát; éppen ez okozza minden szenvedését. De adjon hálat a teremtőnek, hogy *magasabb rendű szívet* adott önnek, amely képes ilyen kint elszenvedni” (1, 106–107). Ritka világossággal rajzolódik ki a megnyilatkozás metatextuális irányultsága: a „szív” ismertetőjegye az a diszpozíció (a „szenvedés”), hogy távol tartsa magát az anarratív beszédviselkedéstől (újságcikk,

---

<sup>8</sup> A *csók* és a *nap* motívumai közti, a cselekvésjegy („gyógyít”) alapján történt közelítésnek megvannak a gyökerei a nyelvben, a mítoszban és a mesében, ennek teljességgel meggyőző argumentációját találjuk A. N. Afanaszjevnél. Ő abból a megfigyelésből indult ki, hogy némely szláv nyelvek (például a lengyel) azonosítják egymással a *megcsókolni* és a *szívni* fogalmakat, például úgy, hogy közös igei formájuk van. Ezen az alapon rekonstruálja Afanaszjev a természet ideiglenes haláláról és – a tél pusztító erejének, a halál világának megszűntével – feltámadásáról szóló mitológiai képzetet. Ennek az erőnek a változatai lehetnek a nap, a sötét, az esőt hozó felhők stb. Ahogyan Afanaszjev írja: az erős bilincseket, amelyeket a tél rakott a földre, „a tavaszi nap tűző sugarai fogják széttörni és felszívni”. Másrészt párhuzamot von a téli álmodó természet és a mese alvó királylánya között. A sokévi álomba merült királylány csak akkor ébredhet fel, gyógyulhat meg, ha „a szépség ujjából valaki kiszívja a szálkát, amely megszurta, vagyis amikor megszűnik a Tél halálát hozó ereje”. Következésképp: „Ha a *szívni* és a *csókolni* fogalmai azonosulnak a nyelvben, akkor semmi meglepő nincs abban, hogy a népi eposzban az alvó királylányt nemcsak a veszedelmes szálka kihúzásával lehet életre kelteni, hanem a fiatal, fényes vőlegény csókjával is. A költői nyelv máig is örzi a metaforát, miszerint a tavaszi nap *hevesen csókolja* a földet, az pedig ragyogó zöldbe és virágokba öltözik, ahogyan a menyasszony felölti az esküvői koszortút.” АФАНАСЬЕВ, А. Н.: Сказка и миф. In: АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Народ-художник. Миф, фольклор, литература*. Москва, Советская Россия, 1986. 148–149. Szitár Katalin fordítása.

nagyvilági viták) s az a szándék, hogy a negatív dialektikából a pozitívba, a „szív döntéséhez” lépjen át. Éppenséggel ezt az elhatározást – mint tulajdonképpeni narratív megoldást – demonstrálja Ivan poétikai reakciója saját előtörténetére.

Zoszimának a poéma után következő szava a szöveg lineáris rendjében szintén nem merül ki valamiféle pusztán kommunikatív célban. Míg a poémát megelőző szó szubjektumaként szinte megjövendölte az új, diszkurzív magatartás megjelenését, a poéma után az a feladata, hogy verbalizálja annak tematikáját: explikálja az egész nem-verbalizált „választ”, a „csók” jelentését, úgy az auto-reflexív, mint a mitológiai értelmezési kulcsban.

1. A csók mint az önértelmezés készítése: „Mert e földön senki se lehet bírāja egy bűnösnek, amíg a bíró maga rá nem ébred, hogy ő is pontosan ugyanolyan bűnös, mint az előtte álló, és hogy talán elsősorban ő a felelős az előtte álló büntettért. [...] Ha képes vagy magadra vállalni az előtted álló és *a szívedben elítélt* bűnös bűnét, akkor vállald azonnal [...]. Ha netán érzéketlenül távozna el a *csóköddal*, sőt ki is nevetne, ez se tévesszen meg: bizonyára nem jött még el az ideje, de majd eljön: ha pedig nem jön el, az se baj: majd valaki más ismeri be a bűneit őhelyette, az szenved, *az vádolja és ítéli el önmagát*, úgyhogy az igazság mégiscsak érvényre jut” (1, 473).

2. Ugyanilyen világossággal jut kifejezésre a motívumok mitopoétikai töltése: „Ha meg mindenki magadra hagy, vagy erőszakkal elzavar, akkor egyedül maradva *borulj le a földre, és könnyeiddel áztatva csókolgasd*, és gyümölcsöt terem a föld a könnyeidből [...]. Szeress leborulni a *földre, és megcsókolgatni. Csókold a földet* [...]. Örömkönnnyekkel áztasd a földet, és szeresd e könnyeidet” (1, 475).

Azon felül, hogy a chtonikus mitológiai regenerációs minta (a föld megteremkenyítésének modellje) szubjektivizálódik, azaz az emberi újjászületés mintájának szerepében lép fel, a szövegrész egy narratív feladatot is ellát: makroparalelizmust épít fel a poéma és a regény cselekménye között, s megadja mindkettő tematikus alapformáját, a mag metamorfózisáról szóló pretextus által, amelyre a regény mottója utal.

Az önreprodukció, amely először Ivan poémájában jut kifejezésre, s amelyet később Zoszima fejt ki tanításaiban, még kétszer megismétlődik a regényben. Egyrészt mint Aljosa, másrészt mint Dmitrij öneszmélésének határozottan megjelölt végpontja, amely mind a hősök cselekvési stratégiáját, mind pedig szüzsés pozíciójukat megváltoztatja: „Valami *lángolt* Aljosa *szívében*” (2, 58); „És ekkor *lángra gyúl az egész szíve*, és valami *fény* felé igyekszik, és élni akar, élni, menni valami úton, menni az új, a hívó fény felé, mégpedig minél hamarább, most rögtön, azonnal!” (2, 266). A Dmitrijt hívogató fénynek a csillagos égboltozat felel meg Aljosa világában, amely látomása után „tündöklött”, „ragyogott” előtte. A látomás személyes diszkurzusa a példázat interiorizációjának aktuális feladatát, a regényműfaji szövegre való átkódolását hajtja végre.

## Az álom mint személyes intertextus

A *kánai menyegző* című fejezet – mint láttuk – Aljosát avatja elbeszélővé, víziója narrátorává. A látomás – Aljosa álmában épp oly módon, mint Ivan poémájában – a cselekvő személy fölismerésének kifejtésére szolgál, egyszersmind a szubjektumlétesítő aktus közege is.

Aljosa alakja történetének kiinduló helyzetében deficitese, ami három egymást követő próbatétel (ha tetszik: „megkísértés”) következtében lép fel: Ivan az első próba, Grusenyka a második, s a harmadik, hogy kiderül: a sztarec teste rothadásnak indul. A hiány lexikai indexe a „gyengeség” szó. A példázat reprodukciója, interpretációja és kiegészítése során ez a minőség előbb tematizálódik, majd lelepleződik. Egyfelől az a formaszervezet hívja fel erre a figyelmet, amelynek keretében egy státusváltás történik: az álom látomássá alakul, másfelől azonban a folyamat diszkurzív manifesztációja is, amely a befejező szituációt a kezdetihez hasonlítja. Az epizód elején ezt olvassuk Aljosáról: „Gondolatfoszlányok suhantak át a lelkén, egymással váltakozva kigyúltak, mint a csillagok, [...] egyseges, szilárd [...] érzés uralkodott a lelkében” (2, 55–56).

Kézenfekvő, hogy a „szilárd” szó nem fejtí ki az „egységes” (vö. az orosz eredetiben: „целое”: *egész*) értelmét, csak helyettesíti azt, előkészítve ezáltal az újabb szubsztitúciókat. S valóban, ahogyan az „uralkodott a lelkében” kifejezés mintegy megelőlegezi a befejező rész mondatát: „Valami eszme lett úrrá értelmén” (2, 60), ugyanúgy a „gondolatfoszlányok” és a „csillagok” között vont hasonlat is előrevetíti mind a hasonlító, mind a hasonlított tag tematizációját, s ennek értelmében a „csillagok” is egy egésszé állnak össze, s a „gondolatok” is egy másikká. Az első integrációt az „égboltozat” (*небосвод*) képviseli, a másodikat az égboltot fürkésző hős cselekvésjegye, az egyesítés (*свод*), az egész, az égi teljesség, az ég és a föld érintkezésének áthelyezése az ember belső világába.

A *kánai menyegző* kezdő és befejező szituációját összekötő motívumok még egy alkalommal, az elbeszélés köztes – eseményes – részletében is reprodukálódnak. Ez a reprodukció azonban már magához az események résztvevőjéhez szól; az Aljosáról szóló elbeszélés Aljosának önmagáról és saját „látomásáról” szóló elbeszélésévé alakul át. Ennek a háromtagú ismétlődésszerkezetnek az emi-nens motívumai, amelyek egy és ugyanazon szemantikai invariánshoz mennek vissza: a *Koporsó*, a *Menyegző* és az *Égbolt*. A motívumsor a Mag rendeltetését reprodukálja, s ezzel párhuzamosan a személyes elbeszélést a szövegbelső és intertextuális viszonylatokból felépülő szemantikai modellbe kapcsolja be. Sőt – mint alább látni fogjuk – az autointertextusok hálójába is, amelynek tagjaiban e motívumok ugyanazt a funkciót töltik be, mint a regény *A kánai menyegző* című fejezetében.

Erre a jelenségre mindenekelőtt az hívja fel a figyelmet, hogy Aljosa viselkedése ugyanazon ismérvek révén van predikálva, mint a Mag: a mag csakis a „földre esvén” hoz termést, s mutassunk rá: Aljosa titulusa: „инок” („szerzetes”) a görög szó tükörfordítása, amely az *egyetlen* jelentéssel bíró morfémát tartalmazza, s amelyből más nyelvekben az *egyetlen*, *kivételes*, *unikális* fogalmát kifejező szavak származnak.<sup>9</sup> Alekszej, aki arcának ismérvei alapján a maggal egyenértékű szerepet tölt be, most még egyszer a maghoz hasonlítódik, immár cselekvésjegye alapján: kétszeresen megismétli az apológia hősének tettét, kiemelvén ezzel a személyiség létesülésének kezdő- és végpontját. Bár tegyük hozzá: az apológia hősének világában épp a létesülés aktusa nem szerepel. A kezdeti leborulás a sztarec koporsója előtt történik, ennek befejezésbeli analogonja Aljosának az égbolt előtt történő leborulása: „leborult a koporsó előtt, mint valami szentség előtt” (2, 55) – „Aljosa csak állt, bámult, majd mintha lekaszálták volna, a földre rogyott” (2, 59). Ezt követően egy metamorfózis történik, amelyet az attribútumok helycseréje jelez: „Gyönge ifjúként omlott a földre, de egész életére *megkeményedett* harcosként állt fel” (2, 60). A második földre borulást pedig azoknak az ismérveknek az átvitele motiválja, amelyek egyaránt tartoznak a koporsóhoz és az égboltozathoz: „És percről percre világosabban, szinte kézfoghatóan érezte, ahogy egy rendíthetetlenül *szilárd* valami: *ahogy ez az égbolt* leszáll a lelkébe” (2, 60).

Annak értelmében, hogy az „öreg” („старый”) szó jelentéstartalmába – a *törekvés* (*старание*) és az *aratás ideje*, *dologidő* (*спрада*) elemeken túl – az *erős*, *szilárd* ismérv is beletartozik, a *koporsó* pedig e szemantikai jegyek materiális emblémája, a koporsó és az égboltozat előtt végbemenő események motivációjának egyeznie kell. Ezt a motivációt pedig kétségkívül *A kánai menyegzőt* fellevenítő látomás szövegének kell tartalmaznia. Mindenekelőtt az hívja fel erre a figyelmet, hogy a „роб” („koporsó”) szóval akusztikailag összecsengő, fonikusan azonos vagy rokon hangsoból felépülő „брак” („menyegző”) nem más, mint az Égboltozat ekvivalense. S itt nem pusztán arról van szó, hogy az ég és a föld egyesülésében a mitológiai vagy a szent nász reprodukálódik, hanem arról is, hogy a mitológiai képzet regénybeli megisméltése szemantikailag motivált: a „свод” („boltozat”) *menyegzőt* (*брак*) is jelent (vö. „Сводный брак”: *házasság megkötése*).

Ha értelmezésünk helytálló, s igaz, hogy a „koporsó” a „menyegző”, illetve az „égboltozat” analogonja s egyidejűleg a sztarec attribútuma, lelkének tulajdonsága, amelyet a halál elválasztott a romlandó testtől, akkor a „szilárdság/keményesség” mint szemantikai invariáns fel kell hogy tűnjék mind a közlő, mind a befogadó attribútumai között. Mint láttuk: a „szilárdságot” érzékelő szubjektum a „menyegző” jelentésének kifejtése révén jön létre. Ami pedig Zoszimát illeti,

<sup>9</sup> ФАСМЕР, М.: i. m. 1986. T. 2. 135.

már a róla adott első leírás tartalmazza a „rпoб” (*koporsó*) szó anagrammatikus realizációját: „Nagyon gyenge lábon álló, középtermetű, görnyedt [сгорбленный] kis ember volt” (1, 62). Mindkét attribútum – a *görnyedtség* és a *gyenge lábak* – egy és ugyanazon ismertetőjegyet modellálják: a föld felé való irányulást, a leborulást. Ugyanakkor tudjuk, hogy ez Dosztojevszkijnél nem gyengeséget jelez, hanem épp ellenkezőleg: erőt, a szelídség erejét. Az ontológiai értelemben vett teljesség, egészségesség iránti engedelmesség, a lét teljességének való alávetettség az az alap, amelyre a létezés ténye fölött érzett öröm regénybeli témája felépül. A lefelé görnyedés, a meghajlás, a földdel való egyesülés révén demonstrálódik a hős készenléte arra, hogy átadja saját erejét, s a másokban lévő erőt a magáéként fogadja el. A másikkal való viszonyhoz ezek az ismertetőjegyei nem véletlenül hasonlítódnak a földhöz való viszonyhoz a regényben: „A sztarec, miután megáldotta őket, mindegyikük előtt ugyanolyan mélyen *meghajolva, ujjaival a földet érintve*, maga is áldásukat kérte” (1, 61). A dőlt betűvel kiemelt részletek a szövegem belső formájában foglalt jelentést nyomatékosítják, amely által a chtonikus mítoszi emlékezettel tart kapcsolatot: a „rпoб” („koporsó”) szó a „рпeбy” („[el]ások, temetek”) alakon keresztül a „ррестн” („ásni, a földet a temetéshez előkészíteni”) alakra, és a *конать* (*ásni, kapálni, a földet a vetéshez előkészíteni*) jelentésre megy vissza. Mindezek alapján a sztarec alakját úgy interpretálhatjuk, mint a beérett mag analogonját, a fiatalemberét pedig mint ennek az attribútumnak az örökösét: az új ciklus, a mag újabb érlelődési fázisának megfelelőjét. Az „ásni”–„megáldani” paralelizmussal kapcsolatban megemlíthetjük még, hogy némely etimológus (Max Vasmer által egyébként vitatott) nézete szerint rokonság állhat fenn a „благой” („áldott”) szó és az *erőtlen, gyenge* jelentésű régebbi (görög és latin) formák között. A mondottak arra irányítják a figyelmet, hogy a „koporsóval” kapcsolatos attribútumok, valamint a *földre borulás* jelentésével kapcsolatos prédikációk szintjén Zozsima elsődleges megjelölései – öreg, gyenge, beteg, bomlásnak indult (holtteste) – a szövegben átkódolódnak, s szemantikai státusukat megváltoztatva az erő, a keménység, szilárdság, az érettség és a bölcsesség kifejezési síkjának alkotóelemeivé válnak. A saját akarat megtartóztatásáról, megfékezéséről, ami köznapi értelemben gyengeségnek számít, a regény azt állítja, hogy az nem más, mint egy magasabb minőségű akarat megnyilvánulási formája. A cselekvő földre borulásával kinyilvánítja, hogy a létezés nagy egésze a vonzás viszonyában áll a résszel, az emberrel. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy a hős alárendelődne az egésznek – ez lenne az interpretáció egyik véglete. Ám az ellenkező végletbe sem eshetünk magyarázatunkkal, miszerint a rész (az ember) az egész (a lét) helyébe lépne. A hős illetően magatartása az egésznek valamiféle tulajdonságát, tartalmi jellemzőjét fejezi ki, amely azonban nem tud megjelenéshez jutni az alkotórésznek az egészhez való aktív viszonya nélkül.

Hasonló anagrammatikus művelet érvényesül a szöveg szerzői intenciót hordozó szintjén a „gyöngye ifjú” illetően is, aki – a földre omolván – a sztarec örök-



ségét sajátítja el. Ezen a szöveghelyen a koporsót fürkésző alany szó szerint (vagy mondhatnánk: betű szerint) azonosul figyelmének objektumával: „Aljosa félénken [побок] nyitotta ki az ajtót és lépett be a sztarec cellájába, amelyben most a koporsó [гроб] állt” (2, 55). Ezt követőleg pedig megvalósul a földdel való érintkezés, s ezzel együtt megváltozik a „koporsó” státusa: „Ahogy az imént belépett, leborult a koporsó előtt, *mint valami szentség előtt*, de öröm, öröm töltötte el az agyát és a szívét” (2, 55). Nem kétséges, hogy a szövegbelső paralelizmus a „поб” hangsort ismétli, annak pedig a „menyegző” felel meg, amelynek megtartása (*сотворение*) következetesen két másik cselekvéssel áll párhuzamban: a „bort készíteni” (*сотворить вино*) és az „örömet szerezni” (*сотворить радость*) cselekvéseivel. A hangsúlyt a *сотворить* (*megalkotni, létrehozni*) igére helyezzük, amely felfedi a твердый (*szilárd*) attribútum alkalmazásában rejlő konceptust.

A „koporsónak” a „szentség” és az „öröm” fogalmain keresztül történő állítványozása világosan előkészíti a „menyegző” alapmotívumait, amelyek a későbbiekben a fentebb kiemelt szövegbelső és szövegközi párhuzamok kifejtését szolgálják. Felettből lényeges, hogy a „koporsó” helyével, a „cellával” együtt kiszorul a perszonális elbeszélés világából, s átadja helyét a „Menyegző” ünnepi lakomát ábrázoló jelenetnek, azaz az újszövetségi szentségnek. Ha pedig a „koporsó” „szentséggé” alakult át, akkor a „cella” helyén viszont a „szentélynek” kell megjelennie. S valóban, a kiinduló helyzet lokális attribútumát adó boltíves helyiségnek a fejezet végére az „égboltozat” megkettőzött alakja – a székesegyház és az égbolt – felel majd meg.

A „koporsó” és a „cella” közti kapcsolat itt kifejtett interpretációját a fent elemzett narratív folyamaton túl a „cella” („келья”) szó egyik lehetséges etimológiai rekonstrukciója is alátámasztja. A szó ugyanis – a közkeletű *szoba, kamra* jelentésén túl – a latin „cella” formából eredeztethető *szentély* jelentést is tartalmazza. A szentély pedig az istenséget őrző, áldott hely, a keresztény tradícióban a „Szentek szentjének” helye. Nem véletlen, hogy Aljosa álmának cselekményes része a „cella” szó lexikai jelentése által utalt reália eltűnésével kezdődik, s nem véletlen továbbá az sem, hogy az ily módon likvidált „cella” helyét a „szoba” veszi át: „Miért tágul szét a szoba? [...] Ó, igen, persze. Hisz ez a menyegző, a lakodalom... Még széjjelebb tágult a szoba... Ki áll fel ott, a nagy asztal mellől? Hogy? [...] Hát ő is itt van? De hisz ő koporsóban fekszik... De itt is van... Felállt, meglátott engem, és idejön... Uramistenem!” (2, 57–58). A szoba tehát a koporsóval együtt eltűnik, hogy megnyílhasson a szakrális szöveg felidézhető tere: a szentélynek a menyegző felel meg, a Jézus által megszentelt és összekötött (*освященный-сотворенный*) házasság. Így lényegül át – a perszonális elbeszélés aktusában – a cella sarka a koporsóval az „első csoda” látomásának színhelyévé, a Jézussal kötött szövetség első megvalósulásává, ami az Isten és az ember, az Ég és a Föld jelképes egyesülésében fejeződik ki, s amiben – Dosztojevskij szerint – a „második” („Új”) Szövetség újdonságának lényegét kell látnunk.

Mikor Aljosa, felébredve álmából, visszatér a cella sarkába, a szöveg megjeleníti a sztarectól való megválásának, elbúcsúzásának második aktusát: a pretextus által a sarokból a világba való kilépésként jelölt tettnek az ugyanabból a sarokból való kilépés megismétlése felel meg, amely viszont a menyegző mitikus alakmásának tekinthető térbe irányul: az ég és a föld egyesülésének terébe. Ez a „második” menyegző vagy egyesülés – épp úgy, akár az első – a hős reflexiójában jön létre (*сотворяется*): „És percről percre világosabban, szinte kézzelfoghatóan érezte, ahogy [...] ez az égbolt leszáll a lelkébe” (2, 60). Minthogy az eszméléstörténet során a hős új minőségre – „szilárdságra” – tesz szert, az imént reflektált tudati aktust úgy kell tekintenünk, mint a mitológiai teremtéstörténet modelljében széjjelválasztott kétféle szilárd támaszpont, az égi és a földi alap újraegyesítését. A teremtett lény stabilitása a regény jelképisége szerint az égboltozaton nyugszik, a felső és az alsó szféra szétválasztásaként értelmezett teremtés pedig – mint látható – instabil képződménynek minősül. Igen sokatmondó tény, hogy a két elv újraegyesítését, a „szilárdság”, az „erő” egységének visszaállítását Dosztojevszkij az emberi lélekbe helyezi.

A „szilárdság” tehát mind az elbeszélő szubjektum, mind pedig az általa elbeszélte világ alapminőségének konstans megjelölése marad mindhárom szüzsés szituációban: az álom előtt, az álomlátás alatt és utána. A szöveg diszkurzív szintje pedig ugyanekkor a perszonális elbeszélés egy sor egymást helyettesítő objektumát és eseményét is a „szilárdság” ismérvével ruházza fel, kiegészítve ezzel a meghatározás lexikai paradigmáját. Az első helyettesítés: „гроб” (*koporsó*) → „брак” (*menyegző*); a második: „брак” (*menyegző*) → „свадьба” (*menyegző*); a harmadik: „свадьба” (*menyegző*) → „свод” (*égboltozat*). A hármas transzformációsor elemeinek megfelel az aktánsok predikátumai közti paralelizmus: 1. földre omlott; 2. leszállt a földre; 3. leszállt a lelkébe (tudniillik a földre borulás reprodukciója során). Ezt azzal magyarázhatjuk, hogy az alapkérdés, amelyre Aljosa választ keres, a következőképp hangzik: „Valóban: hát azért szállt ő le a földre, hogy szegényes menyegzőkön szaporítsa a bort?” (2, 57). A párhuzam sokszorosan hangsúlyozva van: „egy rendíthetetlenül szilárd valami: ahogy ez az égbolt leszáll” → „azért szállt ő le, hogy [...] szaporítsa a bort”. Amellett, hogy a „свадьба” (*menyegző*) és a „свод” (*égboltozat*), valamint a „сошел” (*szállt le*) és a „сходило” (*leszállt*) szóalakok közti azonosság szemmel látható, a „szilárd” (*твердое*) és a „bor” (*вино*) közti azonosítás oka azonban még megfejtésre vár. Ennek kifejtése a *menyegző*-szimbólum bibliai értelmének felfedése révén történik: „Menyegző? Mi az a... menyegző... Ó, igen, itt majd elszalasztottam valamit, pedig nem akarnám elszalasztani, szeretem ezt a részt: ez a kánai menyegző, az első csoda... Ó, ez a csoda, ez a kedves csoda! Nem a bánatot, hanem az emberi örömet látogatta meg Krisztus, és amikor először tett [*сотворяя*] csodát, az emberi örömmel segített” (2, 56). A kiemelt kifejezés a Szűzanya beszédében fog megismétlődni, s utána újfent Aljosánál is: „Mond az ő anyja a szolgának: valamit mond néktek, megtegyétek [*com-*

воруме]. – »Megtegyétek [Сотворуме] [...] az öröm, valami szegény, nagyon szegény emberek öröme« (2, 56).

Látható: itt a „твердость” (szilárdság) mindegyik realizációjának jelentése az isten és az ember közös alkotásaként („со-творчество”) fejthető meg, rá kell mutatnunk, hogy az elbeszélés szöveges manifesztációja mintegy reetimologizálja a „szilárd” (твердый) jelző egyik alapismérvét. Kétségtelen, hogy a szóforma a „творить” (alkotni, teremteni), „твор” (külső, kinézet, produktum, alkotás, képződmény), „тварь” (teremtény) alakokkal áll kapcsolatban.<sup>10</sup> Ebből kiindulva – némileg metaforikusan – úgy fogalmazhatnánk, hogy a teremtmény szilárdsága a teremtésben mutatkozik meg, abban, hogy hasonlatossá válik a teremtőhöz, ami minden, már az emberi alkotást megelőzően teremtett dolog, az egész létező világ stabilitását biztosítja.

Még egy részlet beletartozik a rendszerbe, amely grammatikailag erőteljesen kiemelt pozícióban van, s egy ismétlődéssort hív létre: „сошел” (szállt le) „с-творить” (hogy szaporítsa) „сосуды” (a bort az edényekben).<sup>11</sup> A „vízhordó edények” (водоносы) archaikus bibliai kifejezése Aljosa kifejezésvilágában „edénynyé” (сосуды) alakul át. A behelyettesítést a perszonális elbeszélés funkciója és szabályszerűsége, a szubjektívizálás és az önreferencia motiválja. Ezen a szinten a szakrális tárgy, a tartóedény, amelyben a víz borrá való átváltoztatása, Jézus csodatétele (сотворение) történik, az emberi szívvel azonosul: „Már hozzák is az új bort, látod, hozzák az edényeket... Valami lángolt Aljosa szívében, valami annyira megtöltötte, hogy szinte fáj” (2, 58–59).

Idézzük most fel a perszonális elbeszélésben a „szilárd” minőséget helyettesítő motívumsort, amely egyszersmind a tárgy szemantikai világát is felépíti, azaz megadja a „stabilitás” szemantikai ismérveit: „egész” – „koporsó” – „menyegző” – „székesegyház” – „égboltozat”. Amennyiben a sor kezdetét és végét eseménysíkon az elbeszélés szubjektumának leborulása jelzi, ami pedig a Mag földbe esésének példázatos aktusát reprodukálja, akkor magától értetődik az elemzés másik feladata: a két pretextust is össze kell kötnünk, meg kell vizsgálnunk, hogyan válik az intertextuális forrás intratextuális ténnyé. A példázat az apológia műfaji kódja szerint olvasható: a természeti regeneráció mintáját követő szöveg „mag → termés” transzformációjának itt egy másik – a „víz → bor” – transzformáció felel meg. De ez még nem minden. Arról van szó, hogy a leborulás is, meg az általa megszerzett új minőség is egy harmadik, implicit intertextuális operációra utal: Dosztojevszkij harmadik forrása itt *Jób könyve*. Mielőtt azonban e harmadik forrást is megvizsgálunk, tegyünk még egy utolsó észrevételt, lezárván kifejtésünknek ezt a részét.

<sup>10</sup> ФАСМЕР, М.: i. m. 1987. Т. 4. 32.

<sup>11</sup> Az orosz eredetiben csak a „сосуды” (edények) szó szerepel, a szöveg ugyanis már előbb egyértelműsítette Jézus funkcióját: „megsokasítani a bort”.

Figyeljünk fel egy igen sokatmondó hangismétlődésre, amely összekötetést teremt a fejezet címe és a regény címe között: *Брак в Кане Галилейской* (*A kánai menyegző*) / *Братья Карамазовы* (*A Karamazov testvérek*), s ezen felül a hangalak transzformációjára: *ак, Ка, / Ка*. Az első pillantásra talán esetlegesnek tűnő egybeesések rendszerszerűnek bizonyulnak, ha figyelembe vesszük az alább lefolytatott elemzési kísérletet, amely a hangalaki paralelizmus mögött álló szemantikai invariáns feltárására irányul, valamint arra, hogy ezt az invariáns szemantikát visszahelyezzük a regényszöveg egészének értelemvilágába.

Nem véletlen, hogy *A kánai menyegző* bibliai epizódjának végén János evangéliumában a Jézust a galileai Kánából Kapernaumba kísérők között – anyján és tanítványain kívül – már feltűnnek „testvérei” (Jn 2: 12). A „testvériség” itt elsősorban lelki egyesülést, közösséget jelent – amit Krisztus magasabbra értékel, mint a vérségi kapcsolatot. A pretextus címében szereplő „Брак” (*menyegző*), másfelől pedig a regény – mint poszttextus – címében foglalt „Братья” (*testvérek*) szavak közti paralelizmus meglepte több mint valószínűsíthető: szemantikailag motivált.

A fent kifejtettek kétségtelen bizonyítéka Zoszima halálának leírása, amely megelőzi Aljosa álmát, s egyben meghatározó befolyást is gyakorol arra, s ez éppúgy érvényes az események, mint a diszkurzív szöveg síkján. Az utóbbi aspektusból nézve a halál egyesítő, összekapcsoló elvként van megjelölve. Itt a fabuláris szinten megjelenő „gyülekezés” („mindazok, akik ezen az utolsó estén *összegyűltek nála*”) mintegy megkettőződik az etimonok értelemképző integrációja révén. A jelenet szövegében ugyanis a motívum mindegyik, a regényben domináns szerepet betöltő jelentéshordozója kivételesen szoros egységet alkotva fordul elő: „*вся братия собралась в соборную церковь*”: „a többi szerzetes pedig mind a főtemplomba sereglett” (1, 478). Nyilvánvaló: a címek között jelzett, eredetileg motiválatlannak tűnt egybeesés az elbeszélés folyamatában motiválttá válik, aminek következtében viszont a hangismétlést sem tekinthetjük esetlegesnek. (S még csak kizárólag fonikus szinten motiváltak sem.) A regényvilág és -szöveg, valamint az egymáshoz közelített lexikai egységek homogenitását mind szűzsés-tematikus, mind pedig szemantikai-metaforikus szinten a narráció biztosítja.

Végezetül pedig arra mutatunk rá, hogy Aljosa belső beszéden alapuló szövege *A kánai menyegző* című fejezetben nem más, mint a Zoszima sztarec szavaiban rejlő metafora, „Isten igéjének magva” (1, 430) tematikus kibontása a regényi narrációban. A narráció pedig minden esetben azzal az invariánssal azonosítja ezt a „magvat”, amely az ábrázolt világ stabilitását jelzi, különböző formákban. Aljosa „a szavaiba vetett *szilárd* hittel” lép ki az eszmélés szituációjából, „s ez összhangban volt elhunyt sztarecének *szavaival*, aki meghagyta neki, hogy »forogjon a világban«” (2, 60).

Ivan Karamazov *A nagy inkvizítor* című poémája és Aljosa *A kánai menyegző* címet viselő álomszűzsége önálló jelentőséggel bír. Ezen túlmenően azonban

a két elbeszélés egymással és a regény világával is, meg szövegszerkezetével is értelmi egységet alkot. Értelemképző szerepüket a személyes elbeszélés szintjén elsősorban az adja meg, hogy egyszerre szolgálnak szövegeközi párhuzamok szövegbelsővé tételének eszközéül és az internalizálás alanyának azonosságát megteremtő narráció modelljéül, az önértelmezés műfajául.

Mint láttuk, Ivan megalkotva elbeszélését, s annak két főhősét, külsővé teszi mindkét daimónját – megalkotja és közölhetővé teszi mind a kísértő, mind a megszabadító alakját. Vagyis miközben poématervét egy élő elbeszélésben megvalósítja, egyúttal elsajátítja azt a nyelvet, amelyen önmegértése megtörténik. Az e nyelven létrejött diszkurzus közlésével az Aljosával felvett dialógusban önmegértése a következő fázisába jut, amit Aljosa csókja – Jézus tettének imitációja – nagy nyomatékkal erősít meg.

A beszédaktus folyamán azonban maga az Inkvizítor is dinamikus átalakuláson megy át: saját története részévé téve Jézus történetét maga is – miként Ivan – narrátorral alakul át. S ezzel együtt, műfajt teremtve, a tárgy- és önértelmezés korrekcióját is végrehajtja. Ennek nyomait látjuk például az őt jelölő nevek egymás utáni rendjében, s szintagmatikájuk jelentésmódosulásaiban: „nagy inkvizítor” → „kardinális” → „kilencvenéves öregember”. Az öregembert, a szabadon bocsátás ágensét a „старик” szó jelöli, amely a *старец* és a *старчество* motívumain keresztül Zoszimához is, ezzel a közvetítéssel pedig a regény nyelvi és mitológiai protoformáihoz is kapcsolódik: „стараться” (*törekedni*), „страдание” (*szenvedés*), „страда” (*nehéz földművesmunka*), „труд” (*munka*). Ezek feltárásához és értelmezéséhez járulhat hozzá az alábbi elemzésben kifejtett gondolatmenet.

### 3

## A személyes értelem szimbóluma: az utolsó ferde napsugár

Ákárcsak a Szöglet, a Fénysugár motívuma Dosztojevszkij egész életművét végigkíséri. Funkciójuk és összetartozásuk önálló vizsgáldást igényel.<sup>12</sup>

Aljosa földre borulásában a személyes történet kiinduló helyzetének szimbólumát kell látni, amennyiben az visszautal a regény elején szereplő Istenanya ikonhoz, akinek Aljosa édesanyja oltalmába ajánlja csecsemő kisfiát. Az eseményből Aljosa csupán egy elemre emlékezik vissza, ez pedig „a hatalmas kép kis sarka”, amelyet az emlékezet egyfelől a lemenő nap ferde sugarával, másfelől a szoba sarkával, az ikon tradicionális (szakrális) helyével egyesített. A szent-

---

<sup>12</sup> A kérdéskör legteljesebb tárgyalását lásd: KOVÁCS Árpád: Косой луч заходящего солнца (К реконструкции одного «фантастического» мотива у Достоевского). In: *Поиски в инаковом: фантастика и русская литература XX века*. Lausanne, L'Université de Lausanne, 1994. 17–42.

képet megvilágító fénycsóva az újraidézés közegében, *A kánai menyegző* címen bemutatott álomlátomásban saját történetként tematizálódik, míg a Fénysugár fő attribútuma az, hogy ferde, Aljosa földre borulásában ölt alakot. Tekintve, hogy a ferde („косо́й”: *nem egyenes*) jelző nem más, mint a sarok, szöglet („угол”: *ferde, görbe*) lexikai ekvivalense, semmi meglepő nincs abban, hogy e két elem összekapcsolása narratív motívumot képez, amely Dosztojevszkij egész poétikájának egyik alapvető, állandósult szemantikai komplexuma.<sup>13</sup> Hangsúlyoznom kell: a motívum csak a két alkotóelem együttesében alkot szemantikai komplexumot; ha önmagukban vizsgáljuk őket, jóval szegényesebb, nem ritkán torz képet kapunk. Ilyen durva leegyszerűsítésben a sarok a városi kiúttalanság és káosz jellemző tere, míg a napsugár a természet és a kozmosz pozitív szimbóluma. Valójában Dosztojevszkijnél nincs ilyen szembenállás: a Szöglet a Sugarat előlegező, alkotó princípium. Világosan bizonyítja ezt Aljosa első visszaemlékezésének szövege, valamint más regények vele analóg szövegei, amelyekre a továbbiakban részletesebben kitérünk. Először azonban vegyük szemügyre *A Karamazov testvérek*ben fellelhető argumentációt, és térjünk vissza Aljosa földre borulásának helyszínéhez: „Aljosa az ajtótól jobbra, a sarokba tér” (2, 49). A sarok az ikont vonja maga után, az ikon pedig az Istenanya megelevenedését: „látta maga előtt ezt a koporsót” / „a koporsóban kinyújtóztatott mozdulatlan, betakart halottat nézte, akinek a mellén *szentkép* volt” (2, 53). A sztarc ikonját nem nehéz azonosítani. Emlékezzünk vissza cellájának leírására: „Az egész cella nagyon szűk [...] volt” (1, 52) – itt megjelenik a szűkösség, a keskeny út eleme; a Sarkot azonban a fény attribútumai és az ikonok jelölik meg: „a sarokban

<sup>13</sup> Az alkonyi nap sugara a sarokkal való kapcsolatán kívül többször is elemzés tárgyát képezte a Dosztojevszkij-irodalomban. Vö.: КОМАРОВИЧ, В.: Ненаписанная поэма Достоевского. In: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сборник 1. Петербург, Мысль, 1922. 177–211; ГРОССМАН, Л.: Стилистика Ставрогина. In: ГРОССМАН, Л.: Поэтика Достоевского. Москва, Труды Государственной академии художественных наук, 1925. 144–162; ДУРЫЛИН, С.: Об одном символе у Достоевского. In: Достоевский. Москва, Труды Государственной академии художественных наук, 1928. 163–198; ЛОСЕВ, Л. Ф.: Проблема символа и реалистическое искусство. Москва, Искусство, 1976. 214–220; КЛЕЙМАН, Р. Я.: Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев, Штинца, 1985.

A felsorolt tanulmányok a narratív motívumot az ún. „realista általánosítás” jegyében mint „szimbólumot” vizsgálják. A szöglet motívumának ugyanakkor létezik egy igen jelentős értelmezése a szó etimológiai jelentése és mitológiai archetípusai felől, amely a sarkot az „узкий” (*szűk, keskeny*), illetve „ужас” (*rettegés*) szavakkal kapcsolja össze. Vö.: ТОПОРОВ, В. Н.: Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»). In: Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. Саранск, Изд. Мордовского государственного университета, 1973. 101–102. A mi megközelítésünk arra irányul, hogy a narratív komplexum sajátosságát a maga formai és szemantikai ismérvei alapján írjuk le és interpretáljuk, úgy, hogy eközben nem redukáljuk a kéttagú egység értelmezését sem a „szimbólumra”, mely fogalom nem képes a motívum nyelvi tagolt szövegszintű hierarchiáját differenciálni, sem a mitológémára, amely figyelmen kívül hagyja a motívum narratív szabályozottságát, a cselekményben betöltött szerepét.

sok szentkép, az egyik, az istenszülőé óriási méretű volt [...] Előtte örökmécs pislákol. Mellette két másik, ragyogó fémborítású ikon” (1, 52).

A továbbiakban az Istenanya rendeltetésének két felfogása kerül egymással szembe: „egy elefántcsontból faragott katolikus feszület, amelyet átkarol a Mater Dolorosa” (1, 52). A fájdalmas istenanya a keresztút végének emlékét aktivizálja („katolikus feszület”), míg az örökmécs az oltalmazó istenanya képét világtja meg („ragyogó fémborítású ikon”, ahol a fémborítás [*pusa*] az istenanya oltalmazó palástjának [*покрое*] ekvivalense), ezzel visszautalva a szűzsé kezdetéhez, az anya alakjához.

Funkcionálisnak kell tekintenünk a Szöglet és a Fal szembenállását is: utóbbi a determináltság, a bezártság, a szabadsághiány és a korlátozottság ismérveinek állandó jegye (vö. például a *Feljegyzések az egérlyukban* című elbeszélésben). A sztarc cellája két másik falán vásárokból árult könyomatos „bazári” képek sokasága díszelgett (1, 52). Nyilvánvaló, hogy a Szöglet úgy értelmezhető, mint a falak érintkezési pontja, azaz a fal vége és a „nem-fal” kezdete. A perszonális elbeszélés szabályainak megfelelően a szöveg oly módon keletkezik, hogy a tárgyi világ minden eleme – a szoba, a koporsó, az ikon – státusváltáson megy keresztül, és narratív helyzetbe, Aljosa álomszűzséjébe kerülve úgyszólván cselekedni kezd; a falak szétnyílnak, a koporsó és az ikon eltűnik, a sarok a galileai menyegző világába való átjárás locusává válik: „Miért tágul szét a szoba?... Ó, igen... Hisz ez a menyegző, a lakodalom [...] Még széjjelebb tágult a szoba [...] A koporsó már eltűnt” (2, 50). Ily módon a második sarok, a sarok metaforizált mása, Aljosa első emlékképének felidézésévé és kiegészítésévé minősül át. Ez az értelemképző folyamat hozza létre a tárgy szűzsés modelljét, amely kezdetben ikonografikus – statikus – ábrázolás formájában jelenik meg. A szűzsé azonban a szimbolizáció összes objektumát a cselekvés ágensévé és a megnyilatkozás szubjektumává transzformálja. A Sarok az öneszmélés után eltűnik a kifejezés síkjáról, szemantikai jegyei révén azonban újra visszatér, immár a szövegben: „A földi csend mintegy összeolvadt az égivel, és a föld titka *egybeért* [„*соприкосалась*”: *érintkezett*] a csillagokéval” (2, 53). Ezt követően megismétlődik mint a cselekvés ágense által interiorizált jegy: „Aljosa csak állt, bámult, majd mintha *lekaszálták* volna [как *подкошенный*], a földre rogyott” (1, 52).

Tekintettel arra, hogy a maghoz hasonlatos, földre eső szereplőt a szöveg az „oc”/„oш”/„oш” hangcsoport szekvenciális ismétlődése révén a *ferde* jeggyel ruházza fel (vö.: „*косо́й*”/„*Алëуа*”/„*подкоше́нный*”), a lemenő nap attribútumát, a ferde Sugarat a Búzamag tökéletes analógjaként értelmezhetjük. A fenti átvitelt illetően rendelkezésünkre áll egy deklaratív bizonyíték is, ahol a Fénysugár eme sajátossága a Mag dekódolására szolgál és – mint már Aljosával kapcsolatban is tapasztalhattuk – oly módon kapcsolódik a személyes értelemképzés folyamatába, hogy az „élet érzésének”, a „lét eleven érzékelésének” szubsztanciájával azonosul: „Az Isten más világokból való *magvakat* vetett el ezen a földön, abból nevelt kertet magának; ki is kelt minden, ami kikelhetett, de

mindazt, ami terem, csakis a más, titokzatos világokkal való *érintkezés érzése* [чувством соприкосновения] élteti, úgyhogy ha tebenned meggyengül vagy elsorvad ez az érzés, akkor elhal az is, ami benned teremne. Akkor közömbössé válsz az élet iránt” (1, 418). Az idézetből kitűnik, hogy az „érintkezés érzése” nem más, mint a szakrális „csoda” narratív ekvivalense; különösen, ha tekintetbe vesszük a titokzatos, vagyis az empirikus észlelés terében érzékelhetetlen világokkal való szintagmatikus kapcsolatot. Éppen ilyen a regényben álomszűzsé-ként megjelenő *A kánaai menyegző*: a láthatatlan meglátása. Hasonlóan metonimikus a Fénysugár viszonya a Naphoz: a Fénysugár az érzékelhetetlen egész (a látóhatár mögé lebukó Nap) érzékelhető része. Másképpen szólva, a „csoda” az érzés újjászületésének, a (bibliai) pretextussal való eleven kapcsolat érzékelésének konceptusává alakul át. Ráadásul mindkét szó az *érezkel*, *érez*, *feltűnik*, *megjelenik* jelentésű „чувтъ”, „чувить” szavakból származik, ami különös jelentőségre tesz szert, tekintve, hogy az az ige, amelyet Dosztojevszkij leggyakrabban a ráébredés, ráeszmélés megjelölésére használ, ugyancsak ehhez a protoformához megy vissza: „очнуться” (*felocsúdik*, *ráeszmél*), és egyben állandó predikátuma a földre esni/felállni, elveszíteni/megújítani az emlékezetet szintagmának.

Ismeretes továbbá, hogy nemcsak Aljosa, de Zoszima tudatának beavatását is a Fénysugár motívuma kíséri: „Derült este volt, a nap lemenőben, és az egész szobát bevilágította *ferde sugarával*. Amikor [Markel] meglátott, magához intett [...] szeretettel nézett az *arcomba* [...] későbbi életem során már könnyezve emlékeztem vissza sokszor, hogyan hagyta meg, hogy *éljek helyette* is!” (1, 378).

Teljesen világos, hogy a lemenő nap a halállal (az anya és Markel halálával), míg a ferde Fénysugár az arccal kerül párhuzamba, amit a hangalaki homofónia is motivál: „луч”/„лицо”. Az arcot a Fénysugárral összekapcsoló kép az életút végén Aljosában újra felidéződik, míg tartalma az élet parancsában explikálódik. Ezek után nem meglepő, hogy nemcsak az emlékezetbe vésést, de a felidézést is ugyanez a motívum kíséri: „mindennap áldom a napkeltét, és a szívem változatlanul énekel neki, de már jobban szeretem a lenyugvását, hosszú, *ferde sugarait* és velük együtt a csendes, szelíd, meghatott emlékeket, egész hosszú és áldott életem kedves képeit – és mindezek fölött ott van a[z...] isteni igazság! [...] Hamarosan vége életemnek, tudom, sejtem ezt [...] érzem, hogy földi életem már-már *érintkezik* egy [...] új étellel” (1, 381). Az élet vége ontológiai státusváltás, nem pusztulás – érintkezés egy másik létmóddal.

Az elemzett szövegparadigmába kapcsolódik a regény két további domináns témájának értelmezése: a szereteté és az életé. Ezek szintén a regény alapvető konceptusával összhangban bomlanak ki, vagyis mint az egésznek a szubjektumban való perszonális feltámasztása, és végeredményben a létező újrateremtésének motívumához vezetnek. Ily módon a feltámasztás témájának, valamint a téma különböző realizációinak ekvivalensei, úgy mint *leborulni/felkelni*; *elfelejteni/emlékezni*; *elaludni/feleszmélni*.



Mint említettük, a kapcsolat mindezen formái – az empirikus és az empíria feletti – az adott és a keletkező, az objektum és a szubjektum, a lét és az értelem kontaktusa az érintkezés motívumában nyernek kifejezést. Zoszima idézett, a Fénysugarat a Búzamaghoz hasonlító megnyilatkozásában az életet generáló érintkezés megjelölése mellett egyúttal sor kerül a határ meghúzására is a lét és a lét reflexiója között: az adott – az „elvetett” és „kikelt” – az isteni, míg az adott éltetése az emberi kompetencia sajátjává válik: „de mindazt, ami terem, csakis a más, titokzatos világokkal való érintkezés érzése élteti”. Tehát az emberben van „idegen” (az elvetett és kikelt), de van „saját” is (a titokzatos világokkal való érintkezés érzése): az önreflexió, amely által eleven ez élő, erőre kap vagy elhal a létező. A létező ennél fogva nem automatikusan, tehetetlenségénél fogva élő és eleven, hanem csupán adott voltát meghaladva, alkotó erőit felélesztve, tevékenységre váltva, az ember teremtőerejét megsokszorozva válik azzá. Valószínűleg így érti Dosztojevszkij a „почи” (*hajtás, növekedés*) fogalmát, míg a „род” (*genus, tő*) lexémát az eredet, a princípium jelölésére használja, amelyben csupán a kihajtás lehetősége rejlik. Ennek megfelelően a Búzamag a Tő, vagyis a természeti adottság szubsztitútuma, míg a Termés a második születést eredményező Hajtásé. Hangsúlyozzuk: a fenti fogalmak korántsem az irodalomtudós logikai rendszerének kategóriái: a Tő és a Hajtás Dosztojevszkij egész poétikájának legaktívabb motívumai. Itt azonban elkerülhetetlennek tűnt, hogy elemzéseink tartalmát általánosítsuk. Ez a kérdés ugyanis különös jelentőséggel bír tárgyunk szempontjából, mivel mindaz, ami metaforikusan a Hajtás elnevezést kapja, a Szögletben lokalizálódik és a Fénysugár kíséri. Ezáltal az érintkezés számos, különféle formáját valósítja meg, így a szeretetet, az életet és a feltámadást.

A szeretet témájában is a személyes diszkurzus megvalósulását kell látnunk, amely úgy jelenik meg a regényben, mint egyfajta személyesen kifejezett viszony a makrokozmoszhoz (éghez, naphoz, fényhez, csillagokhoz), a mikrokozmoszhoz (földhöz, kőhöz, vízhez, borhoz, kenyérhez, állatokhoz, növényekhez) és az emberhez egyaránt. E viszony transzgreadiens – empíria feletti – aktivitása egyesíti „a mindenséget is, és minden egyes porszemet is”. A kifejezés univerzális volta tökéletesen egyértelmű: „Szeressétek Istennek minden kis levelét, minden fénysugarát. Szeressétek az állatokat, szeressétek a növényeket, szeressétek minden tárgyat” (1, 416). Az idézet a lét ontológiájának alapformáihoz utal minket – a kozmikus, a fizikai, az organikus és a vegetatív létezéshez, mint a szeretet tárgyának hordozóihoz. Nyilvánvaló, hogy a *szeretet* nem a szó-tári jelentésében szerepel a szövegben; a szeretet kibontása a regényben személyes modellre utal: „megkaptuk a más [...] világgal való, *élő kapcsolatunk* titkos és titokzatos érzését”, ahol a „más világ” – mint az idézetekből kiderül – nem korlátozódik az empíria feletti szférára, hanem magában foglalja az érzékelés szubjektumán kívül eső, ontológiai értelemben vett egészet, annak minden komponensével együtt. Ez az érzés nem a tárgyra, hanem a viszonyra, az ele-

ven, az átélt „kapcsolatra” irányul, ugyanakkor arról tanúskodik, hogy a kapcsolat a személyiség bensőjében lokalizálódik; ráadásul ez az érzés „titkos és titokzatos”, vagyis csak megnevezés útján képes megnyilatkozni; ez az érzés még hordozója számára is „titok”.

Nem nehéz észrevenni, hogy a szeretet konceptusa a szövegben az élet értelmezéséhez közelít, oly módon, hogy a két szó denotátumainak szubjektívációja a leírás során azonosul egymással: „csakis a más, titokzatos világokkal való érintkezés érzése élteti” (élet); „megkaptuk a más [...] világgal való, élő kapcsolatunk titkos és titokzatos érzését” (szeretet). Anélkül, hogy kitérnénk Dmitrij Karamazov vitalizmusának számos megnyilvánulására, így a zöld vegetáció dionüszoszi attribútumainak és Schiller *Örömmódája* szerepének elemzésére, befejezésül emlékeztetünk az Ivannal kapcsolatos szembeötlő példára: „Élni vágyom és élek – minden logika ellenére is”; „leborulok majd a földre, és sírva csókolgatom azokat a köveket” (1, 300–301).<sup>14</sup> Ergo: élni annyi, mint leborulni : megcsókolni : meggyógyulni : újjászületni.

Narratív olvasatban Dosztojevszkijnél a *ferde* jelző tehát mind a *görbe*, mind az *érintkező* szemákon keresztül interpretálódik, és a szögletes tér, a sarok tökéletes megfelelőjének bizonyul. Ez az a pont, ahol véget érnek, de egyszersmind találkoznak a különböző irányú síkok; hasonlóan a Boltozat (összekötés, egyesítés) képeinek is analógja (vö. „свод”: *boltozat, sarok, ív*; „сводить”: *összevon, összegyűjt, egymással való érintkezésre készít*; ezenkívül a „луч” (*fénysugár*) kapcsolatban áll a *sarok, ív, árkád, görbület, hajlító, görbít* jelentésű „луч” szóval. Ráadásul a Sarok Dosztojevszkijnél nem más, mint a két vertikális sarkot (szögletet) képező Fénysugár horizontális ekvivalense: az egyiket a Lenttel való érintkezéssel, a másikat pedig a Fent és a Lent összekötésével alkotja meg; a Fénysugár – a geometriai meghatározáshoz hasonlóan – úgy viszonyul a Sarokhoz, mint rész az egészhez. (Vö.: a szög egy pontból kiinduló két sugár által határolt alakzat.) Idézzük fel még egy megvalósulási formáját, a Nasztaszja Filippovna által elképzelt képet: „Krisztus a messzeségbe, a látóhatárra néz; tekintetében egy gondolat pihen, olyan nagy, akár az egész világ; arca szomorú [...]

---

<sup>14</sup> Ivan Karamazov újjászületésének, vagyis a lidércálomból való ébredésének kezdete is a sarokban összpontosul: „Ivan Fjodorovics odament a sarokba, fogta a törülközőt, úgy cselekedett, ahogy mondta, és a nedves törülközőt a fejére téve fel a alá járkált a szobában” (2, 405). A „túlso falnál álló dívány” ugyanakkor a „szónok” tere, aki nem más, mint a „fiatal gondolkodó” anarratív eszméinek megtestesülése. A poéma elhangzása után ezen eszmék inkarnációja teljesen törvényszerűen – vagyis motiváltan – viseli a „lidércálom/lidércnyomás” nevet. Arról van tehát szó, hogy a *lidércnyomás – szónok – ördög* komplexumban a szöveg értelemképző mechanizmusainak köszönhetően az Ivan Karamazov cikkeinek tartalmát leleplező megnyilatkozások szubjektuma testesül meg. Ezért Ivan konfliktusát az ördöggel felfoghatjuk úgy, mint az anarratív emlékezet tartalmának felidézését, az önhistória dialogikusan kifejtett módját, Ivan önmagával folytatott vitáját. S értelemszerűen *A nagy inkvizítor* című poéma szövegsubjektumának küzdelmét ezzel az anarratív, a felvilágosodás Voltaire-t idéző deizmusának tételeivel.

A nap lemenőben van [...] Ez az én festményem!” (691).<sup>15</sup> Fontos a nagy gondolatot megvalósítani szándékozó törekvés is, amely az Aglajához (jelentése: *fény, grácia*) írott levélben kifejezést nyer: „egyesíteni akarom Önöket”; „az Ön esküvője és az én esküvőm egyszerre lesz”.<sup>16</sup>

Mivel pedig a Szögletet szöggként is felfoghatjuk, mint azt a térbeli pontot, amelyből két egyenes húzódik – az egyik a mennybolt, a másik a földkéreg közepe felé halad –, az is nyilvánvaló, hogy a Szöglet a Fénysugárnak nemcsak térbeli, de egyben perszonalizált ekvivalense is, hiszen a szféra és a horizont egyesítése egy szögben a szubjektum nézőpontjának megfelelően, kizárólag az ő látószögében jön létre. Ezen az érzékelésen kívül nincs se sugár, se szög: a Fénysugár csakis az adott nézőpontot képviselő alany tevékeny részvétele által válik a Szöglet komponensévé – s együtt a személyes érintettség és participáció renyébeli metaforájává.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

BELKNAP L. Robert: *The Genesis of The Brothers Karamazov. The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Making a Text*. Evenston, Illinois, Northwestern University Press, 1990.

KIRÁLY Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.

KROÓ Katalin: *Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991.

---

<sup>15</sup> DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*. Fordította: Makai Imre. Budapest, Európa, 1996.

<sup>16</sup> Egy délorosz mese alapot ad arra, hogy Nasztaszja Filippovnáat egyfelől a mesei hősnővel, *Anasztaszija Prekrasznojával* (Csodaszép Anasztaszija), másfelől a tengeri habokból (Helios éjszakai rejtkehelyéből) születő Aphroditével állítsuk párhuzamba. Az Afanaszjev-gyűjtemény meséjében a hős a Nap éjszakai szálláshelyére, a kék tenger fölé magasodó palotába utazik, és megkérdi Nap-cárt, miért változtatja meg háromszor az alakját. A Nap azt feleli: „A tengerben lakik Csodaszép Anasztaszija; amikor reggel felkelek, meglocsol vízzel – én elszégyellem magam és elvörösödöm; azután a magasra hágok, lenézek isten világára, és jókedvem lesz; majd este, amikor lemegyek Anasztaszija újra meglocsol hullámokkal, s én újra elvörösödöm”. AFANASZJEV, A. N.: i. m. 1986. 52) A mitológiai képzetek szerint a Nap, mielőtt hajóján leszálna a föld alatti birodalomba vagy onnan visszatérne, a hullámokkal érintkezve megszüli a szépség hordozóját, miközben önmaga újjászületik. *Anasztaszija* alakja (ahonnan a *feltámadást* jelentő Nasztaszja név származik) egyúttal a szláv mitológiai alakra, Pjatnyicára (Péntek) megy vissza, akinek fő attribútuma – a fehér ruha – Nasztaszja Filippovna jegyeként tűnik fel *A félkegyelmű* utolsó jelenetében. Mivel Pjatnyica napján (október 28-án) tilos volt bizonyos női munkák végzése, különösen a mosás, Nasztaszja Filippovna megnyilatkozása mögött, amelyben visszautasítja Aglaja ajánlatát, hogy kétes életvitele helyett menjen el mosónőnek, bonyolultabb, az említett mitológiai protoformákra utaló értelmet kell feltételeznünk. Pjatnyica egyébiránt a házasságot védelmező funkciója révén az Istenanya vele azonos szerepét előlegezi meg a kultikus tudatban.

- SCHMID, Wolf: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1973.
- THOMPSON, D. O.: *The Brothers Karamazov and Poetics of Memory*. In: JONES, Malcolm (ed.): *Cambridge Studies in Russian Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- VATAI László: *Dosztójevszkij. A szubjektív életérzés filozófiája*. Harmadik kiadás. Budapest, Kálvin János Kiadó, 1992.
- БАХТИН, М. М.: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, Советский писатель, 1972.
- БЕМ, А. Л.: О Достоевском. In: БЕМ, А. Л.: *Исследования. Письма о литературе*. Москва, Языки славянской культуры, 2001. 35–332.
- БИЦИЛЛИ, П. М.: К вопросу о внутренней форме романов Достоевского (1946). In: БИЦИЛЛИ, П. М.: *Избранные труды по филологии*. Москва, Наследие, 1996. 483–549.
- ГРОССМАН, Леонид: *Поэтика Достоевского*. Москва, Труды Государственной академии художественных наук, 1925.
- КОВАЧ, Арпад: *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 7). Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, Peter Lang, 1994.
- КОВАЧ, Арпад: Angustia: Тоска у Достоевского. In: HETÉNYI Zsuzsa (отв. ред.) – ATANASZOVA SZOKOLOVA Denise (ред.): *Russica Hungarica*. Budapest–Moszkva, Vodolej Publishers, 2005. 100–125.
- КОВАЧ, Арпад (szerk.): *Достоевский. Filológiai szöveggyűjtemény*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990.
- МАРКОВСКИЙ, В. Ю. (ред.): *О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов*. Москва, Книга, 1990.
- МОЧУЛЬСКИЙ, К.: *Достоевский. Жизнь и творчество*. Paris, YMCA Press, 1980.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Достоевский и античность. In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки славянской культуры, 2000. 506–529.

PEETER TOROP

## A HŐSÖK ÁTLÉNYEGÜLÉSE F. DOSZTOJEVSZKIJ *BŰN ÉS BŰNHŐDÉS* CÍMŰ REGÉNYÉBEN<sup>1</sup>

„Világosan látjuk, hogy az emberi fejlődés jelentős alakjainak emléke az emberek között él (csakúgy, mint a gonosztevők fejlődése), sőt az ember legnagyobb öröme az, ha hasonlíthat hozzájuk. Így tehát e jellemek természetének a része testi-  
leg is és lelkiileg is megjelenik a többi emberben. Krisztus teljes egészében az emberiség részévé vált, és az ember arra törekszik, hogy Krisztus *énjévé*, mintegy saját ideáljává alakuljon át”.<sup>2</sup> Az első olyan komoly kísérletet, amely ezt az ideál felé való törekvést ábrázolta, a cenzúra eltávolította a *Feljegyzések az egérlyukból* című alkotás szövegéből, *A félkegyelmű* című regényben pedig az író már a megtestesült ideált ábrázolta. Közöttük található a *Bűn és bűnhődés*, az a regény, amely éppen az ideál felé való törekvéstről szól, miközben ez a törekvés implicit módon ábrázoló-  
dik, különböző variánsokban, kétirányú mozgás formájában, amely az embertől az ideálig és az ideáltól az emberig tart. Ez a kétirányúság arra is lehetőséget ad, hogy beszéljünk az író vallásos és művészi gondolkodása között fennálló igen szoros kölcsönös kapcsolatról, valamint eme összefüggés realizációjáról a regénypoétikában. Abban, hogy explicitté tegyük ezt a kölcsönviszonyt, segítségünkre szolgál a Dosztojevszkij naplójából származó, fentebb már idézett 1864. április 12-i bejegyzés folytatása: „Az isteni természet szöges ellentétben áll az emberi természettel. Az ember, a tudomány nagy eredményei alapján, a sokféleségtől halad a Szintézis felé, a tényektől azok általánosításához és a megismeréshez. Isten viszont másféle: az egész lét teljes szintézise, amely magát szemléli a sokféleségben, az Analízisben”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> A tanulmány eredeti megjelenési helye: ТОРОП, Петер: Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание». *Труды по знаковым системам* 22. Тарту, 1988. 85–96. A szerző tanulmányában jelzi, hogy írásának kéziratát 1983-ban adta le a kiadónak. A magyar szövegben szögletes zárójelben a fordító beírásai szerepelnek – K. G.

<sup>2</sup> Dosztojevszkij feljegyzései (1864. április 12.), saját fordítás – K. G. Az eredeti szöveg megtalálható: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Ленинград, Наука, 1972–1981. E sorozat kötetiből vett szövegek esetén az orosz forrásra kötet- és a lapszámokkal hivatkozunk. Vö.: 20, 174.

<sup>3</sup> Уо. А *Bűn és bűnhődés* tekintetében érdekes összevetni ezt a gondolatot Vlagyimir Szolovjov kijelentésével: „Ha a kereszténység a megváltás vallása, ha a keresztény eszme lényege a gyógyulás,

Ennek az eszmefuttatásnak a konceptuális jelentőségét támasztja alá a kézirat is, amely tartalmazza a regény utolsó sorát: „NB. UTOLSÓ SOR: kifürkészhetetlenek az utak, amelyeken az ember megtalálja Istent”.<sup>4</sup>

Már írtunk arról, hogy Dosztojevszkij regényében három, egymással kölcsönösen összefüggésben álló szint különíthető el: a topográfiai kronotoposz avagy a homofónia, a pszichológiai kronotoposz szintje, avagy a polifónia, valamint a metafizikai kronotoposz avagy a heterofónia.<sup>5</sup> A regény végén Raszkolnyikov elindul, hogy átlépjen az egyik világból a másikba. Ez a két világ az említett szintek mindegyikén szembeállítódik egymással, ennek alapjául pedig ember és Isten, az antropocentrizmus és a teocentrizmus szembeállítása (és egyidejű kölcsönhatása) szolgál. Ez azt jelenti, hogy a homofónia (a szerzői leírás egysége) szintjén az, ami térben és időben konkrét, összekapcsolódik azzal, ami örök, a szüzsé összefüggésben áll az archi-/archeszüzsével; a polifónia szintjén az átmeneti és a szubjektív kapcsolódik össze az univerzálissal, az öntudat állítódik szembe a tudatalattival, „a természet törvényével, amelyet nem ismerünk, és amely bennünk kiált”<sup>6</sup>; a heterofónia szintjén a profán és a profanizált eszmékkel a szakrális és a szakralizált ideák kerülnek szembe. Ezek között a pólusok között nincs éles határ, vannak olyan övezetek, amelyekben a szélsőségek, az ambivalens tartalmak összefonódnak, amelyekben a szöveg egyes elemei mint fokozottan szemantizáltak emelődnek ki, azaz beszélhetünk egy bizonyos szemiotizációs szféráról. Mindez grafikusan a következőképpen fest:

Krisztus-központúság (a szemiotizáció szférája)			
Szintek	Antropocentrizmus	Teocentrizmus	
Topográfiai kronotoposz, homofónia	szüzsé	a szerzői jelek világa (jelértékű nevek, tárgyak, szituációk, viselkedések)	Archi-/archeszüzsé
Pszichológiai kronotoposz, polifónia	öntudat	a hősök jelértékű (ön)jérezései, élményeinek, gondolatainak, szavainak világa	tudatalatti
Metafizikai kronotoposz, heterofónia	profán és profanizált ideák	a hipertéma és az ideológiai mag világa	szakrális és szakralizált ideák

azon elvek belső egyesítése, amelyek különbözősége maga a pusztulás, akkor az igaz keresztény ügy lényege az, amit a logika nyelvén szintézisnek nevezünk, az erkölcs nyelvén pedig megbékélésnek.” СОЛОВЬЕВ, Владимир: *Три речи в памяти Достоевского (1881–1883 гг.)*. Москва, Университетская типография, 1884. 43. Saját fordítás – K. G.

<sup>4</sup> Vö.: 7, 203.

<sup>5</sup> Részletesen lásd tanulmányunkban: ТОРОП, П. Х.: Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского. *Труды по знаковым системам* 17, Тарту, 1984. 138–158.

<sup>6</sup> Vö.: 7, 137.

Már hivatkozott tanulmányunkban írtunk arról, hogy a *Bűn és bűnhődés* hipertémája és ideológiai magva a Bibliával áll kapcsolatban, és az özönvíz és Noé bárkájának, Lázár feltámasztásának, valamint Krisztus életének története körül koncentrálódik. Ebben a regényben a heterofónia legmélyebb és legkevésbé kutatott szintjén észrevehető az egység forrásai a sokféleségben. A felsorolt szövegek a regény valamiféle intertextuális terét képezik, azaz a szerző a különböző epizódokat és hősöket *egyidejűleg* több szöveg segítségével értelmezi, miközben a szakrális szüzsék gyakran profanizálódnak az egyes szereplők értelmezése nyomán. Igaz, mindehhez hozzá kell még fűzni azt is, hogy a regényben megfigyelhető bizonyos evolúció az intertextuális tér aktualizálásában. Mindez összhangban áll Dosztojevszkij művészetének vezérelvével, regényeinek sajátos hipertextusával, amely később *A Karamazov testvérek* mottójául szolgált: „Bizony, bizony mondom néktek: Ha a földre esett gabonamag el nem hal, csak egymaga marad; ha pedig elhal, sok gyümölcsöt terem” (Jn 12:24).<sup>7</sup> A *Bűn és bűnhődés*-ben ez azt jelenti, hogy a feltámasztott fokozatosan feltámadóvá válik (lényeges, hogy fokozatosan), és így a regény epilógusa sem tekinthető mesterkéltnek, ellenében azzal, ahogy egyes kutatók állítják.<sup>8</sup> J. M. Holquist találó megállapítása szerint a regény végén Raszkolnyikov nem egy „deus ex machinához, hanem a regénybeli Istenhez fordul”.<sup>9</sup> Raszkolnyikov útja az embertől Istenig, illetve kapcsolata a többi hőssel az intertextuális tér határai között valóban az emberi lélekről, az ember titkáról szóló univerzális műalkotássá változtatja a regényt.<sup>10</sup> Fény derül azokra az utakra, amelyeken Isten eljut az emberhez, az ember pedig Istenhez és önmagához, és hogy mily módon válik a feltámasztott feltámadóvá.

---

<sup>7</sup> A bibliai hivatkozásokat a következő kiadás alapján közöljük: *Szent Biblia azaz: Istennek Ó és Új Testamentumában foglaltatott egész Szent Írás*. Fordította: Károli Gáspár. A Bibliatársulat kiadványa – K. G.

<sup>8</sup> Vö.: „»Feltámadt, feltámadt, megújult« – ismétli Dosztojevszkij konokul és valahogy csüggedten, mintha maga sem hinné [...] Talán az élet helyére a dialektika lépett, a nyehljudovi, levini, tolsztoji, elvont keresztény, buddhista dialektika?» МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.: *Л. Толстой и Достоевский. Религия. Исследование*. Т. 2. Ч. 1. Издание 3-е. Санкт-Петербург, Общественная польза, 1909. 143. Saját fordítás – K. G.

<sup>9</sup> Vö.: HOLQUIST, J. M.: *Disease and Dialectic in Crime and Punishment*. In: JACKSON, R. L. (ed.): *Twentieth Century Interpretations of Crime and Punishment: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1974. 117.

<sup>10</sup> Vö.: „[...] ez az emberi lélek analízise általában, annak különböző állapotaiban, stádiumaiban, átmeneteiben, nem pedig az individuális, elkülönült és befejezett belső élet analízise (mint L. N. Tolsztoj grófnál)”. РОЗАНОВ, В. В.: *Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе*. Издание 3-е. Санкт-Петербург, Издательство М. В. Пирожкова, 1906. 48. Saját fordítás – K. G. Ezáltal a konfliktus általánosabbá válik: „személyiségnek kell lenni, és nem szabad engedni az Isteniség képmására és hasonlatosságára vonatkozó jogból a világ semmiféle üdvéért, sem a saját, sem pedig akár az egész emberiség boldogságáért és megelégedettségéért”. БЕРДЯЕВ, Н.: *Этическая проблема в свете философского идеализма*. In: *Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906)*. Санкт-Петербург, Издательство М. В. Пирожкова, 1907. 99.

Annak alapján, amit fent említett tanulmányunkban írtunk a 7-es szám (a 3 és 4) szimbolikájáról, a *Bűn és bűnhődés*ben fellelhető érdekes „hiba” ötlik szemünkbe.

A regény második részének elején Raszkolnyikov, miután idézést kap, először megy a rendőrségre. „*Negyed* versztára volt a házuktól a rendőrség. Nem sokkal korábban költözött erre az új helyre, egy új ház *harmadik*<sup>11</sup> emeletére” (104). Bement a megfelelő, „sorrendben a *negyedik*” (105) szobába, ahol először találkozott Ilja Petrovics Poroh főhadnaggyal, és ahol eszméletét veszítette. Ezután következik Raszkolnyikov betegségének leírása, emlékezetvesztése, amelyből négy nap múlva épül fel: „Már *négy* napja alig eszel és iszol” (131).

A regény hatodik része a következőképpen kezdődik: „Furcsa időszak köszöntött Raszkolnyikovra: mintha köd szállt volna le rá, kilátástalan, súlyos magányba zárva őt” (479). Ez három napig tart. Ezután „frissebb volt a feje, és nyugodtabbnak érezte magát, mint a megelőző *három* nap bármelyikén” (482). A Razu-mihinnel folytatott beszélgetésből kiderül, hogy ő már „*háromszor* feljött ide” (483). „És tessék, itt ülsz, és úgy zabálod a főtt marhahúst, mintha már *három* napja nem ettél volna egy falatot sem” (483). A hatodik rész végén pedig Raszkolnyikov elindul ugyanarra a rendőrőrszobára Ilja Petrovics Porohhoz, hogy feladja magát. „Elért a végzetes helyre [...] a *második*<sup>12</sup> emeletre kellett mennie” (573). A hely ismerős volt. „A csigalépcsőn megint ugyanaz a szemét, ugyanaz a zöldség- és tojáshéj-hulladék hevert, az ajtók megint tárva-nyitva álltak, megint fojtogató füst és bűz tódult ki ugyanazokból a konyhákból. Raszkolnyikov azóta nem járt itt” (573). Megtörténik a második találkozás Ilja Petrovicssal: „Puskapor<sup>13</sup> állt előtte: váratlanul előjött a *harmadik* szobából” (574, kiemelések itt és az előzőekben – P. T.).

Tekinhető-e ez a „hiba” véletlennek, tudva, hogy Lázárt a halálát követő negyedik napon támasztották fel, Krisztus pedig harmadnapon támadt fel?! Hivatkozott cikkünkben igyekeztünk bemutatni, hogyan veszi körül Raszkolnyikovot már a regény legelejétől fogva a megváltás dicsfénye (Noé bárkájának és az özönvíznek a története alapján). Jelen tanulmányunkban azt a feladatot tűzzük magunk elé, hogy kimutassuk Lázár és Krisztus története egyes elemeinek jelenlétét a regény szövegében.

Míg Lázár története a szövegben csaknem explicit módon van jelen, beleértve ebbe az evangéliumi szövegek idézését is, addig Krisztus története posztuláló

---

<sup>11</sup> A *harmadik* emeletet az eredeti szöveg „*negyedik* szint”-ként („*четвертый этаж*”) jelöli meg. A regényből vett magyar idézetek forrásául a következő kiadás szolgál: DOSZTOJEVSZKI, Fjodor Mihajlovics: *Bűn és bűnhődés*. Fordította: Vári Erzsébet. Pécs, Jelenkor, 2004. Zárójelben a lapszámok szerepelnek – K. G.

<sup>12</sup> Az eredetiben „*третий этаж*”, azaz „*harmadik* szint” – K. G.

<sup>13</sup> A fordításban a „*Poroh*” név „*Puskapor*”-ként fordul elő – K. G.



elhallgatás<sup>14</sup> formájában jelenik meg, azaz implicit módon megjelölt történetről van szó. Raszkolnyikov napóleoni eszméje, amely már a műalkotás elején explicit kálódik, nem a szabadsághoz, hanem a többi embertől való elkülönüléshez vezet a hőst.<sup>15</sup> A bűn úgy jelenik meg, mint morális öngyilkosság. Az izolációból csak a hit és a feltámadás jelent kiutat. És valóban, Raszkolnyikov még meg sem bánja vétkét, már a feltámadásra gondol. Noha, mikor Porfirij Petrovicshoz megy, az jár az eszében, hogy „ennek is sopánkodhatok, mint Lázár” (266), de a beszélgetés során Porfirij Petrovics egy másik Lázárra tereli a szót, egészen konkrét szempontból. Azt kérdezi Raszkolnyikovtól, hogy hisz-e az Új Jeruzsálemben, Lázár feltámasztásában és Istenben (282). Ezután pedig Raszkolnyikov mondja édesanyjának, húgának és Razumihinnek: „Mi az, mintha itt temetni készülnének, vagy örökre búcsút vennének tőlem [...] Talán minden föltámad egyszer!” (338). Következik a látogatás Szonyánál, akinél a komódon az Újszövetség orosz fordítása fekszik: „Hol van itt szó Lázár feltámadásáról? Keresd meg nekem, Szonya” (351). És Szonya felolvasta neki Lázár egész történetét (352–355).<sup>16</sup>

Napóleon, Mohamed, Zeus, Lázár, Krisztus – ezek mind az emberi lélek lehetőségei, de hierarchikus sorba rendezett lehetőségek.<sup>17</sup> Dosztojevszkij világában ugyanis az embernek van egy olyan mélyen fekvő eszméje, legmagasabb rendű ideálja, amelyre csak rá kell ébrednie, amelyet meg kell találnia önmagában – ez Krisztus. Ennek az ideálnak az elemei, mind szakrális, mind profán változataikban, csaknem minden emberben fellelhetők mint az ideálra való – gyakran öntudatlan – törekvés tanújelei. A regényszöveg piszkozatában Dosztojevszkij a következőket írja: „Csak azok nem hisznek Krisztusban, akiknek nincs rá szük-

---

<sup>14</sup> A posztuláló elhallgatásról mint a költői világ központjáról lásd: SKWARCZYŃSKA, S.: Przemilczenie jako element strukturalny działa literackiego. In: SKWARCZYŃSKA, S.: *Z teorii literatury: Cztery rozprawy*. Łódź, Poligrafika, 1974. 31.

<sup>15</sup> Lásd: „azt gondolta, hogy az ember szabad; de azt mégsem gondolta, hogy az ember *ennyire szabad*. A szabadságnak ezt a határtalanságát nem is viselte el: jobban lesújtotta, mint a büntető törvény teljes súlya”. МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.: i. m. 1909. 123. A szakrális téma evolúciójának szempontjából érdekes, ha ezt a gondolatot párhuzamba állítjuk a következő megnyilatkozással: „A keresztény szabadság titka egyúttal a Golgota titka, a keresztre feszítés titka is. A keresztre feszített igazság senkit sem kényszerít az elfogadására”. BERGYAJEV, Nyikolaj: *Dosztojevszkij világszemlélete*. Fordította: Baán István. Budapest, Európa, 1993. 249.

<sup>16</sup> Raszkolnyikov újra szomjúhozza az életet: „Ezért mihelyt megpillantja Szonyánál az Evangéliumot, arra kéri, hogy olvassa fel neki Lázár feltámasztásának történetét. Nem érdekli a hegyi beszéd, sem a farizeus és a vámszedő története, egyszóval semmi olyan, amit az Evangéliumból a mai étika nyelvére lefordítottak, mégpedig a tolsztoji formula szerint, hogy »a jó, a testvéri szeretet maga az Isten«. SESZTOV, Lev: *Dosztojevszkij és Nietzsche*. Fordította: Patkós Éva. Budapest, Európa, 1991. 170.

<sup>17</sup> Lásd az *Egy tró naplójának* [vö.: *Az tró naplója*] 1876. januári bejegyzését: „Ó, kedves urak és hölgyek, tisztelt vendégek, esküszöm, hogy az önök társaságában mindenki elmésebb, mint Voltaire, érzőbb, mint Rousseau, hódítóbb, mit Alkibiadész, Don Juan, Lucretia, Júlia és Beatrice”. DOSZTOJEVSKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Tanulmányok, vallomások*. Fordította: Grigássy Éva. Budapest, Európa, 1985. 43.

ségük, akik keveset élnek, és akik lelke olyan, mint a holt kő”.<sup>18</sup> Arról, hogy hogyan lágyul meg ez a kő Raszkolnyikovban, már írtunk többször hivatkozott tanulmányunkban, ahol bemutattuk a „kő” szó sokértelműségét a regény szemiotizációs szférájának mindhárom szintjén.

Jelen tanulmányunkban nem szeretnénk folytatni a regény ilyen kulcsszavainak leírását, noha sok van belőlük, hanem, felhasználva az *irodalmi szerep* [vö.: „литературная роль”] fogalmát, rá kívánunk mutatni arra, hogyan jön létre a regényben „az egész lét teljes szintézise, amely magát szemléli a sokféleségben, az Analízisben”.<sup>19</sup> Abból indulunk ki, hogy a szereplők a regény cselekményének minden egyes pillanatában önmagukkal ekvivalensek, még azokban az esetekben is egységesek, amikor egyidejűleg több szöveg révén értelmeződnek. A láthatatlan analógiák látható jegyei<sup>20</sup> megerősítik Dosztojevszkij művének univerzalizálását, és megengedik, hogy az irodalmi szerep megértésének alapjaként a következő meghatározás szolgáljon: „Az irodalmi szerep azonosság, mégpedig az ember koncepciójának és megjelenési formájának azonossága”.<sup>21</sup>

Az irodalmi szerep fogalmából kiindulva beszélhetünk a hősök szerep-/szerepszerű viselkedéséről [vö.: „ролевое поведение”], arról, hogy a különböző epizódokban különböző szerepekbe lényegülnek.<sup>22</sup> Ha Raszkolnyikov explicite Napóleon szerepében formálódik meg [az alakja e szerepben fejeződik ki, vö.: „Раскольников выражен в роли Наполеона” – K. G.], akkor ezen felül implicit módon eljuttatja még Lázár és Krisztus szerepét is, ráadásul a fináléban az utolsó dominál. Más hősök is átalakulnak: Marmeladov Noét és Krisztust játssza, Szvidrigajlov Krisztust és Júdást, Razumihin Krisztus legkedvesebb tanítványává válik, Szonyát látjuk Mária Magdaléna, Krisztus és Lázár szerepében stb. Természetesen nehéz kimutatni, hogy hol végződik a tudatos szövegkomponálás, és hol kezdődik a tudattalan alkotás. Mindenesetre kijelenthető, hogy a hősök szerepvilágítása és a regény intertextuális tere a szöveg szerzői stratégiájának részét képezik, noha ennek minden bizonyítékáról nem lehet végleges listát összeállítani.

---

<sup>18</sup> Saját fordítás – K. G.

<sup>19</sup> Vö.: 20, 74.

<sup>20</sup> Lásd: FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Budapest, Osiris, 2000. 45.

<sup>21</sup> Vö.: ГИНЗБУРГ, Л.: *О литературном герое*. Ленинград, Советский писатель, 1979. 56. Az irodalmi szerep sokkal pontosabb kifejtését adja (Dosztojevszkijjal való összehasonlításban) Jurij Tinyanov, Gogol *Az orr* című elbeszéléséről írva: „Ebben a groteszkben figyelemre méltó a hős egy pillanatra sem megszakadó ekvivalenciája, az orr és *Az orr* egyenrangúsága.” ТЫНЯНОВ, Ю.: *Проблема стихотворного языка. Статьи*. Москва, Советский писатель, 1956. 173. Saját fordítás – K. G.

<sup>22</sup> Vö.: „Az odúlakó, miközben könnyedén magára ölt különböző maszkokat, eljátszik irodalmi szerepeket (hős, mártír, megváltó, költő, szerető), nem képes arra, hogy betöltse valóban emberi életfunkcióját, így hazug létezésre ítéltetik.” АРТЕМЬЕВА, Т. В.: Контрапункт в повести Достоевского *Записки из подполья* (К вопросу о художественном методе). In: *Из истории русской и зарубежной литературы XI–XX вв.* Кемерово, 1973. 100–101. Saját fordítás – K. G.

A fentebb bemutatott „hiba” – úgy gondoljuk – szintén részét képezi a szöveg stratégiájának, és éppen Lázár és Krisztus szerepének elsődleges jelentését emeli ki. Valószínű, hogy ezzel a stratégiával függ össze a hősök archetipikus csoportosításának lehetősége is. Dosztojevszkij regényének már a legelső kéziratot anyagai között felbukkan egy csoportkép, amely egy férfit és két nőt ábrázol.<sup>23</sup> A regény végleges szövegében szembeötlik egy bizonyos ismétlődés a hősök kölcsönviszonyának jellegében, különös tekintettel a regény első felére: Raszkolnyikov és áldozatai; Raszkolnyikov – anyja – nővére; Raszkolnyikov és a két nő a rendőrségen, az egyik gyászban, a másik fényűző öltözetben;<sup>24</sup> Raszkolnyikov, a háziasszonya és annak halott leánya; Raszkolnyikov és a két Mikolka;<sup>25</sup> Raszkolnyikov és a két gyerek, akiket megmentett; Raszkolnyikov, egyetemi társa és annak apja, akinek Raszkolnyikov segített. Idetartozik Marmeladov feleségével és lányával, míg Marmeladovék kisgyermekai kiemelik e csoportok archetipikus voltát: Kolja, Lenya és Polja folytatják ezt az örök történetet, Lázárnak és két nővérének, Mártának és Máriának a történetét. Nem minden bemutatott csoport értelmezhető a Lázár-történet szüzségéből kiindulva, de ennek a történetnek a talaján jelértékűvé válnak [„носят... знаковый характер”]. Különösen szemiotizált a leginkább profanizált variáns – Szvidrigajlov időtöltése két ferde orrú hivatalnok társaságában. A regény végére ez a háromsztatúság háttérbe szorul, és fokozatosan felcserélődik egy másik szakrális történettel: Krisztust a legkedvesebb tanítvány és a három Mária (anyja, az anyja nővére és Mária Magdaléna) kísérte el utolsó útjára. Raszkolnyikov Razumihin, anyja, nővére és Szonya kíséretében megy a Golgotára. A regény legvégén pedig, amikor hangsúlyossá válik, hogy a hátralévő hét év Szonyának és Raszkolnyikovnak mindössze hét napnak tűnik, Dosztojevszkij utoljára emeli be a szövegbe Krisztus történetét, hiszen az új életet „drágán meg kell vásárolnia, egy nagy, jövőbeli hőstettel kell megfizetnie érte” (600). A jövőbeli hőstett azt jelenti, hogy meg kell találni és teljes mértékben el kell fogadni Krisztust, aki Raszkolnyikovban testesül meg, hiszen Raszkolnyikov 32 éves lesz, mikor majd szabadul. Krisztust pedig 33 éves korában feszítették meg.

A következőkben a regény egyes szereplőit vesszük sorra, noha nehéz elválasztani őket egymástól.

---

<sup>23</sup> A kutató megállapítása szerint Raszkolnyikovról és két áldozatáról van szó. Vö.: БАРИШТ, К.: „Ез психологичаи száмадас егý бűнрөл.” *Авропа* 1981/8. 134–137.

<sup>24</sup> Lásd Sz. Belov kommentárját: БЕЛОВ, С. В.: *Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»*: *Комментарий*. Ленинград, Просвещение, 1979. 110.

<sup>25</sup> Уо. 95.

## Raszkolnyikov

Már Raszkolnyikov pszichológiai jellemrajzában is szembeötlenek a Lázár és Krisztus történetére egyaránt jellemző jelértékű érzések és benyomások [„знаковые ощущения и переживания”]. Az elkülönültség érzése; „úgy érezte, mintha egy szöveget vertek volna be a feje búbjába” (115); „ám hirtelen sóbálvánnyá dermedt” (115); emlékezetvesztése a betegség idején (129); „érezte, hogy zsibbad a keze és a lába” (147); „megkövülten állt meg a küszöbön” (208); „nem szabad *beszélnie*” (248); a szűkösség és a kiúttalanság gyakori érzése (479, 487) stb. Lázár és Krisztus történetét a sír képzete is összeköti. Sírhoz hasonlítódik Raszkolnyikov szobája (250, 258), anyja úgy beszél Pétervárról, mint egy ablaktalan szobáról (260). Raszkolnyikov maga ismeri el: „És tudod-e, Szonya, hogy az alacsony, szűk szobák nyomasztóan hatnak a lélekre és a gondolkodásra! Ó, mennyire gyűlöltem azt a kis odút! De mégsem akartam elköltözni onnan” (454).

Közvetlenül négynapos emlékezetvesztése előtt a Miklós hídon „egy hintó kocsisa alaposan végigvágott az ostorával a hátán azért, mert majdnem a lovak alá esett, pedig a kocsis háromszor vagy négyszer odakiáltott neki” (125). Raszkolnyikov pedig még aznap este megbetegedett: „Csak arra emlékezett, hogy ivott egy korty hideg vizet, és a mellkasára is öntött a korsóból. Azután elájult” (129). Krisztus megfeszítésére vonatkozó allúziót látunk. Krisztust is megverték Pilátus parancsára (Jn 19:2–5), és azután halt meg, hogy ivott egy korty ecetet (Jn 19:29–30). Az emlékezetvesztés után Razumihin gondoskodik róla, aki Dunya szavai szerint feltámasztotta bátyját (217). Átöltözteti Raszkolnyikovot, mondván: „embert kell faragni belőled” (141). A sapkával kezdi, mivel „a fejrevaló az öltözék legfontosabb darabja, barátom, sajátos ajánlás” (141),<sup>26</sup> és a fehérneművel fejezi be: „Most pedig, testvér, engedelmeddel hálóinget cserélnénk, mert bizony a betegség csak most fészkel ott igazán az ingedben” (143). Ily módon Razumihin Krisztus szerepét játssza, aki Lázár feltámasztása után megparancsolta, hogy oldozzák el őt (Jn 14:44). A negyedik részben Raszkolnyikov szavai után, amelyeket anyjához, húgához és Razumihinhez intéz („Mi az, mintha itt temetni készülnétek, vagy örökre búcsút vennének tőlem”, „Talán minden föltámad egyszer”, 338), következik az a beszélgetés, amelyet Razumihinnal folytat a folyosón, és amelyben Raszkolnyikov azt mondja: „Hagyj békén, de őket [...] *ne hagyd el*” (339).<sup>27</sup> És „[Razumihin] Pulherija Alekszandrovna fia és Dunya testvére lett azon az estén” (340). Idézzük föl a megfelelő helyet az Evangéliumból: „A Jézus keresztye alatt pedig ott állottak vala az ő anyja, és az ő anyjának

---

<sup>26</sup> Vö.: Zak 3:3–5: „Jósua pedig szennyes ruhába vala öltöztetve, és áll vala az angyal előtt. És szóla és monda az előtte állóknak, mondván: Vegyétek le róla a szennyes ruhákat! És monda néki: Lásd! Levettem rólad a te álnokságodat, és ünnepi ruhákba öltöztetlek téged! Azután mondám: Tegyenek fejére tiszta süveget!”

<sup>27</sup> Kiemelés az eredetiben – K. G.

nőtestvére; Mária, a Kleopás felesége, és Mária Magdaléna. Jézus azért, mikor látja vala, hogy ott áll az ő anyja és az a tanítvány, a kit szeret vala, monda az ő anyjának: Asszony, ímhol a te fiad! Azután monda a tanítványnak: Ímhol a te anyád! És ettől az órától magához fogadá azt az a tanítvány” (Jn 19:25–27). Ez megismétlődik a 484. oldalon: „Bárhová is mennék, akármilyen történések is velem – te maradsz itt gondoskodni róluk. Hogy úgy mondjam, rád bízom őket, Razumihin.”

Az „elszülött” (51) Raszkolnyikov (mint Krisztus is) már a regény elején maró gúnnyal gondol húga áldozatára: „Keserves dolog golgotát járni” (47). A szobájában várva Raszkolnyikovot, anyja és húga „keserves kínokat<sup>28</sup> éltek át” (209). „Nagy bajban lehetsz” (561)<sup>29</sup> – mondja az anyja az utolsó találkozáskor, és ezekkel a szavakkal fordul fiához: „Rogya, édesem, én elszülött fiam” (562).

Raszkolnyikov első álmában, amelyben Mikolka megölte a lovat, egy öreg a tömegből így kiált: „Mi az, téged tán nem kereszteltek meg, te pokolfajzat!” (65), később pedig már többfelől hallatszik: „Nahát, az már biztos, hogy nem vagy megkeresztelve!” (67). Az uzsorásnő holttestén Raszkolnyikov otthagyja a keresztet: „Az acélkarikával és egy kis gyűrűvel összefogott, zsírfoltos kicsi szarvasbőr erszény egy ciprusfából meg egy rézből készült kereszt, valamint egy zománcozott kis arckép mellett lógott a madzagon” (87). „Van rajtad kereszt?” – kérdezi Szonya, és felajánlja a sajátját: „Tessék, vedd el ezt, ciprusfából van. Nekem van egy másik, amelyik rézből készült, Lizavétáié volt [...] Vedd el [...] hiszen az enyém! Hiszen az enyém! – kérlelte Szonya. – Hiszen együtt megyünk majd a szenvedés útján, együtt visszük a keresztet is!” (459). És noha Raszkolnyikov még visszautasítja a keresztet, az mégis benne foglaltatik már a különböző replikákban. Porfirij Petrovics így beszél: „De nem vagyok én szörnyeteg, kérem. Mert hiszen értem én, mit jelent egy levert, de büszke, akaratos és türelmetlen, főként türelmetlen embernek magára vállalnia mindezt!” (492), és azután hozzáteszi: „Isten önnek életet készített elő” (503). Ehhez járul Szvidrigajlov reakciója: „Sok mindent cipelt a vállán” (551). És Raszkolnyikov valóban elmegy Szonyához a keresztért: „Eljöttem a keresztjeidért, Szonya” (569). „Szonya némán kivette a dobozából a ciprusfából és a rézből készült két keresztet, keresztet vetett magára és Raszkolnyikovra, majd Raszkolnyikov nyakába akasztotta a ciprusfából készült kis keresztet. – »Ez tehát azt jelképezi, hogy magamra vállalom a keresztet, hehe! Mintha mostanáig bizony keveset szenvedtem volna! Ciprusfából készült, vagyis egyszerű népi kereszt; a rézből készült – Lizavétáié, azt megtartod magadnak – de mutasd csak! Tehát rajta volt... abban a pillanatban? Még két hasonló keresztet láttam ott, egy ezüstöt és egy szentképpel díszítettet. Azokat oda dobtam akkor a kis öregasszony mellére. Most éppen ezekre volna szükségem, valóban ezeket kellene felvennem«” (570). Az író még egyszer „hibázik” a sze-

<sup>28</sup> Az eredetiben „крестовая мука”, azaz a „keresztalál kínja” szerepel – K. G.

<sup>29</sup> „Тебе великое горе готовится”, azaz „nagy keserűség vár rád” – K. G.

münk láttára. A büntett színhelyén ezüstkereszt nem volt. Ezüstkeresztje annak a hősnek volt, aki – úgy tűnik – túlságosan is nyilvánvalóan akarta feláldozni magát. Ez pedig Mikolka, aki egyáltalán nem azonnal volt kész arra, hogy magára vállalja a bűnt. Kétségbeesésében vállalta magára a bűnt, addigra azonban az olvasó már Razumihin elbeszéléséből tudja, hogy Mikolka egy vendégfogadóban „levette az ezüstkeresztjét, és kért érte egy deci italt. Adtak neki” (150). És néhány perccel ezután Mikolka megkísérli felakasztani magát. Egyedül Raszkolnyikov veszi magára önként a keresztet és indul el a Golgotára. „Isten áldjon” – mondja neki egy koldusasszony, a tömeg pedig a Széna téren így kommentálja: „Jeruzsálembe megy” (572–573). Szonya pedig „végigkísérte őt egész kálváriáján!” (573).

## Szonya Marmeladova

Maga Szonya (csakúgy, mint Raszkolnyikov) már a regény legelejétől kapcsolatban áll a feltámadás témájával. A regényhez készült vázlatok alapján feltételezhető, hogy az író úgy tervezte, hogy még egy feltámadás-történetet beidéz a regénybe. Ha összehasonlítjuk Szonya életkorát abban a pillanatban, mikor apja elvette Katyerina Ivanovnáét (12 év) a piszkozat szavaival: „Ezért, mikor az anyja olvasta az Evangéliumban: Talifa kumi”<sup>30</sup>, eszünkbe juthat a Jairus lányának feltámasztásáról szóló evangéliumi történet: „És megfogván a gyermeknek kezét, monda néki: Talitha, kúmi; a mi megmagyarázva azt teszi: Leányka, néked mondom, kelj föl. És a leányka azonnal fölkele és jár vala. Mert tizenkét esztendős vala” (Mk 5:41–42). A vázlatok között megtalálhatók Szonya szavai is: „Magam voltam a halott Lázár, és Krisztus feltámasztott engem”<sup>31</sup>, végül pedig elhangzik, hogy „Szonya 40 lépésre követte őt a Golgotára”<sup>32</sup>. Az alapszövegben már nemcsak Mária Magdaléna szerepében jelenik meg, aki Krisztust utolsó útjára kíséri, majd pedig elsőként fedezi fel a Krisztus feltámadása bizonyítékául szolgáló üres sírt, hanem Krisztuséban is. Raszkolnyikovhoz intézett szavai – „Kelj fel! [...] Menj, most rögtön állj ki a keresztútra” (457) – tekinthetők úgy, mint Krisztus szavai Lázár történetében: „Lázár, jöjj ki!” Fordított a helyzet, amikor Szonya csaknem megismétli Lázár nővérének, Máriának szavait: „Uram, ha itt voltál volna, nem halt volna meg az én testvérem” (Jn 11:32). „És miért, miért nem ismeretek téged korábban? Miért nem jöttél el hozzám korábban? Ó, Istenem!” (448) – mondja Szonya. Amikor pedig Raszkolnyikov először megy Szonyához, aki Ka-

---

<sup>30</sup> Vö.: 7, 91.

<sup>31</sup> Vö.: 7, 192.

<sup>32</sup> Uo.

pernaumovéknál<sup>33</sup> vesz ki szobát, Szonya egyszerre jelenik meg Mária Magdaléna és Lázár szerepében. „Maga az? Istenem! – kiáltott fel halkán Szonya, és úgy áll ott, mintha a földbe gyökerezett volna a lába” (340). „Fájdalmas és édes érzés fogta el, szégyellte is magát” (340–341), „mintha bírása előtt állna, ki a sorsáról dönt” (341). „Milyen a keze! Szinte átlátni rajta! Olyanok az ujjai, akár egy haloté” (342). Ily módon Szonya már valóban megtette az Istenhez vezető utat, a feltámasztott feltámadóvá vált. Ezt a szerepet már a vázlatok is kiemelik: „*A regény központi gondolata. [...] Marmeladovához egyáltalán nem szerelemből megy, hanem mint a gondviseléshez*”.<sup>34</sup> „Szvidrigajlov a kétségbeesés, mégpedig a legcinikusabb. Szonya a remény, mégpedig a legkevésbé valóra váltható. (Ezt magának Raszkolnyikovnak kell kimondania.) Mindkettőhöz szenvedélyesen kötődik”.<sup>35</sup>

## Szvidrigajlov

Szvidrigajlov valóban szorosan kötődik Raszkolnyikovhoz, és egyenesen megmondja neki: „valamiben hasonlít hozzám” (317), „egyívású emberek vagyunk” (313). Irodalmi szerepe is közel áll Raszkolnyikov egyik szerepéhez, de Szvidrigajlovban ennek a szerepnek a profanizált változata jelenik meg. Míg Raszkolnyikov a regény végén Jeruzsálembé indul, addig Szvidrigajlov Amerikába, de előbb még profanizálja a feltámadást. „Vasárnap is felszáll Berg egy óriási léghajóval, és útitársakat hív egy meghatározott összegért, nem igaz?” (309). Következik a Raszkolnyikovval folytatott vita az öröklétről, majd pedig Szvidrigajlov említést tesz a „voyage” [вожж]-ról (315, 317). Olyan ember lévén, aki elárulta önmagát és önmagában Krisztust, Szvidrigajlov átváltozik Júdássá, és arra törekszik, hogy a „voyage” (az öngyilkosság) előtt jó célra használja pénzét. De maga a voyage újra profanizálja Krisztus történetét, pontosabban a Golgotát, Szvidrigajlov pedig magát Krisztust, akinek Ahasvérus nem engedte meg, hogy a háza előtt pihenjen, és ezért ő lett az Örök Zsidó. Így tehát Akhilleusz, aki előtt Szvidrigajlov agyonlövi magát, egyidejűleg az Örök Zsidó is, a szavaival együtt: „Itt nincs hely”.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> A Kapernaumov családnév és a galileai Kapernaum összefüggéseiről részletesen lásd: АЛТМАН, М. С.: *Достоевский: По векам имен*. Саратов, Издательство Саратовского университета, 1975. 56–57.

<sup>34</sup> Vö.: 7, 146.

<sup>35</sup> Vö.: 7, 204.

<sup>36</sup> Akhilleuszról mint az Örök Zsidóról részletesen lásd: STEINBERG, A. Z.: *The Death of Svidrigailov*. In: JACKSON, R. L. (ed.): *Twentieth Century Interpretations of Crime and Punishment: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1974. 103–105. Saját fordítás – K. G.

## Luzsin

Érdekes, hogy Luzsin is Krisztus szerepét profanizálja. Miután Dunya elzavarja („kifelé”, 329), szemrehányást tesz magának: „az ördögbe is, miért zsidósodtam így el? Ráadásul semmiféle számítás nem volt ebben! Úgy gondoltam, mostohán kell bánnom velük, így bírván rá őket arra, hogy a gondviselőjüket lásák bennem” (392). Sőt demagóg érvelése az ép és a szakadt köpenyről (162–163) szintén Krisztus történetéből eredeztethető, amikor a kereszt alatt sorsot vetnek ruháira: „A vitézek azért, mikor megfeszítették Jézust, vevék az ő ruháit, és négy részre oszták, egy részt mindenik vitéznek, és a köntösét. A köntös pedig varrástalan vala, felülről mindvégig szövött. Mondának azért egymásnak: Ezt ne hasogassuk el, hanem vessünk sorsot reá, kié legyen” (Jn 19:23–24).

Luzsinnal kapcsolatban említést kell tenni a regényben szereplő többi Petrovicről is. Péter annyit jelent, hogy *kő*, *szikla*, és korábban hivatkozott tanulmányunkban írtunk már Raszkolnyikov botrányköveiről. Szvidrigajlovnak is megvan a maga botrányköve: Marfa Petrovna Szvidrigajlova, akivel 7 évig élt együtt. Ami Raszkolnyikovot illeti, róla Nasztaszja (görög: *feltámadott*) Petrovna, a háziasszony szolgálója gondoskodik, ugyanő mondja Raszkolnyikovnak, akinek úgy rémlik, hogy Ilja Petrovics Poroh veri a háziasszonyt a lépcsőházban, hogy tombol a vére [vö.: „в нем кровь кричит”] (129). Raszkolnyikov először akkor keveredik gyanúba, amikor először jár a rendőrségen, ahol, miután találkozik Ilja (héber: *én Istenem*) Petroviccsal, elájul, később pedig éppen neki tesz vallomást. Pjotr Petrovics Luzsin, aki annyi szenvedést okoz Raszkolnyikovnak, a legfőbb kínozó – Porfirij (görög: *bíborszínű*) Petrovics, aki Poncius Pilátus<sup>37</sup> szerepében lép fel. A nevek ismétlődésének síkján érdeklődésre tarthat számot egy másik csoport is, az Ivanoviccsoké (héber: *Isten kegyelmes*). Ez a lista még egyszer bizonyítja, hogy Dosztojevskij érdekli a sokféleség, a szakrális és a profán variánsok egymás mellé helyezése. Ebbe a csoportba tartoznak Raszkolnyikov áldozatai, Aljona Ivanovna és Lizaveta Ivanovna, az öngyilkos Arkagyij Ivanovics Szvidrigajlov, a tüdőbajban meghalt Katyerina Ivanovna Marmeladova, aki a családjával Amalija Ivanovnával lakott. Luiza Ivanovna bordélyházat tartott fenn, Ivan Ivanovics Klopstock pedig nem fizetett Szonyának a varrásért. Afanaszij Ivanovics Vahrusin pedig pénzt küld Raszkolnyikovnak az anyja nevében.

---

<sup>37</sup> Úgy tűnik számunkra, hogy Poncius Pilátus viselkedése kulcsot ad a Porfirij Petrovics viselkedésében rejlő kettősség megértéséhez. Vö.: „Mire utal Raszkolnyikov és Porfirij összeütközése? A detektívregény szabályai szerint Porfirij ellenfél, üldözö. De a *Bűn és bűnhődés*ben a legmagasabb rendű erkölcsi kérdések döntő strukturális jelentéssel rendelkeznek. És ebben a rendszerben Porfirij az, aki tudatosan vezeti Raszkolnyikovot a bűnéért való vezekléshez és az ezt követő lelki újjászületéshez. Ugyanakkor Porfirij nem választható el alattomos és kegyetlen játéktól, a hőssel folytatott harcban betöltött démonikus funkciójától.” ГИНЗБУРГ, Л.: i. m. 1979. 40.



## Marmeladov

Noé szerepén kívül, amelyre már rámutattunk, Marmeladov szintén Krisztus feltámadását profanizálja. Amikor Raszkolnyikovval találkozik, azt a gondolatot ismételve, amelyet Krisztus mondott tanítványainak: „a titkok kitudódnak” (19). Máté evangéliumában olvasható: „Azért ne féljetek tőlem. Mert nincs oly rejtett dolog, a mi napfényre ne jőne: és oly titok, a mi ki ne tudódnék” (Mt 10:26). Mindeközben Marmeladov önmaga Poncius Pilátusa, akinek a szavai („Íme, az ember!”) egyenes idézetként jelennek meg a regényben (19), monológjának vége pedig a Krisztus keresztre feszítéséről szóló, Pilátus és a zsidók között zajló vitát parafrázálja (Jn 19:6–12): „Engem meg kell feszíteni, keresztre kell feszíteni, nem pedig sajnálni! De feszítsd meg, mi bíránk, feszítsd meg, és csak miután megfeszítetted, sajnáld meg őt” (28). Nemsokára pedig megtörténik a keresztre feszítés is. Míg Krisztusnak csak a jobb oldalán volt seb, valamint vérnyomok a fején a tövisszorútól, addig Marmeladov „feje súlyosan sérült”, „az egész mellkas[a] összeroncsolódott, összenyomódott, teli volt zúzódásokkal; jobb oldalán eltört néhány borda” (198).

Még számos hős található a regény intertextuális terében, és kerül egyes vonásai révén a szemiotizáció szférájába, de jelen tanulmány keretei között nem áll módunkban, hogy részletesen foglalkozzunk velük. Mindössze megkíséreltünk rámutatni arra, hogy a regény fő szüzsés vonalai megengedik a kiegészítő interpretációt, lehetőséget adnak a *Bűn és bűnhődés* megértésének elmélyítésére, valamint arra, hogy közelebb jussunk az implicit és az explicit poétika, a szöveg és alkotója egységéhez.

*Kocsis Géza fordítása*<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> A fordítást az eredetivel egybevetette: Filippov Szergej és Kroó Katalin.

KROÓ KATALIN

## RASZKOLNYIKOV GYLKOSSÁGÁNAK SZEMANTIKAI MINŐSÍTÉSÉRŐL A *BŰN ÉS BŰNHŐDÉS*BEN

Írásunkban azt vázoljuk, hogy Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében a cselekményvilág egyik sarkalatos pontját képező esemény, Raszkolnyikov gyilkossága milyen szemantikai minősítést kap annak köszönhetően, hogy a szövegben következetes motivikus kifejtésben jelenik meg. A gyilkosságnak mint a mű egyik szilárd eseményes tartópillérének (vö.: *bűn* → *bűnhődés*) értelmezési lehetőségei közül így nem az ábrázolt történetben fellelhető pszichológiai motivációkört és a hősök alakkapcsolatainak eseménytörténeti megfogalmazásait vesszük most szemügyre. Ehelyett azt tanulmányozzuk, vajon a *gyilkosság* milyen motívumkörnyezetben válik szüzsés elemmé a regényszövegben. Ilyen irányú vizsgálódásunk sem lesz azonban teljes, csupán egy lehetséges módszertani utat rögzítünk, melyen haladva Raszkolnyikov gyilkosságának poétikai értelméhez közelebb juthatunk.

### Az új szó motívuma Raszkolnyikova „teóriája” szerint

Ismert tény, hogy a Raszkolnyikov cikkében kifejtett „teóriának” (ezt pedig nem mulaszthatjuk el valamilyen formában összefüggésbe hozni az idős uzsorásasszony, Aljona Ivanovna meggyilkolásával) az alkotja egyik tartalmi jellegzetességét, hogy a hős a világot s benne az embereket két nagy csoportra, szó szerint: „fajtára”<sup>1</sup> osztja<sup>2</sup>. A polarizáció értelmezése során leggyakrabban a „kö-

---

<sup>1</sup> A regényt a következő kiadások alapján idézzük, saját kiemeléseinkkel: DOSZTOJEVSKIJ: *Bűn és bűnhődés*. Fordította: Görög Imre és G. Beke Margit. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981 (a hivatkozott fordítás helyenkénti átalakításánál lásd: „vált.”); ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное Собрание Сочинений в тридцати томах*. Т. 6. Ленинград, Наука, 1973. Két lapszám esetén a második vonatkozik az orosz forrásra.

<sup>2</sup> A „fajta” szó („разряд”, 200) nyilvánvaló utalás a naturális iskola világszemléletére, arra a meggyőződésre, hogy a lét jelenségeit szigorú kategóriákba és alkategóriákba, az embereket faj-

zönségesek” és a „nem közönségesek” megkülönböztetésre szokás hivatkozni, melyet maga Raszkolnyikov is megismétel a regényben önmaga Napóleonnal történő azonosíthatóságának újragondolásán keresztül.<sup>3</sup> Nincs ezzel szemben kiteljesedett kritikai hagyománya a teória olyan irányú értelmezésének, mely a raszkolnyikovi világszemlélet eme feltételezett prezentációjából, a bináris opozíciókba szerveződő kategóriák közül, egy másik fontos elemet emelne ki és vizsgálna következetesen a regény jelentésvilága alakulásának a szempontjából; nevezetesen azt, hogy a teória formájában modellált világképnek milyen jellegzetessége mutatkozik meg a hős tipológiájának egy egészen sajátos aspektusában: az emberek két csoportjának a *szóhoz való viszonya* alapján történő éles elhatárolásában. Márpedig a „teória”, mely a Porfirijjal folytatott eszmecsere idejére Raszkolnyikov szemléletében az új léttapasztalatok fényében már jelentősen érvényét veszti, és így korrekcióra szorul<sup>4</sup>, olyan szöveganyagban bontakozik ki, melynek motívumai közül éppen a szóhoz való viszony meghatározásának elemei ismétlődnek majd a regényben a lehető legváltozatosabb formákban.

Először is, a cikkében Raszkolnyikov egyfelől olyan embereket tételez, akik adottságuk, tehetségük folytán képesek arra, hogy „*új szót mondjanak*” a környezetükben – ők viszik előre a világot; másfelől olyanokat, akik, „engedelmesek, és szívesen fogadnak szót” (309, vö. „живут в послушании и любят быть послушными”, 200) – ők azok, akik magukhoz „hasonlókat hoznak létre” (309). Az opozíció így a *mások által kimondott szó (engedelmes) meghallgatója*, valamint az *új szó megteremtője* között vonja meg a határt, nem csupán a *régi szó* vs. *új szó* szembeállítását implikálva, hanem a *magához hasonló szaporításának (reprodukció)* és az *új megteremtésének (átteremtés)* az ellentétét is magában foglalva. A *szó engedelmes meghallgatása*, a *szófogadás a változatlan megformálás* gondolkörnyezetében a *szó szerinti ismétlés szemantikai mozzanataként* emelkedik ki, míg a másik oldalon a *szó teremtő újraformálásának* (az *újrateheremtésnek*) a gondolata jelenik meg.

---

tákba és alfajtákba sorolva lehet osztályozni, és ezen osztályozás lehetőséget ad a valóság kimerítően részletezett ismeretelméleti lefedésére.

<sup>3</sup> A *Napoleon*-problémakör különböző aspektusairól a gazdag szakirodalomból lásd pl. Napóleonnak Raszkolnyikov „történelmi hasonmása”-ként történő azonosítását: МЕЛЬНИК, В. И.: К теме: Раскольников и Наполеон («Преступление и наказание»). In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 6. Ленинград, 1985. 230–236; vö.: 230; az alakmegformálás nyelvééről és stílusáról lásd: RUTTNER, Margarita: Язык и стиль в описании образа Наполеона в романах Толстого *Война и мир* и Достоевского *Преступление и наказание*. *Russian Literature* 30, 1991. 253–272; a *Bűn és bűnhődés* jelentésvilágában fellelhető két Napóleonnal lásd: ТОРОП, П.: Интерсемиотическое пространство: Адрианополь в Петербурге „Преступления и наказания” Ф. М. Достоевского. *Sign Systems Studies* 28, Tartu, 2000. 116–133; vö.: 128–130.

<sup>4</sup> Lásd: Арпад КОВАЧ: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Танкönyvkiadó, 1985. 93.

A régi szó ismétlése vs. új szó teremtése oppozíció tág jelentéshatárok közötti érvényességét a szó értelmének folyamatos metaforizációja biztosítja. Nyilvánvalóvá válik ez már a teória gondolatanyagából is, hiszen Raszkolnyikov az újat mondást a világ előremozgatásához és az új törvény megalkotásához köti, mely utóbbi gondolat maga is mint a világban alkalmazott cselekvésforma nyeri el jelentését, hiszen a törvényszegők, a rendes kerékvágásból kimozdulva, akár vért is onthatnak. Az új szó kimondása tehát a szabad, világ-újraformálást célzó cselekvés megválasztását foglalja magában. Így válhat majd a szó a cselekmény előrehaladtával – nem utolsósorban a vérontás motívumkörnyezetében – Raszkolnyikov gyilkosságának a metaforájává is. Hogy vajon a regény melyik jelentésaspektust érvényesíti a gyilkosság szemantikai értékelésében Raszkolnyikovra vonatkozóan, a szóteremtést vagy az epigon ismétlést, e kérdés, mint látni fogjuk, egyáltalán nem válaszolható meg könnyedén. Nemcsak azért nem, mivel Raszkolnyikov belső vívódásainak ábrázolása során egyértelműen felszínre kerülnek a hős alakjának megghasadásához vezető, a személyiségábrázolás pszichológiai dimenzióit érintő értékelő pozíciók ütközései. Azért sem, mivel a szóhoz való viszony mint a cselekvés metaforikus szemantikai értékelő mozzanata egy igen összetett rendszerbe tagolódik a regényben, melyet részben a szó motívumainak gazdag változati skálán való kifejtése alapoz meg. Ennek során a motívumvariánsok is a metaforizációs folyamatok kibontásába épülnek. Így kerülnek a szemünk elé például a szelíd „csöndesek”, a Szonyák, Lizaveták, akik „nem sírnak”, „nem jajgatnak”, „mindenüket odaadják... és csak néznek, szelíden, szótlantul... Szonya, Szonya, szótlan Szonya...” (327). A csönd, a szótlanság (a regényben egyértelműen a szó jelentős motívumváltozataként) az áldozatvállalást előtérbe helyező szelíd engedelmesség (vö. „кротко и тихо”, 212) gondolatát hordozva szemantikai emblémává válik, s eme emblémával felruházott költői alakok a regényben a szimbolikus figurák kontúrjaival megrajzoltak.<sup>5</sup> Ezzel szoros összefüggésben metaforizálódik a „betű szerinti” (szó szerinti) ismétlés is, mely az önmagához hasonlatos szaporításának jelentésmozzanataként az értelmezés teremtő aktusát nélkülöző epigon ismétlés gondolatába illeszkedik.

<sup>5</sup> A szimbolizációról Dosztojevszkijnél lásd pl.: ДИЛАКТОРСКАЯ, О. Г.: Скопцы и скопчество в изображении Достоевского (К истолкованию повести «Хозяйка»). *Philologica* 2, 1995/3–4. 59–86, vö.: 77. A *Bűn és bűnhődés*hez kapcsolódóan lásd pl.: Бицилли, П.: К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. In: *Годищник на Софийский университет. Историко-филологический факультет*. Т. 42. 1945/46, София. 3–72, vö.: 18; ГРОССМАН, Л. П.: Достоевский – художник. Степанов, Н. Л. (отв. ред.): *Творчество Ф. М. Достоевского*. Москва, 1959. 330–416, vö.: 409; ОСМОЛОВСКИЙ, О. Н.: Из наблюдений над символической типизацией в романе «Преступление и наказание». *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 7. Ленинград, 1987. 81–90, vö. különösen: 81.

## A gyilkosság mint a rendes kerékvágásból kimozdító új szó?

Raszkolnyikov az új szót megalkotni képes teremtők jellemzéseként cikkében azok tulajdonságát említi, akik *nem tudnak megmaradni a régi kerékvágásban*: „mindenki, aki a rendes *kerékvágásból* csak egy kicsit *kimozdul*, tehát jóformán minden olyan ember, aki valami *kis újat tud mondani* – természete szerint szükségképpen törvénszegő, kisebb-nagyobb mértékben, persze. Másként nem tudna *kimozdulni a kerékvágásból*. És *megmaradni benne*, éppen természeténél fogva, ugyancsak *nem képes*, szerintem *nem is szabad neki*” (308).

A hős mindazonáltal úgy indul gyilkolni, mint akit akaratan kívül valamilyen rajta kívül álló *kerék* ránt be mechanikusan a bűn terébe: „most már szinte gépiesen cselekedett. Ment, mint akit kézen fogtak, és erővel húznak, ment vakon, ellenállás nélkül, mint akinek ruhája csücskét *elkapta a kerék, és elrántja őt magát*” (84). Ebben az összefüggésben a *kerék* (колесо, 58) az eredetileg elvont jelentést képző metaforavariáns, a *kerékvágás* (колея, 200) mellé kerül, olyan értelemilleszkedéssel, mely a *teremtés szabadságát* emeli fókuszpontba. E szabadságtól, a motívumvezetés logikája szerint, Raszkolnyikovot mintha megfosztaná a gyilkosság cselekménye. Ráadásul a *kerék* mind a narratív-történeti szinten, mind a metaforizációs jelentésképző folyamatokban szemantikailag többszörösen terhelt a regényben, és ezért egy egész jelentésasszociációs kör övezi. Összekapcsolódik a lovak által megtiport Marmeladov életének tragikus bevégeződésével, a kocsi kerekei által okozott halálállal. De éppígy összefűződik azzal a gyűrűvel is (vö. колесо–колечко, 53), melyet Raszkolnyikov zálogtárgyként visz Aljona Ivanovnához. És ha csupán e két exponált előfordulásra tekintünk<sup>6</sup>, mely eseménytörténeti szinten szorosan kötődik azokhoz a sorstörténetekhez, melyeket a részvét és az ütés (az erőszak, a kizsákmányolás) egymásba láncolódo gesztusai szönek textúrává, e gesztusok rossz motivációs kört alkotó sajátossága is az olvasó eszébe idéződik.

Elég ha a következő láncolatra emlékezünk. Férje halála után Katyerina Ivanovna a végletekig kiszolgáltatott helyzetében (vö.: *ütés*) dönt úgy, hogy szerelem nélkül feleségül megy Marmeladovhoz, aki szintén nem szerelemből házasodik, hanem, mivel „nem nézhette” (23) a világból kirekesztett, három gyermekkel magára maradt asszony szenvedését (vö.: *részvét*). E házasság szerelemnélküliségével összefügg Marmeladov személyes sorsának alakulása, és abban rosszul megtalált kiútja, az ivás, melynek eredménye Szonyát az utcára űzi (*ütés*, melynek Szonya a *részvét* gesztusával veti magát alá). Az együttérzésből fakadó utcára kerülést ismét a *külső ütés* jegye minősíti: azt, hogy a férfiak „próbálkoznak” a lánynál, az orosz szöveg a tövében *az ütés* jelentését őrző

---

<sup>6</sup> Vö. Jan M. MEIJER: i. m. 116, 118.

„добиваться” igével fejezi ki (18). Ahogyan a részvét indíttatásából az utcára jutó Szonya a lelki *ütés* áldozata lesz, úgy mérettetnek majd fizikai ütlegek a Szonya védelmére kelő, együtt érző Katyerina Ivanovnára is. A *részvét* és az *ütés* cselekményes megnyilatkozásait úgy fűzi hát motivációs láncolatná a regény, hogy jól látható: azok a maguk együttesében felelősek azért, hogy a kiútatlanság egzisztenciális alakzatai az eseménytörténet síkján mindig újraformálódnak. A *részvét* és az *ütés* egymáson alapozódnak meg, e motívumok, jelentésüket tekintve, mellérendelő viszonyba kerülnek, így kialakítva azt a rossz motivációs kört, melynek gondolatát Raszkolnyikov gyilkosságához kapcsolódóan a regényszöveg intenzíven feleleveníti a *kör* átvitt értelmű megidézésével és annak konkrét tárgyi értelmű konnotációival.

A *kerék-kör*, melybe Raszkolnyikov a többi hőshöz hasonlóan akarata és szándéka ellenére bezárulni kényszerül, így nem más, mint az értelmetlen *motivációs kör*. Ennek metaforájaként magyarázható a Raszkolnyikovot önmagába rántó *kerék*, a gyilkosság.

A gyilkosság eszerint olyan szemantikai alakzatnak minősül, mely kétséget kizáróan egymás mellé helyezi a *részvét* és az *ütés* (*бумь/убумь*) értelmét. Ez a mellérendelés egyrészt idézi Raszkolnyikov teóriáját: aki rendelkezik az új szó kimondásának a világ iránti felelősségből fakadó, részben a *részvét* érzésében fogant vágyával és képességével, szükségszerűen törvényszegő, s így átlépheti a vérontó erőszak határát is. Másfelől azonban az *ütés* : *részvét* mellérendelés az említett motivációs láncolatban éppen a teória érdemi üzenete ellenében hat. Ennek megfelelően a *gyilkosság a teóriában foglaltak megisméltése* mellett (mí szerint Raszkolnyikov tettével ténylegesen átlépi az erőszak határvonalát azzal, hogy egybemosódottan realizál *ütést* – vö.: *ybumь* – és *részvétet*) érvényesíti a teóriában foglaltak ellentétét is: Raszkolnyikov nem kilép a rendes *kerékvágásból*, hanem valamiféle *kerékbe* akaratlanul berántódva a *régi szó* szellemében cselekszik. Gyilkosságával tehát messze nem azt az „új szót” alkotja meg, melyet világteremtő minőségében szándékában áll létrehozni.

## A gyilkosság mint értelmetlen beszéd

Azzal összhangban, ahogyan a fentiek alapján Raszkolnyikovtól, egy nézőpont szerint, megtagadja a mű a *teremtő hős* szemantikai státusát, a jelentésmínősítés a *szó* motívumvariánsainak további árnyalásával más módon is megvonja a regény főszereplőjétől az érdemleges *új szó kimondását* mint alakjegyet. A gyilkosság tette ugyanis a szövegben metaforikus jelentése szerint *badar, értelmetlen beszéd-megnyilatkozásként* határozódik meg.

Még a gyilkosságra készülődés szakaszának megjelenítésében szerepel a „sok karattyolás csupa hétköznapi ostobaságról, amihez semmi köze [szó szerint: amivel nincs *dolga*]” (7, „всякий вздор про всю обыденную дребедень,

до которой ему нет никакого дела”, 5). Ez a „sok karattyolás hétköznapi ostobaságokról”, amelyektől Raszkolnyikov igyekszik távol tartani magát, az idézett helyen a háziasszony alakjához kötődik, aki a meggyilkolandó Aljona Ivanovna alakmásként tűnik fel a regényben. Ez a fajta beszédmód nem Raszkolnyikov *dolga* tehát – a teóriára történő motívumutalás keretén belül mondhatóan éppen azért, mert „hétköznapi” („обыденная”), vagyis a mindennapi emberek („обыкновенные”, 199), nem pedig a világformálás küldetését magukénak tudó személyiségek léttéréhez kell, hogy tartozzék. Másfelől, Raszkolnyikov saját magára is vonatkoztatja a *fecseges* cselekményét, mégpedig abban az értelemben, melyben e *fecseges* („я слишком много болтаю”, 6) a *tett* ellenpólusaként tételeződik:

Érdekes, hogy mitől fél a legjobban az ember: az új lépéstől, az új, lényeges szótól. Különb... nagyon is sokat okoskodom [fecsegek]. Azért nem csinálok semmit, mert okoskodom [fecsegek]. Bár... talán nem is így van, azért okoskodom, mert nem csinálok semmit [...] elmélkedem... sok semmiről. Minek is megyek oda? Hát meg tudom én tenni... azt? Hát komolyan gondolom? Eh dehogyis. Képzetelemet mulattatom vele. Játsszom. Ez az: játék. (8; 6).

Raszkolnyikov eme belső beszédében láthatóan már eleve két szemantikai perspektíva érvényesül, ám a passzus egyben megjelöli annak útját is, ahogyan az egyik eltolódik a másik irányába, így a gondolatsor egy konkrét jelentésre fut ki. Míg a szakasz elején Raszkolnyikov a *fecsegest* az új szó kimondását (az adott kontextusban egyértelműen: a gyilkosságot) megakadályozó tevékenységként azonosítja, töprengése végére, ettől eltérően, már egyértelműen a *gyilkosság tettéről való gondolkodás* mint olyan tűnik fel fecsegesként. Eszerint már a gyilkosság előtt megjelenik (még hozzá nem is egy alkalommal) egy olyan ekvivalencia, mely a háziasszony „sok karattyolását hétköznapi ostobaságokról” párhuzamba állítja Raszkolnyikov gyilkosságával mint új szó kimondását célzó tettel. Látható, hogy a jelentéskonfliktus a teória motívumanyagához utaló szemantikai referencia keretében valósul meg és teljeseedik ki, még hozzá úgy, hogy a jelentésambivalencia Raszkolnyikov szellemi útjának jellegzetességét is megjelöli, bár meglehetősen bonyolultan. Raszkolnyikov valójában már a gyilkosság előtt is bejárja az *új szó* : *bűn* jelentésazonosítás átértékeléséig vezető szellemi utat. Ezt csak alátámasztja a gyilkosság után adott egyik magyarázata, mely legalább olyan ambivalens, mint a korábban idézett, két nézőpontot tükröző belső monológ. Ebben Raszkolnyikov egyrészt ezt állítja utólagosan Szonyának:

És azt hiszed, nem tudtam én magam is, hogy ha már kérdelek, sőt, újra meg újra kérdelek: jogom van-e uralkodni?... hát nyilván nincs jogom! [...]

És ha már hosszú napokig azon rágódom: rászáná-e magát Napóleon, vagy nem?... hát bizonyos, hogy én nem vagyok Napóleon, ezt magam is éreztem... (497);

másrészt a gyilkosság motivációjaként megjelöli ennek épp az ellenkezőjét is:

Más volt, amit meg kellett tudnom, ami hajtott: azt kellett megtudnom, mégpedig sürgősen, hogy féreg vagyok-e én is, mint a többi, vagy ember. Át merem-e hágni a törvényt, vagy nem? Le merek-e hajolni a hatalomért vagy nem? Remegő teremtmény vagyok-e, vagy jogom van... (322).

Az említett ambivalencia, melyet Bahtyin terminológiai rendjében a hős két „hangjaként” azonosíthatnánk, valójában egy paradoxon: Raszkolnyikov, aki nagyon is jól tudja magáról, hogy ő nem Napóleon, és nincs joga ölni, elmegy, hogy megtudja magáról, vajon Napóleon-e és rendelkezik-e azzal a joggal, hogy vérontással áthágja a törvényt. Csakhogy itt messze többről van szó, mint Raszkolnyikov beszédének a „kétszólamúságáról”. A passzus ugyanis mozgatja a *fecsegés* motívumát, mely, ahogy már meggyőződhattünk erről, szemantikai történettel rendelkezik a regényben. Méghozzá olyannal, mely ugyan Raszkolnyikov beszéd-megnyilvánulásaihoz (cikkéhez, a háziasszony beszédének értékeléséhez, a gyilkosságra készülődésnek maga Raszkolnyikov által adott minősítéséhez) kötött, ám mégis a hős beszéd-megnyilatkozásai fölött szintetizálódó szemiotikai rendszerben formálódik meg. Az, hogy Raszkolnyikov a Szonyának adott magyarázatában háromszor szerepelteti a *fecsegést*, a kétértelműséget feloldja.

De untam, ó, hogy untam akkor ezt az örökös *fecsegést*! Újra meg újra elhatároztam, hogy végét vetem, mindent előlről [újra] kezdek, és *nem fecsegek tovább* [...] Végigszenvedtem ennek a töprengésnek [*fecsegésnek*] minden kínját, Szonya, és le akartam rázni. Ölni akartam, okoskodás [kazuisztika] nélkül, csakis magam miatt! És hazudni ebben nem akartam önmagamnak sem! (vált., vö. 497–498; 321–322).

A *fecsegésnek* a gyilkosság intellektuális, kazuisztikus megalapozása értelmében vett meghatározása visszavezet a fent bemutatott korábbi szöveghely gondolati kifutásához, ahol a gyilkosságra való készülés (és maga a tett) tartalma szerint belemosódik a megújításra váró világ „hétköznapi ostobaságok”-ról szóló „sok karattyolásá”-ba (mindez rárimeltetődve az *ezerszer leírta és olvasott-ra*). Ezzel kivonódik a regényből a gyilkosság intellektuális motivációjának érvényessége. Másfelől az intellektuális motiváció érvényétől már poétikailag megfosztott gyilkosság a regényszöveg tanúsága szerint valamiféleképpen – egy bizonyos szemantikai regiszterben – mégiscsak felveti az új szó kimondásának a lehetőségét. Raszkolnyikov saját kazuisztikájától megszabadulni igyekezve in-



dul gyilkolni annak reményében, hogy saját *régi szavának, fecsegésének* „véget vetve”, „mindent előlről kezdjen”. Az orosz kifejezés *újrakezdésről* beszél (вновь начать) – az *új szó* gondolkörének medrébe illeszkedően.

## **Az új szó teremtőjének a régi szó meghallgatása felé vezető útja**

Áttérünk magának a gyilkosság leírásának az értelmezésére, melynek narratív jellegzetességét az adja, hogy a korábbiaktól eltérően nem Raszkolnyikov belső beszédén alapozódik meg a nyelvi ábrázolás. Elsőként egészen röviden azt mutatjuk be, hogyan minősíti Raszkolnyikovot ez az ábrázolás olyan szereplőként, aki a *teóriában foglaltak ellenében cselekszik*, és ezen keresztül jut közelebb az új szó kimondásához.

E minősítés a szó metaforikus motívumköréből a *hallgatás* variánsainak következetes elrendezésében nyilatkozik meg. Emlékezhetünk: a cikkéhez kötődően Raszkolnyikov a szó meghallgatóiról mint „engedelmesek”-ről és „a szót szívesen megfogadók”-ról beszél (309, „живут в послушании и любят быть послушными [...] они и обязаны быть послушными; потому что это их назначение”, 200; vö. „склонность их к послушанию”, 201). Az engedelmeség a regény más helyén a „csöndesek”, az áldozatot vállalók sajátjaként tűnik fel (vö. Luzsin Dunyához intézett fenyegetését, hogy faképnél hagyja, amennyiben a lány „nem fogad szót neki”, 277; 180).<sup>7</sup> Az *engedelmesség* és a hozzákapcsolódó *szófogadás*, illetve *csöndesség*, következésképp egyazon szemantikai bázison kap negatív értékelést a szövegben – lásd Raszkolnyikov indulatos felkiáltását a „csöndesek” reakcióinak értékelési kontextusában: „Engedelmesen vállalni a sorsomat, így, amint van, egyszer s mindenkorra elfojtani magamban mindent, lemondani a jogomról, hogy cselekedjem, éljek, szeressek!” (56; 39).

Mindennek alapján a gyilkosság tág jelenetének ábrázolásában a *csönd* és a *halál* különböző formájú kiemelése, mely végső soron a *halott csöndesség* („мертвая тишина”, 61) motívumában absztrahálódik – magáért beszél. A gyilkosság *halált teremt*, és látszólag jelentésbelileg egyenértékű a *csöndességnek*

---

<sup>7</sup> Véleményünk szerint egyértelműen a *szó* motívumkörébe épülő *kimondás* és *meghallgatás* összefüggésének metaforikus súlyával magyarázható az a tény, hogy Raszkolnyikov oly sokat fülel a regényben modellált akusztikus térben – úgy a zajra, mint a csendre. V. N. Toporov a teória motívumanyaga által szabályozott poétikai kifejtés kontextusán kívül mutat rá arra, hogy a regényben a *hallás* dominál a *látás* felett. „Nem véletlen – mondja Toporov –, hogy minden alapvető dolgot meghallanak (közvetlenül vagy híreken, szóbeszédén keresztül), nem pedig meglátnak.” ТОПОРОВ, В. Н.: Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. «Преступление и наказание». In: ТОПОРОВ, В. Н.: *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва, 1995, *passim*, lásd különösen: 203.

azzal a magatartásbeli kifejeződéssel, mely Raszkolnyikov értelmezésében egyet jelent az életről, cselekedetről és szeretetről való lemondással (vö. 56), a túlságos engedelmességgel. Raszkolnyikov is engedelmes tehát, amikor bűnén keresztül ismétli a régi szót. Nem feledhető, hogy a *szóhoz való viszony* gondolatát e szövegrészben nem csupán a gyilkosság terének a *csend* attribútummal való felruházása eleveníti fel. Magához Raszkolnyikov alakjához is sajátosan odakötődik a csönd jegye, mégpedig, érthető módon, a hangjához, mely szavát közvetíti az akusztikus térben. Az elkövetendő tett színhelyére érve a hős igyekszik látszólag könnyedén köszönteni meggyilkolandó áldozatát, Aljona Ivanovná, ám „hangja *nem engedelmeskedett*, elakadt, remegett” (90; 62). Érdekes jelentéskapcsolásnak lehetünk tanúi. A *nem engedelmeskedő hang*, melynek orosz nyelvi kifejezése idézi a teória kifejtéséből ismert motívumot („не послушался”, 62; vö. „послушание”, „послушные”, 200), egyben utal Raszkolnyikov szavának rosszul hallhatóságára: a szó megtörik, a hang remeg – Raszkolnyikov nem képes tétivel megformálni a vágyva vágyott új szót. A *nem engedelmeskedés* így jelentése szerint egyszerre húzza alá Raszkolnyikov cselekedetének célját (nem engedelmeskedni a régi szónak), és nyilvánítja kudarcnak az új szó kimondásának a gyilkosság formájában megvalósuló kísérletét (az új szó nem képes biztosan artikulálódni).

A gyilkosságnak azt a tulajdonságát, hogy az eredeti cél elérése szempontjából tekintve kudarcra ítélt, olyan motívumok is tolmácsolják, melyek több jelentést magukba foglalva szintén a *némaság*, illetve a *haszontalan beszéd* metaforaköréhez utalják Raszkolnyikov cselekedetét. Raszkolnyikov karja gyenge, „és érezte, hogy pillanatról pillanatra zsibbad, benuul” (91). A zsibbadás érzetét közvetítő orosz kifejezés a *немать* (63) jelentését örzi, mely éppúgy idézheti az érzékelés elvesztését, mint a *némává válást*, sőt a *немою* utalhat a *csöndességre*, *hangtalanságra*, és ezen túlmenően az *egyenesen ki nem mondható* rejtettre is. Ez utóbbi jelentés az új szó kimondására nem jó formát találó, a *gyilkosságon keresztül közvetlenül beszélni nem tudó* Raszkolnyikovot illetően különösen találó. A gyilkosság tárgyi világához kapcsolódva is megismétlődik a jelölés: az a kulcs, amelyik a rejtett ládikát nyitja az ágy alatt, az orosz szöveg tanúsága szerint: „болтается” (64, a magyar fordítás szerint: „a kicsik közé akad”, 93), vagyis valójában ide-oda leng, lifeg, ám a szó *болтать* betű-/hangsora az olvasó számára a regényben oly nyomatékos, fentebb már több vonatkozásában értelmezett *fecsegés* jelentését idézi. Raszkolnyikov bűncselekményét eszerint az új szót kimondani nem tudó, néma, fecsegő, a régi szót ismétlő gyilkos tetteként értékeli a szöveg. E tett letéteményesei, a régi világregdet embertípus-kategóriákban értelmező teória motívumanyagának tágabb kiterjedése alapján: a csöndes engedelmesek, a magukat erőszaknak alávető áldozatok. Ám míg Raszkolnyikov ilyen „csöndes”, kiderül, hogy egyben az erőszak is a sajátja. A gyilkolás amúgy is erőszakos cselekményének egyik kiemelt pontjává válik, ahogyan a néma, csöndes Raszkolnyikov erőlteti a „fecsegő” (hangjával rejtőzködő) kul-

csot, hogy fedje fel a rejtett titkot: „Szörnyű sietségben volt, nekiesett a kulcsoknak, próbálgatta egyiket a másik után, de valahogy nem volt szerencséje, nem illettek a zárakba. Nemcsak mert a keze annyira remegett, de rosszul is csinálta: ha már látta is, hogy nem jó a kulcs: mégis erőltette.” (93). A *kulcsok* úgy *remegnek* Raszkolnyikov gyenge *kezében* („руки его так дрожали”, 64), ahogyan a szavak kimondásakor *remeg* a *hangja* is („голос [...] задрожал”, 62 – észrevehető a teóriára történő ismételt lexikai utalás: az emberiségnek az a fele, mely nem a Napóleon-formátumú teremtő egyéniségekhez tartozik, Raszkolnyikov világfelosztásának kitágított keretében „remegő teremtményként” (498) nevezetik meg, vö. „тварь дрожащая” (322, a megadott szöveghelyeket lásd e világfelosztásra történő visszaulálásként a Szonyának adott magyarázatok között). A hős tehát az erőszak cselekményének végrehajtása közben egyszerre gyengének (vö. 91) és egyben erőszakosnak is mutatkozik (93), aki erőlteti a sorsot, konkrétan a kulcsot, hogy mihamarabb forduljon meg az élet titkának a zárjában. A gyilkosság jelenetének poétikai felépítésében eszerint a rövidre záruló motivációs körben egybekapcsolódó *gyöngeség* és *erőszak* egybefűzését látjuk megisméltódni. Csakhogy egy nagy különbséggel. E két fontos szemantikai jegy ezúttal Raszkolnyikov alakjában összegződik.<sup>8</sup>

Maga Raszkolnyikov alakjának e motívumkettőssége a lehető legszorosabban összefügg a gyilkosság legfontosabb motívumjegyében, a *szó*ban rejülő kettős értelem kibontásával. Ugyanis egyfelől, ahogy erről korábban meggyőződhattünk a gyilkosság nem más, mint értelmetlen beszéd. Másfelől viszont a kulcshoz kapcsolódó cselekményt a *szó megnyitásának* értelmében is felfejti a szöveg.<sup>9</sup> Az adott értelem-modellálás olyan nézőpontot tükröz, mely a jelenet bemutatása során eddig feltárt szemantikai perspektívától eltér. Anélkül, hogy érzékeltetnénk e másodlagosan kiépülő jelentésperspektívának más munkánkban már kiterjedten tárgyalt gazdag poétikai részletezettségét, alább csak legfontosabb elemét emeljük ki. Ez egybehangzik a jelen fejezet alcímében tolmácsolts gondolattal: az *új szót teremteni* vágyó Raszkolnyikov a *régi szó meghallgatása* irányában kezd el tájékozódni. Ugyanis a gyilkosság leírásának szemantikai részletezése átalakítja a *meghallgatás* (*szófogadás : engedelmesség*) motívumstruktúráját. A világban uralkodó *régi szó meghallgatása* a teóriából ismert jelentés helyett mint *szándékos hallgatóság* merül fel, és így a *régi szóhoz való*

<sup>8</sup> Ez a szemantikai gyökere annak, amire J. Stelleman hívja fel a figyelmet, amikor rámutat a tényre: az *erőszak* vs. *áldozat* dichotómiája nem működik, ha a regény szereplőrendszerét árnyaltan kívánjuk leírni. STELLEMAN, Jenny: Raskol'nikov and his Women. *Russian Literature* 54, 2003. 279–296, vö.: 282.

<sup>9</sup> A *szó keresésének-megnyitásának* szüzséjét az *ütés* motívumán keresztül a *Bűn és bűnhődés* szövegére való kitekintéssel a Dosztojevszkij *Örök férj* című kisregényét értelmező összehasonlító vizsgálat keretében írtuk le részletesen: КРОО, Каталин: Семантические параллелизмы в романах Ф. М. Достоевского «Вечный муж» и «Преступление и наказание». *Slavica Tergestina* 3, 1995. 121–142.

viszony értelme igen jelentősen és látványosan átalakul. E módosulás pedig a gyilkossá váló Raszkolnyikov alakjához kötődik, aki a bűn terébe behatoló első lépését úgy teszi meg, hogy *hallgatózik* Aljona Ivanovna ajtajánál: „Felvillant a fejében a gondolat: »Ne menjek inkább vissza? De nem válaszolt magának a kérdésre, ahelyett az öregasszony lakására figyelt. Néma csend volt odabent.«” (89). Az orosz szöveg egyértelműen a *szó* eddig értelmezett metaforakörére utaltan jelöli meg Raszkolnyikov gesztusát, aki hallásával fürkészi Aljona Ivanovna lakásában a csendet – amit pedig hallgatózása eredményeképpen kihall, az a *halotti csend* („прислушивался в старухину квартиру: мертвая тишина”, 61). Így, mivel Aljona Ivanovna a *régi szó* alakletételényese a regényben, igen szembeszökő az említett átalakulás. A világ erőszakot reprezentáló felének terébe büntette elkövetésén keresztül Raszkolnyikov mint *halotti csendbe* lép be. Az áldozatokat követelő uzsorásasszony poétikai locusa a hős érkezésekor épp oly *csöndes*, akárcsak a Lizavetához kapcsolódó tér. Raszkolnyikov pedig sehogy sem bírhatja ki az alól, hogy behallgasson e térbe – meg kell hallgatnia a *régi szó* üzenetét. A szöveg éppen a hallgatózás motívumán keresztül teremt intenzív kapcsolatot az egyre inkább egybefolyó két világ között: a kint és a bent, az erőszak és a csöndesség tere – és természetesen Raszkolnyikov és Aljona Ivanovna között, akik szerepeik szerint hamarosan helyet cserélnek, hiszen az áldozatot követelő uzsorásasszonyból legyilkolt áldozat lesz: „Valaki áll ott, láthatatlanul, és *éppen úgy, mint ő* idekinn, lélegzetét visszafojtva figyel, talán *éppen így* az ajtóra tapasztja fülét...” (89). Raszkolnyikov így annak a halálnak a csendjébe hatol be, melyet gyilkos tetteivel ő maga borít ismételten a világra. Megismétli a régi szót, azért, hogy megfejtse annak rejtélyét. A *halálos csend* hordozójává a jelenet tág leírásában maga Raszkolnyikov válik, akinek a *régi szó titkát* kell megnyitnia (a szót rejtő *zárat* kell felszámolnia). E *zár* variánsai közül kiemelkedik a *kampó*, a „крюк”, melynek hangsorával több motívum kötődik össze, köztük legfontosabbként a *kiáltás*, orosz változatában: „крик”. A szó motívumváltozatát alkotó *kiáltás* (különböző változatai közül lásd pl. *опать* – 46) egyértelműen az artikulálatlan, megformálatlan, s így világátformáló *új szó*nak semmiképpen sem tekinthető, metaforikus értelmű beszéd-megnyilvánulások közé tartozik (lásd pl. a fakó ütlegelését kiabálással kísérő csöcselék reakcióit az első álomban, illetve e motívumsor variált megjelenési formáit a regény több helyén). A gyilkosság ábrázolásának fontos sajátosságaként tartható számon az, ahogyan látjuk Raszkolnyikovot eltávolodni a kiáltástól, mint artikulálatlan beszédmódtól.

E folyamat poétikai megjelenítése az *epigon szó ismétlése* mellett második szemantikai perspektívát képző *kreatív szóteremtés* gondolatkörét erősíti fel. Raszkolnyikov alakját a *csend*től, az *artikulálatlan kiáltás*tól, az *alig hallatszó, remegő hangon kimondott szótól* vezet távol a tanulmányozott szövegrész. E második szemantikai perspektíva az elsőre ráépülve motivációs kapcsolatot hív létre. A *régi szót* Raszkolnyikovnak meg kell ismételnie, hogy e szó megújult

tartalmat nyerhessen. Ám kiderül, hogy a szó már az ismétlés során is átalakul. A regényszöveg a Raszkolnyikov cikkében foglalt *szófogadás, szókövetés elutasítását* módosítja. A *Bűn és bűnhődés* főhősének nagyon is oda kell figyelnie a *régi szóra*. Mégis, amire igazán figyelmessé teszi őt a szöveg, az ténylegesen már nem a változatlan *régi szó*. Sokkal inkább a *halott csönd*, mely átalakuló jelentésében egyszerre foglalja magában a csöndes Lizavetát, az erőszakos Aljona Ivanovná-t és magát Raszkolnyikovot, aki mindkettejük alakjegyében részesül. Így kezd egybetagolódni az a világ, melyet Raszkolnyikov bináris felosztása intellektuálisan széttagolt. Ez a jelentésalakzat közvetíti a gondolatot: csupán annak adatik meg, hogy elinduljon az *új szó teremtésének* az útján, aki értelmezte a régi szót. A regényszöveg által inspirált értelmezést pedig a jelentésmegújító ismétlés közvetíti. Ennek mintájára fogja majd a regényhős is átértelmezni korábbi világfelosztását, és reflektálni saját helyét a világ újonnan körvonalazódó határai között. A gyilkosságot ábrázoló jelenet, funkciója szerint, megmutatja Raszkolnyikov útjának kezdetét és irányát, szemantikailag megelőlegezve ezt az utat. A szemantikai beteljesítés Raszkolnyikov megértési folyamatát, feltámadását ábrázolóan úgy valósul meg, hogy a hős nézőpontját tükröző narratív szakaszok beleolvasódnak a regény egészében kibontakozó motívumrendszer kontextusába. Ennek kiemelt pillanata Raszkolnyikov harmadik részletezett álma, melyben a hős már személyesen fogja magát egyszerre *csöndesnek és erőszakosnak* látni, ő tesz kísérletet arra, hogy mind a csönd, mind az akusztikai zaj, az artikulálatlan beszéd titkát megfejtse. Ám addigra, épp a jelentés-mellérendelések új és új, gazdagon terebélyesedő módozatainak köszönhetően, a kiinduló motívumok transzformált változatai már hasonlíthatatlanul többet jelentenek eredeti tartalmuknál. Így válhat a *csönd* az *Epilógusbeli* álomban már *hiteles szóvá*, mely mind az *értelmetlen áldozatok csöndjén*, mind a *gyilkosság halotti csöndjén* jelentésbelileg messze túlmutat. Az új, folyamatosan átlényegülő jelentéstartalmak mindenfajta közhelyes („ezerszer leírt, ezerszer olvasott”) binaritást eloldanak a szövegtől.

## A gyilkosság mint vérontás

Induljunk ki a következőből! Raszkolnyikov gyilkosságának az egyik legfontosabb metaforája a *vérontás*. E metafora a szokásos módon utalódik a teóriára, melynek szövegében a vérontás mint határátlépés jelenik meg a törvényt áthágók megengedett cselekedetéként: „ha eszméje érdekében hullákon át, vérben kell gázolnia, akkor önnön lelkében eldöntheti, a maga lelkiismeretére vállalhatja a vérontást” (309; vö. „разрешение *перешагнуть через кровь*”, 200). A vérontó határátlépés gondolata tehát egyértelműen a teóriára reflektált. Kifejezési formája a gyilkosság ábrázolásában ugyanakkor ennél sokkal összetettebben létrejövő jelentésirányba vezet. A *vérnek* ugyanis szemantikailag legsúlyo-

zottabb megjelenítési formáját a „vértócsa” kifejezésben ragadhatjuk meg, melynek igen bonyolult, a gyilkosság egészének interpretációját alapvetően befolyásoló értelmét mindazonáltal csak az orosz szöveget hűen követve fedezhetjük fel. Az orosz kifejezés ugyanis a „лу́жа крови”, ahol is a „лу́жа” [*luzsa*], közvetlen összefüggésbe hozható *Luzsin* névvel. A jelölés többször ismétlődik: „Vér annyi kifolyt közben, hogy egész *tócsa* támadt” (93, vö. „Крови между тем натекла целая лужа”, 64); „– Felmosták a padlót. Újrafestik? A vér nincs már ott? – Micsoda vér? – Hát meggyilkolták az öregasszonyt és a testvérét. Egész *tócsa* volt itt” (204, vö. „– Крови-то нет? – Какой крови? [...] Тут целая лужа была”, 134). A vér így metaforikus értelmében óhatatlanul *Luzsin* alakjához kapcsolódó *tócsává* (*лу́жа*) válik, méghozzá szennytócsává. Ezt kettős jelölés biztosítja. Először is a gyilkosság terének egyik legsajátosabb és különösebb jegye az a *tisztaság*, mely a vérontással beszennyeződik. Már Raszkolnyikov próbaútjának leírásából is kiemelkedik Aljona Ivanovna lakásának ez a furcsasága: „Nagy *tisztaság* volt a szobában, a bútor, a padló fényesre dörzsölve, csak úgy ragyogott minden” (12; 9). Raszkolnyikov a gyilkosság jelenetében is érzékeli e tisztaságot: „Kicsi kis szobácska volt, egyik falánál óriási szentképtartó, a másikon a *rendkívül tiszta*, széles ágy, selyemdarabkákból varrott, vattázott paplannal letakarva” (92; 63). Az orosz szövegben szereplő „*весьма чистая*”-ból a jelző, mely a tisztaság rendkívüliségére utal (ugyanannak a *nem közönségességnek*, *túllépcsnek* a jegyét tolmácsolva, mint amivel Raszkolnyikov teóriája ruházza fel a világ vérontásra alkalmas felét), etimológiailag az *egész* (*весь, целый*) jelentésével hozható rokonságba<sup>10</sup> – az *egész* pedig egyben a vértócsának is a szemantikai jegye, lásd kétszer is: „*egész tócsa*” („*целая лужа*”). A *tisztaságnak mint látszólagos totalitásnak* feszül hát neki a gyilkosság okozta *egész tócsa* jelentése, a *Luzsin* alakjával összefüggő szennyezettség. A *szennyezettség* azonban a regény szövegében átvitt értelmében kerül központi helyre, méghozzá, többek között, megint csak *Luzsin* alakjához kapcsolódva. Ugyanis a *Luzsin*hoz szerelem nélkül, Raszkolnyikovért hozott áldozatként férjhez menni szándékozó Dunya előtörténetébe tartozik a lány *becsületének beszennyezése* (oroszul szó szerint: „*загрязнить Дуню*”, 29) – ez Szvidrigajlov alakjához köthető. E *szenny*től Raszkolnyikov értelmezésében nem sokban különbözne a *Luzsin*nal kötendő házasság sem, amely éppen az ironikus modalitásban megszólaltatott *tisztaság* motívumán keresztül egyben Szonya prostitúciójának is ekvivalensévé válik. *Luzsin* szennyezett „élettócsáját”, melybe Dunya belépni szándékozna, Raszkolnyikov „*luzsini tisztaság*”-ként pellengérez ki (vö. „*лу́жинская чистота*”, 39), majd tartalma szerint „*Szonyecska tisztasága*” mellé rendeli, ez utóbbi jelentését metaforikussá avatva: „a *Luzsin*nek tisztasága pontosan ugyanaz, mint a *Szonyecska*ké” (54, „*лу́жинская чистота все равно,*

<sup>10</sup> Vö. ФАСМЕР, М.: *Этимологический словарь русского языка 1–4*. Москва, „Прогресс”, 1986–1987. Т. 1. 305.

что Сонечкина чистота”, 38) – metaforikussá, hiszen Dunya lelki tisztaságának megőrizhetőségével hozza összhangba: „*bemocsolja* magát lelkileg és erkölcsileg” (53, vö. „оподлит дух свой и нравственное чувство”, 37). Ugyanezt később tételesen Szonyára fogalmazó szavaiban szintén a szenny variánsát kínáló „грязь” témamegjelenítésével határozza majd meg Raszkolnyikov: „Nem förtelem, hogy *mocsokban* élsz, amikor annyira gyűlöled a *mocskot*” (382; 247). Amikor tehát a gyilkosságot Luzsinra emlékeztetve mint vértócsát jeleníti meg a szöveg, többszörös szemantikai reprezentációban merül fel a *szenny*<sup>11</sup>.

Mindez azonban meglehetősen rejtélyesnek tűnik fel az olvasó szemében. Ugyanis Raszkolnyikovot egyebek között épp az sarkallja tette, hogy megóvja Duniát egy olyan áldozathozattaltól (Luzsintól), mely beszennyezné lelkét. Emellett a *tisztaságnak* közvetett módon ismét Raszkolnyikov teóriája válik referenciapontjává. Azért közvetve, mert a világ újraformálására vonatkozó, az *új szót adni* gondolatban összegződő elhivatottság jelentékenyen az *Epilógus*beli álomban kötődik össze a *tisztaság* motívumával. Itt a kiválasztottak cselekvési körébe már korántsem a vérontás tartozik: kimondatik, hogy akiknek hivatása „egy új emberfaját és egy új életet elindítani”, a föld megújításához sajátosan kell hozzálátniuk, vállalva, hogy „megtisztítják a földet” (652, „*чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю*”, 420). A kiválasztottak itt már nem átlagon felüli, „nem közönségesek”-nek, hanem szó szerint „tiszták”-nak neveződnek. A világ megújításának, a föld szennyének a megtisztítása az utolsó álom szerint csak a tisztáknak adatik meg lehetőségként. A gyilkosság leírása, ezzel szemben, a hőst olyan cselekvő szubjektumnak mutatja, aki nem tisztaságot teremt, hanem a luzsini szennyet borítja áldozatának lakására, azzal maga is beszennyeződve, még ha oly figyelmesen is próbál vigyázni, „nehogy a patakozó vérral összekegye magát” (92, vö. 63). A szeretteit a lelki szennyből megóvni vágyó Raszkolnyikov, aki később a földkerekség megtisztítására elhivatott tiszták közé vágyakozik, a gyilkosság jelenetében a szennyes vér (a halál) egész tócsájával árasztja el áldozatai életterét.

A metaforalánc és az onnan absztrahálódó szüzsé így egészen következetesen bomlik ki. Következésképpen, egy bökkenőt leszámítva. Hogyan válhat egyáltalán Aljona Ivanovna költői locusának egyik legsajátságosabb tulajdonságává a léletteret metaforizáló lakóhely *tisztasága*, melyet a fenti olvasat értelmében mintha Raszkolnyikov szennyezne be, Luzsinhoz, Szvidrigajlovhoz és a Szonyától, Duniától, Lizavetától a nőiség áldozatát követelő személyekhez hasonlóan?

---

<sup>11</sup> Katerina Ivanovna alakja is hangsúlyosan őrzi az említett kettősséget. A Jekaterina név ugyanis (lásd a görög eredetű) tartalmazza a *mindig tiszta* jelentését. С. В. БЕЛОВ: *Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»*. Комментарий. Москва, 1985. 66.

E kérdés megválaszolásához válik elengedhetetlenné, hogy újra emlékezzünk egy már ismert jelentés-mellérendelésre, melyet a gyilkosság szemantikai minősítése csupán megismétel. Szonya és Luzsin tisztaságának, a cselekedetek indítékának minden eltérése mellett megmutatkozó, eredménye szerint vett *tartalmi egyneműsége* ugyanis újra hangot kap a jelenetben – igaz, áttételesen. Amikor Raszkolnyikov szemébe ötlük a szerfelett tiszta ágy, az olvasó nem csupán arra emlékezik, hogy a *tisztaság* már a gyilkosságot megelőző próbaútján is Raszkolnyikov fontos észlelési élménye volt, hanem arra is, hogy a hős eme tisztaság tartalmát annak idején *értelmezte* is: „*Lizaveta keze munkája* – gondolta a diák. Keresve sem találhat az ember egy porszemet az egész lakásban. Az ilyen *vén, gonosz* özvegyasszonyoknál mindig nagy a *tisztaság*” (12, vö. „Лизаветина работа”, 9). A gonoszság terében a nagy tisztaság (még hozzá: „*minden ragyog*”, uo.) tehát egyben a csöndes, tiszta Lizaveta alakjegyeként is értelmezhető. A csöndes, áldozatot hozó Lizavetának köszönhető a tisztaság mint külszín, melynek mélyén a gonosz uzsorásasszony nyomorgatja mások életét. E tisztaság szívesen fenntartott külső burka védelmében Aljona Ivanovna olyan helyzetek elmélyüléséhez járul hozzá, melyek a Lizaveta alakmásának mutatkozó csöndes Dunya és Szonya testi-lelki beszennyeződését eredményezik. Liza, Dunya és Szonya tisztasága mélyén rothad a világ. A csönd „szakadékból” kiált a bűn. A tisztaság és bűn rossz szimbiózisát (és ez az, ami megfeleltetődik a *részvét/áldozat*, illetve az *ütés/erőszak* ijesztő motivációs illeszkedésének, feltárva a világszennyezés, a világpusztítás működési logikáját) eszerint a térnek olyan kettőssége jelöli, mely Lizaveta munkájához kapcsolja Aljona Ivanovna lakásának mindent betöltő ragyogását, ezzel szemantikailag végérvényesen egy térbe vonva a csöndesek és az erőszakosok életét (a bináris felosztást megalapozó határmegegyezés maradéktalanul szétmállik). A szétválasztás helyett a logikai bennfoglalás művelete bizonyul érvényesnek. Erre emlékeztet a jelenetben a vértócsának és Luzsinnak a jelentés-összekapcsolódása (lásd még egyszer: *luzsa*). Az összekapcsolás szemantikailag igen pontosan idézi Dunya sorsát, aki éppen úgy hozna áldozatot Raszkolnyikovért, ahogyan a csöndes Lizaveta és Szonya élete szennyeződik be a bűn terében az áldozathozatal gesztusán keresztül. Mindennek köszönhetően értelmezheti az olvasó a gyilkosság poétikai jelentésrepresentációjának keretében ismétlődésében kibontakozó formációként a Luzsin és Szonya tisztaságát egyneművé avató jelentésstruktúrát. Ennek eredményeképpen immár végzetesen szétbonthatatlan egységben mutatkozik meg a világ két fele. Egy olyan világé, mely minden elemében akaratlanul is őrzi a csupán a látszat szerint ellentétes pólusokon elhelyezkedő világfelek bűnét és tisztaságát.

E jelentésképző folyamatok hordozója és letéteményese nem önmagában Raszkolnyikov nyelve, hanem a regény nyelvi-narratív poétikai egésze azzal a cselekményvilággal egyetemben, amelyet modellál. Ebben a közegben tudnak szemantikailag értelmesen összehangolódni Raszkolnyikov belső beszédének



nyelvi kifejezési formái a szereplői személyes nézőpontot kiiktató vagy azt változtatás formákban újraérvényesítő nyelvi megjelenítésekkel, újra és újra megfajított kérdésként állítva az olvasó elé a hős és a szöveg értelmezési illetékesége közötti viszony érzékenyen mozgásban lévő folyamatát. Azt, amit a nyelvi-narratív leírás megértet az olvasóval a gyilkosság ábrázolása keretében, teljes egészében Raszkolnyikov nem fogja átlátni még a regény végén sem. Bár *Epiológus*beli álmában a vérontás világmegújító gesztusa helyén már a világmegtisztítás aktusának lehetséges cselekménye tárul elénk, és a kimondható szóról kiderül majd, hogy *néma* (ez pedig végérvényesen átértékeli a *csönd* poétikai értelmét), a leírás nyelvében Raszkolnyikov megtartja a kategóriák binaritását, még akkor is, ha a tematizáció szintjén elmosza a köztük lévő határt. Megőrződik az „ítélet”, az „igazság”, a „jó” és a „rossz” fogalma, még ha ambivalenssé válik is e kategóriák jelentéstermészete: „Nem tudták, kit ítéljenek el, és hogy ítélkezzenek felette. Képtelenek voltak megegyezni, mit tekintsenek jónak, mit rossznak. Nem tudták, kit hibáztassanak, és kinek adjanak igazat” (651). A „tisztá” csöndesek hangja nem hallatszik. Hallatszik ugyanakkor a *csönd*, hiszen új jelentéssel telik meg a *szótlanság*<sup>12</sup> – a regény zárópontján. A jelentésmegújulásban megmutatkozó életnek a kiapadhatatlan forrását csak a regény e szövegzárlata ruházhatja hőseire, a benne zajló poétikai jelentésmegmunkálás hosszú folyamatának eredményeképpen. Ugyanennek köszönhetően látjuk a vágyott tisztaságot a *megtisztulás* szemantikai mozzanataként érvényesülni a regény végén. Ekkorra már másképp lesz bűnnel terhelt a tisztaság, mint azokban a sorstörténetekben, melyek a regény cselekménykibontakozása folyamán ábrázoltatnak. Így érünk el a *feltámadás* költői üzenetéhez.

Ennek az üzenetnek nyilvánvaló közvetítő szemantikai alakzatává válik Raszkolnyikov gyilkosságának ábrázolása. A gyilkosság tragikusan egybefogja Luzsint a vértócsával; Dunya áldozatát Luzsin szennyével; Raszkolnyikov mentési kísérletét éppen azzal a bűnnel, aminek Dunya, Szonya léttéréből való kiiktatását e véres cselekedet szándéka szerint célozza; összefogja továbbá Szonya és Dunya luzsini tisztaságát Lizaveta „munkájával”; ezt a munkát pedig a legyilkolandó Aljona Ivanovna alakjával. Nyelvi-narratív szinten a gyilkosság leírása eme szemantikai összerendezések megvalósításával és egyszersmind értelmezésével szolgál. A regény Raszkolnyikovot a tisztaság és bűn szemantikailag súlyosan terhelt terébe vezeti. E térben kell végrehajtania cselekedetét. A cselekedet jelentésminősítése a regényben érthetően nem hordozhat mást, mint az ábrázolt világ jelentés-összefüggéseinek megismétlését (ideértve a szemantikai motivációs kapcsolat tükrözését is). Ennek emblémaértékű megjelenítésévé

---

<sup>12</sup> A *szótlanság* kiinduló jelentésének bibliai asszociációiról lásd: BOROS, Lili: Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényének Lizavetája. Az orosz irodalmi és a bibliai hagyomány felőli értelmezés körvonalai. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához* (= Párbeszéd-kötetek 1). Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004. 194–216.

válí a kettős gyilkosság, melynek értelme poétikailag Raszkolnyikovnak a kettős szemantikai perspektívájú térbe való *teljes* beléptetése – abba a térbe, melynek minden eleme őrzi a kettősséget. A gyilkosság ezt a kettősséget helyezi markáns eseménytörténeti keretbe. Ebben az értelemben ismétel a gyilkosság. Raszkolnyikov pedig tettével epigon módon leképezi az ábrázolt világ kettősségét. Mint áldozatokat mentő, áldozatokat vesz. Mint Luzsin szennyétől megszabadulni vágyó, luzsini szennytócsát ont a világra. A csöndesekhez hasonlóan ő maga is egyszerre lesz bűnös és áldozat. Csöndes áldozata pedig az erőszakos ütés formájában valósul meg.

A jelölés szintjén, a szövegszemiózis folyamatának kibontakozásában ugyanakkor egészen más megvilágításba helyeződik e gyilkosság. Az ismétlés a jelformálás síkján felfedi a jelentésvilág fontos elemeit és azok összetartozását újrafogalmazza. Az ábrázolás összeköti Luzsint és a vértócsát. Megismétli Szonya, Dunya és Luzsin tettének értelemazonosítását, illetve szemantikai motivációs összefüggését; ezt ugyanakkor kiegészíti, hozzáátéve mindehhez Lizaveta munkájának jelentését; ezt rávetíti Aljona Ivanovna alakjára... és folytathatnánk...

Ami zajlik, az nyilvánvalóan olyan jelentésfeltárás, melynek formájában a regényszövegben folytonosan megújul a régi szó, az újrajelölés aktusában. Létrejön az a jel, melyben felfedezhetjük a korábbi jel értelmét. Dosztojevszkij valójában *cselekményesíti a szövegalkotás folyamatát*, amikor a Raszkolnyikov tettét értelmező vértócsában észrevéteti az olvasóval a hős Luzsin-voltát, mely ugyanakkor elválaszthatatlan attól a motivációs rendtől, melynek értelmében a regényszöveg Szonya és Dunya alakját Luzsin alakjegyeivel sújtja. A hősre fogalmazhatóan pedig arról van szó, hogy Raszkolnyikovnak meg kell látnia a vértócsát, hogy felismerhesse önmagának a világba (a Luzsin–Dunya–Szonya–Lizaveta–Aljona Ivanovna–stb. láncba) tartozását. Így válhat a szemiotikai rendszerben a vérontás Raszkolnyikov átalakulásának a metaforájává. A hős alakjának közvetítésével pedig egyszerre a regénycselekmény (Raszkolnyikov feltámadása) és a szövegreflexivitás (poétikai szöveggondolkodás) síkján értelmezhető szemantikai közvetítő alakzattá. A közvetítő alakzat, funkciója szerint, a jelentésátértékelési folyamat kibontásában és e kibontás szövegbelső interpretálásában vesz részt.

## Ajánlott olvasmányok listája

BOROS, Lili: Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényének Lizavetája. Az orosz irodalmi és a bibliai hagyomány felőli értelmezés körvonalai. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához* (= Párbeszéd-kötetek 1). Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004. 194–216.

- HOLQUIST, Michael: Disease as Dialectic in *Crime and Punishment*. In: JACKSON, Robert Louis (ed.): *Twentieth Century Interpretations of Crime and Punishment*. Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1974. 109–118.
- IVANITS, Linda: The Other Lazarus in *Crime and Punishment*. *The Russian Review* 61/3, 2002. 341–357.
- KOVÁCS Árpád: „A lemenő nap ferde sugara”: a szövegalanyi státus metaforái Dosztojevszkijnél. In: KOVÁCS Árpád: *Diszkurzív poétika (= Res poetica 3)*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó. 259–280.
- KROÓ KATALIN: Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regénye a közvetítő jelentésalakzatok fényében. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább. Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből 2 (= Diszkurzívák)*. Budapest, Argumentum. 205–255.
- MEIJER, Jan M.: Situation Rhyme in a Novel of Dostoevskij. In: *Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*. 'S-Gravenhage, 1958. 115–129.
- MOCHULSKY, Konstantin: Dostoevsky's search for Motives in the Notebooks. In: JACKSON, Robert Louis (ed.): *Twentieth Century Interpretations of Crime and Punishment*. Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1974. 11–16.
- RUTTNER, Margarita: Язык и стиль в описании образа Наполеона в романах Толстого *Война и мир* и Достоевского *Преступление и наказание*. *Russian Literature* 30, 1991, 253–272.
- STELLEMAN, Jenny: Raskol'nikov and his Women. *Russian Literature* 54, 2003. 279–296.
- SZEKERES Adrienn, Az álom poétikája Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* c. regényében. In: KROÓ Katalin. *Első század. A Tudományos Ösztöndíj Pályázat kiemelkedő dolgozatainak szemléje. 2002/1. Orosz szám*. Budapest, ELTE HÖK, 2002. 133–171.
- SZEKERES Adrienn, Raszkolnyikov gyilkosságának értelmezhetősége a „kicsinyítő tükör” elméleti kérdéskörének fényében (F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*). In: KROÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához (= Párbeszéd-kötetek 1)*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004. 161–193.
- TOPOROV, V. Ny.: Dosztojevszkij poétikájának problémái és a mitológiai gondolkodás archaikus sémái. (Bűn és bűnhődés). *Helikon*, 1982/2–3. 282–299 (oroszul lásd alább).
- БЕЛОВ, С. В.: *Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»*. *Комментарий*. Москва, 1985.
- БИЦИЛЛИ, П.: К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. In: *Годищник на Софийский университет. Историко-филологический факультет*. Т. 42. 1945/46, Sofia. 3–72.

- БОРИСОВА, В. В.: Об одном фольклорном источнике в романах Достоевского. In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 13. Санкт-Петербург, 1996. 65–73.
- ВЛАДИМИРЦЕВ, В. П.: «Зальюсь слезьми горячими». *Русская речь* 1988/1. 119–123.
- ВУДФОРД, М.: Сновидения в мире Достоевского. In: *Достоевский и мировая культура. Альманах*. Т. 12. Санкт-Петербург, 1999. 135–144.
- ГЕРШЕНЗОН, М. О.: Мечта и мысль И. С. Тургенева. In: ГЕРШЕНЗОН, М. О.: *Избранное 1–3*. Т. 3. *Образы прошлого*. Москва–Иерусалим, Университетская книга, Gescharim, 2000. 541–662.
- ГРОССМАН, Л. П.: Достоевский – художник. In: СТЕПАНОВ, Н. Л. (отв. ред.): *Творчество Ф. М. Достоевского*. Москва, 1959. 330–416.
- ДИЛАКТОРСКАЯ, О. Г.: Скопцы и скопчество в изображении Достоевского (К истолкованию повести «Хозяйка»). *Philologica* 2, 1995/3–4. 59–86.
- КАРАСЕВ, Л.: Как был устроен «заклад» Раскольниковова. *Достоевский и мировая культура. Альманах*. Т. 2. Санкт-Петербург, 1994. 42–50.
- КАСАТКИНА, Т. А.: Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского. *Достоевский и мировая культура. Альманах*. Т. 5. Москва, 1995, 18–37. 19–28.
- КАЦМАН, Р.: Преступление и наказание: лицом к лицу. *Достоевский и мировая культура. Альманах*. Т. 12. Санкт-Петербург, 1999. 165–175.
- КОВАЧ, Арпад: Повествовательный мотив и его функция в «Преступлении и наказании». Роман и повесть у Достоевского. In: КОВАЧ, Арпад: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985. 73–102.
- КОВАЧ АРПАД: Почему лицо Сони Мармеладовой угловатое? In: SCHMID, Wolf (ред.): *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* (= Slavische Literaturen, Texte und Abhandlungen 7). Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, Peter Lang Verlag. 1994. 153–158.
- КРОО, Каталин, Семантические параллелизмы в романах Ф. М. Достоевского «Вечный муж» и «Преступление и наказание». *Slavica Tergestina* 3, 1995. 121–142.
- КРОО, Каталин: Аспекты развертывания мотива слово в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». In: КРОО, Каталин: *Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст*. Санкт-Петербург, Академический проект, Гуманитарное Агентство, 2005. 98–210.
- МЕЛЬНИК, В. И.: К теме: Раскольников и Наполеон («Преступление и наказание»). In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 6. Ленинград, 1985. 230–236.

- НОВИКОВА, Е.: Соня и софийность (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание») = *Достоевский и мировая культура. Альманах*. Т. 12. Санкт-Петербург, 1999. 89–98.
- ОСМОЛОВСКИЙ, О. Н.: Из наблюдений над символической типизацией в романе «Преступление и наказание». In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 7. Ленинград, 1987. 81–90.
- СЕКЕРЕШ, Адриенн: Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? (До «Сумерек» в «Преступлении и наказании»). *Slavica Tergestina* 10, 2002. 137–161.
- ТИХОМИРОВ, Б. Н.: Достоевский цитирует Евангелие = In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 13, Санкт-Петербург, 1996. 189–194.
- ТОПОРОВ, В. Н.: Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. «Преступление и наказание». In: ТОПОРОВ, В. Н.: *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва, 1995. 193–258 (magyarul lásd fent).
- ТОРОП, П.: Сумультантность и диалогизм в поэтике Достоевского. *Труды по знаковым системам* 17, Тарту, 1984. 138–158.
- ТОРОП, П.: Перевоплощение персонажей в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». *Труды по знаковым системам* 17, Тарту, 1988. 85–96.
- ТОРОП, П.: Интерсемиотическое пространство: Адрианополь в Петербурге „Преступления и наказания” Ф. М. Достоевского. *Sign Systems Studies* 28, Tartu, 2000. 116–133.
- ЯХЛ, Катрин: Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции. *Slavica Tergestina* 2, 1998. 55–101.

S. HORVÁTH GÉZA

## DOSZTOJEVSZKIJ POLIFONIKUS REGÉNYE

(MIHAIL BAHTYIN: DOSZTOJEVSZKIJ  
POÉTIKÁJÁNAK PROBLÉMÁI)

Mihail Bahtyin (1895–1975) a XX. század kiemelkedő gondolkodója és tudósa. A nevéhez fűződő regénymodell, a „polifonikus regény” mindmáig a Dosztojevszkij-kutatás legerőteljesebben ható koncepciója, amely próbakőnek bizonyul minden újabb keletű Dosztojevszkij-értelmezés számára: leírását vitatni lehet, megkerülni azonban nem. Bahtyinnak az irodalomtörténet kereteit jóval meghaladó interdiszciplináris (tudományterületek közötti) hatása – amely kiterjed a filozófia, az esztétika, az irodalomelmélet, a kultúraelmélet, a nyelvészet és a kommunikációelmélet területére – elválaszthatatlan Dosztojevszkij prózaművészetétől. Dosztojevszkij minden tekintetben kimeríthetetlen tárgynak bizonyult Bahtyin számára. Az orosz író regényeiből kiindulva fogalmazta meg első fenomenológiai-esztétikai szemléletű munkáit, később a kétszólamú szó konceptusát középpontba állító metalingvisztikáját, majd nagyszabású regényelméleti írásait. Dosztojevszkij művein dolgozta ki azokat az alapfogalmakat – a dialógust, a többnyelvűséget, a polifóniát, a szólamot (hangot), a kétszólamú szót, a karnevalizációt –, amelyek mára az irodalomtudományi metanyelv mindennapi szókinccsét gyarapítják. Első könyvét 1929-ben publikálta Dosztojevszkijről, ez a *Dosztojevszkij művészetének problémái* címet viselte, a másodikat (az első átdolgozott, kibővített változatát) három évtizeddel később, 1963-ban, *Dosztojevszkij poétikájának problémái* címmel.<sup>1</sup> Jelen tanulmányban ez utóbbi könyv néhány alapvetését igyekszünk bemutatni és újragondolni.

### A polifónia mint szemlélet, művészi forma és műfaj

A befogadástörténet számos példával szolgál arra nézve, hogyan esett áldozatul a Dosztojevszkij-regény – Bahtyin kifejezésével szólva – a „monologikus beidegződésektől” terhes olvasatoknak. Ezek a – jórészt ideologikus – olvasatok

---

<sup>1</sup> Az orosz nyelvű kiadás adatai: БАХТИН, М. М.: Проблемы поэтики Достоевского. In: БАХТИН, М. М.: *Собрание сочинений*. Т. 6. Москва, Языки славянской культуры, 2002. 5–300.

a Dosztojevszkij-regény művészi témáját általában az író eszmevilágából eredeztetik, vagy hősei világnézetéből kiindulva próbálták rekonstruálni. Bahtyin azonban leszögezi: a Dosztojevszkij-regényt mint *művészi alkotást lehetetlen egyetlen monologikus szerzői tudat vagy a hős tudatának szintjén* értelmeznünk. Dosztojevszkij nem szolgáltatja ki a hősök szubjektív világát saját szerzői világszemléletének, egypólusú értékcentrumának. Ezért a hősök értelmi horizontja – morális, filozófiai, eszmei látóköre, valamint pszichológiai beállítottsága – *lezáratlan és elvi alapon lezárhatatlan*. Tudatának lezáratlansága a hős alkotott létnek részmozzanata: a nyitottság új értelemre tesz szert a regény egészében. A *válasz provokálása*, a *feleletre számítás* az, ami e hősök világát *művészi tekintetben* egyedivé teszi. Az olvasás sikere attól függ, hogy reflektáljuk-e magunkban ezt az alkotó elvet, mert csak rajta keresztül juthatunk el a regény művészi témájához. Sem az olvasó, sem a szerző külső nézőpontjából nem adható végső válasz a Dosztojevszkij-hősök kérdéseire. Ha a hősök etikai-megismerő álláspontját a maguk közvetlen adottságában kiragadjuk a regényből, s magunk próbálunk válaszokat találni kérdéseikre vagy megítélni helyzetüket, mindig az anyag fogságában maradunk, s épp a *forma közvetítő, mediális szerepét*, azaz a voltaképpeni *művészi megformálást* nem vesszük figyelembe. Ezért van olyan nagy jelentősége annak, hogy Bahtyin *Dosztojevszkijt*, a *művészt* igyekszik megragadni, s *művészi gondolatról* beszél, azaz *az irodalmi jelentésképzés egyedi, semmi mással nem helyettesíthető útjáról*. Ezt pedig nem az előzetesen vett anyagból, hanem *a megformálás alkotó műveletéből* eredezteti. „Valójában [...] a tárgy is az alkotás folyamatában jön létre, csakúgy, mint maga a művész, a művész világnézete és kifejezőeszközei” – írja másutt Bahtyin,<sup>2</sup> s ha a Dosztojevszkij-regények alkotás-folyamatára gondolunk, igazolva érezhetjük ezt a megállapítását.

Hasonlóan vélekedik a Dosztojevszkij-regényről Ortega y Gasset *Gondolatok a regényről* című művében. A hős eszméje, érzelmei, – Ortégával szólva – „a személyek patológikus jellege” és „a cselekmény sötét dramatikája” csupán az irodalmi anyag részét képezik; azonban nem ez, hanem a *regényforma* teszi Dosztojevszkijt a regény legnagyobb művészeinek egyikévé. Mint Ortega írja, figyelemre méltó optikai csalódás származik abból, hogy „Dosztojevszkijt épp oly öntudatlannak és ösztönösnek vélik, mint alakjait; mintha saját művében annak alakjaként fordulna elő”. Ezzel szemben „az író Dosztojevszkij *homme-de-lettres* [szépíró, irodalmár – S. H. G.] volt, magasztos mesterség gondos kézművese, nem egyéb. S mindenekelőtt a technika mestere volt, *a regényforma legnagyobb újítóinak* egyike”.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> BAHTYIN, M. M.: A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más human tudományokban. Fordította: Orosz István. In: BAHTYIN, M. M.: *A beszéd és a valóság*. Budapest, Gondolat, 1986. 504.

<sup>3</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Gondolatok a regényről*. Fordította: Puskás Lajos. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993. 25.

Persze Bahtyin szerint nem csupán formatechnikai kérdésről van szó, hanem egy új művészi látásmód megszületéséről, amely hatalmas előrelépésnek számít az emberiség művészi gondolkodásában. Mint írja, Dosztojevszkij minden eddig megszokott esztétikai kánontól eltérően tekintett az emberre, s az általa létrehozott új művészi forma segítségével „képes volt felfedni és meglátni az ember és az emberi élet új aspektusait” (335).<sup>4</sup> Ezzel magyarázható, hogy a polifonikus regény megalkotásának jelentősége túlmutat a regényműfaj, sőt az irodalmi gondolkodás keretein. Ugyanakkor szembeötlő, hogy ebben a 60-as években megjelent könyvben Bahtyin teljes mértékben kerüli az „esztétika” szót, és következetesen poétikáról beszél. Egyúttal leszögezi, hogy a polifonikus regényben megnyilvánuló művészi gondolkodás *megingatja az európai esztétika alapvető elveit*. A „művészi” elvnek az „esztétikai” elv fölé kerekedése láthatóan együtt jár a forma és a poétika fogalmának újraértelmezésével és ontológiai (lételméleti, létértelmezési) alapra helyeződésével.<sup>5</sup>

A polifónia elsődlegesen *sokszólamúságot, többhangúságot* jelent. Bahtyin korai műveiben leginkább a nyelvi disszonancia, hangzásbeli sokféleség, míg a kései művekben a többnyelvűség, heteroglosszia felel meg ennek a kifejezésnek. A polifóniát mint zenei terminust már Bahtyin előtt használja Vlagyimir Komarovics *A kamasz* című Dosztojevszkij-regény kapcsán<sup>6</sup>. Ő a történetek polifóniájáról beszél, vagyis a regényről mint többsíkú, több önálló történetből álló montázsról, amely megszünteti a cselekménynek az időbeli egymásutániságra és az okozatiságra épülő (arisztotelészi értelemben vett) egységét. Az „egység törvényét” itt ugyanannak a témának az ismétlődő, több különböző regiszterben való lejátszása biztosítja. Ez az ismétlődő elem Komarovics szerint az „egyen individuális akarati aktusa”. Bahtyin bírálja Komarovics elképzelését, mivel szerinte az leegyszerűsíti a polifóniát, és „monologikus lírai egységgé” alakítja át. Egyben figyelmeztet rá, hogy a *zenei polifónia*, vagyis mindaz, amit a zenében a kontrapunktikus szólamok összhangjában kibomló szólamvezetésnek nevezünk, nem meríti ki a *regény műfaji és értelmi sokszólamúságát*, épp az anyag – a zene és a nyelv anyagának – különbözősége miatt.

---

<sup>4</sup> БАХТИН, М. М.: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Fordította: Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István és Horváth Géza. Budapest, Gond-Cura–Osiris, 2001. Az idézetek után zárójelben szereplő számok erre a kötetre vonatkoznak.

<sup>5</sup> Itt jegyezzük meg, hogy az esztétikai és a poétikai elv feszültsége, valamint a formalizmus bírálata és a formaelv újraértelmezése reflektálatlanul maradt az első magyar nyelvű Bahtyin-kötet összeállítói részéről. Vö. БАХТИН, М. М.: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Válogatta és fordította: Könczöl Csaba. Budapest, Gondolat, 1976. Így fordulhatott elő, hogy *A szó esztétikájához* című, a 20-as években készült írást a kötet címadó tanulmányaként szerepeltették, majd közvetlenül utána, az esztétikaiba mintegy „belesimulva” következik a Dosztojevszkij-regény poétikájáról szóló három fejezet, amely a 60-as években, láthatóan más szemléleti megközelítésből íródott.

<sup>6</sup> КОМАРОВИЧ, В. Л.: Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство. In: *Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы*. Т. 2. Ленинград–Москва, Мысль, 1924. 31–70.



Meg kell itt jegyeznünk azt is, hogy amikor Dosztojevszkij regényét a polifóniához hasonlítjuk, akkor ezt mindössze érzékletes analógiának szánjuk, s nem többnek. A polifónia és az ellenpont hasonlata itt csupán utal azokra az új problémákra, amelyek akkor merülnek föl, ha a regény konstrukciója szétfeszíti a megszokott monologikus egység kereteit, ahhoz hasonlóan, ahogy a zene is új problémákkal került szembe, amikor kilépett az egyetlen szólam biztosította lehetőségek köréből. De a zene anyaga és a regény anyaga között túllontúl nagy különbségek vannak ahhoz, hogy itt többről lehessen szó, mint egy érzékletes analógiáról, mint egy egyszerű metaforáról. Mindazonáltal ezt a metaforát alakítjuk át mégis a „polifonikus regény” terminusává, azon egyszerű oknál fogva, hogy ennél jobb elnevezést nem találtunk. Mindamellett nem szabad elfeledkeznünk az általunk alkalmazott terminus metaforikus eredetéről (32).

A polifonikus regényben ezért nem csupán szerkezeti elemek viszonyáról, azaz a kontrapunkt (ellentétek) elvének kompozicionális érvényesüléséről van szó. A polifonikus regény alapegysége ugyanis nem a fizikai hang, hanem az *(ambivalens) értelemmel átitatott szólam*, nem a mondat, hanem a *megnyilatkozás*, nem az egyetlen tudatba zárt eszme-ideologéma, hanem *két tudat határán élő „eszmeesemény”*, s végül nem a maga monologikus életvilágába zárt hős, hanem a *dialogikus érintkezésben részt vevő ember*. A zenei hang sosem lehet dialogikus, mint ahogy nem jöhet létre dialógus szövegelemek, nyelvi szintek, mondatok, ágensek, cselekményszerkezeti elemek között sem. Szemiotikai nyelven szólva: nem lehetséges dialógus a csupán *jelekként* felfogott hangok, mondatok, eszmék és hősök között. Dialógus csakis *értelmek* és *jelentések* között jöhet létre.

Mit jelent ez a regény világára nézve? Azt jelenti, hogy a polifonikus regényben nincsenek objektív dolgok vagy jelek, s így a regényben nem jelenik meg valamely objektíven adott valóság. „Dosztojevszkij soha nem ad objektív ábrázolást a környezetéről, az életformáról, a természetről, a dolgokról, egyszerűen semmiről, ami a szerző számára közvetlen külső adottság lenne” (126). A külvilág már értelmezett formában, *jelentések viszonyaként* mutatkozik meg a regényben, mégpedig azon jelentések viszonyaként, amelyek a hős tudatában a valóság vonásaihoz tapadtak: „Dosztojevszkij számára sosem az a fontos, hogy mi a hőse a világban, hanem elsősorban az, hogy milyen a világ a hősében, és milyen a hős önmaga szemében” (62). A *Bűn és bűnhődés*ben ennek megfelelően nincsenek önmagukban ábrázolt terek, csupán megélt, megtapasztalt, *a beszélő szubjektum számára jelentést hordozó „szubjektív” terek* vannak: ilyen például Raszkolnyikov lakása, melyet a hős gyűlölettel szemlél, s amely hol a „kamra” („камерка”), hol a „ketrec” („клетушка”), hol a „teknősbékahéj” („скорлупа”), hol a „szekrény” („шкаф”), hol a „láda” („сундук”), hol a „hajófülke” („морской кают”), hol a „koporsó” („гроб”) elnevezéseket kapja. Ezek az elnevezések eltérő értelmeket konnotálnak. Mint ahogy Pétervár objektív világa sem jelenik meg a regényben, csupán a Raszkolnyikov számára jelentést hordozó Pétervár; ezt a szim-

bolikus Pétervárt a regény elején száraz, forró nyári hőség jellemzi, majd a regény végén az özönvíz képei reprezentálják. Ami „valóságos”, az a hős tudatának és öntudatának valóságán keresztül átszüremlő világ: az ábrázolás valódi tárgya eme *öntudat működése*.

Mint Bahtyin írja, Raszkolnyikov úgy appercipiálja a világot és az embereket, mintha mindegyik egy-egy választ hordozna az általa feltett, őt kínzó kérdésre. „Raszkolnyikov [...] bármiről gondolkodik és beszél, mindenhez elevenen és személyesen odafordul. Egy tárgyra gondolni számára annyit jelent, mint hozzáfordulni. Ő nem gondolkodik a jelenségekről, hanem beszél velük” (297). A *jelentés* ilyen módon a *személyes jelenléttel* függ össze; a polifónia Dosztojevszkij regényében a hősök *perszonalisztikus* világlátásán alapul.

Ebből adódóan a dolgoknak nem csupán egyetlen jelentése lehet: minden jelenség egy másik szubjektum, egy másik tudat számára potenciálisan egy másik értelem, egy másik jelentés csráját rejtí. Ez pedig *a jelentések belső dialogizált-ságát* eredményezi a regény értelemvilágában:

Ahol mások mindössze egy gondolatot vettek észre, ő kettőt – kettéhasadást – tudott találni és kitapintani; ahol mások csak egy tulajdonságot láttak, ő felszínre hozott egy másikat, vele ellentétes, szintűgy jelenvaló tulajdonságot is. [...] Dosztojevszkij minden szólamban két felelő szót hallott, minden kifejezésben észrevette a megbicsaklást és azt, hogy bármelyik pillanatban átfordulhat egy másik, ellentétes kifejezésbe (43).

A polifónia, valamint az alapját képező *belső dialogikusság* ily módon áthatja a regény egész értelmi terét, s kiterjed a szóra, a gondolatra, a megnyilatkozásra, a nyelvre és a műfajra.

A hősök szubjektív, perszonális világa azonban elkülönül a szerzői művészi gondolkodástól. Ebből a szempontból a Dosztojevszkij-regény világa *objektív regényvilág*, állítja Bahtyin, s éppen ebben különbözik a romantika világ- és irodalomszemléletétől. „Dosztojevszkij mint művész eljutott a tudatok életének és eleven együttélésük formáinak objektív meglátásáig” (46). Ez az objektivitás azonban nem a „megszokott” módon, nem a *szerzői távolságteremtésnek a XIX. századi regényben kialakult* kanonikus eszközeivel teremtődik meg, vagyis nem a stilizációval, a paródiával, a külső jellemzésekkel, vagy a személytelen hangvétellel. „A szerző a hős mindent elnyelő tudatával csupán egyetlen objektív világot állíthat szembe – más, vele egyenrangú tudatok világát” (65). Bahtyin ennél fogva vitatja Grosszmann álláspontját, miszerint Dosztojevszkijnél a „sokfajta anyagot »legvégül az ő személyes stílusa és tónusa hatja át.«” Mint írja, „Dosztojevszkij regényének egysége [...] mind a személyes stílus, mind a személyes tónus fölött valósul meg – amennyiben e személyességet úgy értjük, ahogy a Dosztojevszkij előtti regényben megjelent” (23). Nagyon fontos a megszorítás; ugyanis nem valamiféle általános személytelenségről van itt szó, hanem – az „objektivitáshoz” hasonlóan – *a személyesség fogalmának újraértelmezéséről*.

Látható immár, miért beszél Bahtyin valami új, eddig nem létező formáról és irodalmi műfajról: a polifonikus regény nem azonosítható *sem a szubjektív*, a szerző világszemléletéből és nyelvéből építkező, *sem az objektív*, a valóság távolságtartó ábrázolásával és a nyelvi jellemzés eszközeivel élő regénnyel. Olyan regény, amely felszámolja a szubjektum–objektum (én–világ) szembenállására építő hagyományos esztétikai formát és szemléletet, miközben *helyébe a dialógust mint ontológiai és poétikai elvet állítja*.

## Miért dialogikus a regény?

A regényműfaj szempontjából különbséget kell tennünk a *polifónia* és a *dialógus* terminusok között. Kiindulópontként azt mondhatjuk: *a regény dialogikus műfaj*, Cervantes, Rabelais, Dickens és mások a dialogikus regénynyelv Dosztojevszkij előtti képviselői. A *polifonikus regény* azonban Dosztojevszkij alkotása, amely a dialogikus regénynyelv és formaelv kiteljesítéseként jött létre.

Fölmerül a kérdés, hogy miért nevezi Bahtyin dialogikus műfajnak a regényt, amikor a párbeszédes formát a köznapi értelemben nem az epikához és a prózához, hanem a drámához szoktuk sorolni. Bahtyin a külső, kompozicionálisan megjelenített dialógust (a személyek párbeszédét) megkülönbözteti a belső dialógustól, s ez utóbbi hozható összefüggésbe *a prózanyelv dialogikusságával*. A belső dialógus a prózában és a regényben egy *ábrázoló* és egy *ábrázolt* nyelv között hangzik fel. A regény világképe szerint ugyanis bármely, a világról kimondható igazság feltételez egy nyelvet, amelyen az adott igazságot kimondják. A regényben az igazság érvényének korlátait éppen az a nyelv jelöli ki, amelyen ez az igazság megfogalmazódik. Amikor a szerző megformálja az alakot, valójában azt a nyelvet ábrázolja, amelyen a hős a világot elgondolja, tudatosítja önmaga számára, s egyúttal azt a világszemléletet, értékkontextust és látókört, amely e nyelvben (a beszélő szubjektum intonációjában, beszédmanírjaiban) kifejezésre jut. Ezt a nyelvben megmutató álláspontot nevezi Bahtyin *szólamnak*, illetve – Humboldt nyomán – az alaki nyelv *belső formájának* vagy *képének*. A szólam azonban mindig belülről polemizált, amennyiben a szerzői nyelv *idegen elemet* csempész az egyedi megnyilatkozásba, *kétértelművé és ellentmondásossá téve a beszéd-szándékot*, s éppen ezáltal ábrázolja, objektíválja azt. A prózai szó ilyenkor kétféle irányultságúvá válik: egyszerre irányul *a beszéd tárgyára*, mint a többi hétköznapi szó (a szó intenciója), és *a másik szóra*, az idegen beszédre (az ábrázoló szó intenciója). A regényben ezért közvetlen, direkt megnyilatkozás voltaképp elképzelhetetlen: minden, a világról kimondott szóból kihallatszik a kívülállás jeleként szereplő második szólam, amely *a nyelvhasználó korlátait jelzi, a beszélő álláspontjának tipikusságára és elégtelenségére utal*. A regényben – mondja Bahtyin – a beszélő ember nyelvének *próbára tétele* zajlik.

A szerzői kívülállás formai megteremtésének eszköze a *stilizáció*, a *paródia*, a *szkáz* és a *dialógus*, attól függően, hogy a szerző milyen mértékben kívánja magától eltávolítani, objektíválni az adott álláspontot és nyelvet. Az ábrázolás mozzanata ugyanakkor nem vonja teljesen kétségbe az alak nyelvének belső igazságát. Dosztojevszkij álláspontja szerint „a világról kimondható igazság nem választható el a személyiség igazságától” (99). A szerző, bár jól látja az adott nyelv korlátait, többé-kevésbé maga is vállalja ezt a nyelvet; ezen a nyelven ugyanis olyasvalamit tud mondani, amit a magáén nem. Ezért hol eltávolodik a hős szólamától, hol eggyé olvad vele. Ez az egyidejű kívül- és belülállás, az ábrázoltság és az ábrázoló funkció váltakozása a *regényszerű dialógus alapja*. Bahtyin szerint a szubjektív intenció objektíválása, a beszédszándék megkettőzése a szóban nem destruktív, hanem alkotó mozzanat, a regény önkritikus, reflexív nyelvének megnyilvánulása: „Az igazán alkotói szólam csak második szólam lehet a szóban”.<sup>7</sup>

Dosztojevszkij világa azonban mélyen perszonalizált világ. Itt a hős egyéni vagy szociális tipikusságát a hős személyessége váltja fel, ami a nyelvben is megmutatkozik. Ezért „a Dosztojevszkij-hősök megnyilatkozásai [...] az idegen szóval folytatott kiüttlalan harc küzdőterévé válnak. [...] A hős szavát nem lehet teljesen legyűrni: ez a szó mindvégig szabad és nyitott marad”.<sup>8</sup> Ennek következménye, hogy Dosztojevszkij nem él a nyelvi jellemzés eszközével:

Dosztojevszkij sokszólamú regényében [...] kisebb mértékű a nyelvi differenciáltság, azaz kevesebb különféle nyelvi stílus, helyi és szociális dialektus szakzsargon stb. lelhető fel, mint a monologikus írók műveiben [...] Sőt egyenesen úgy tűnhet, mintha Dosztojevszkij regényeinek hősei egy és ugyanazon a nyelven beszélnének – szerzőjük nyelvén. [...] A polifonikus regényben a nyelvi rétegek sokféleségének és a beszédjellemezés funkciójának jelentősége ugyan megőrződik, de lényegesen csökken, s ami a fő – e jelenségek művészi funkciói változnak meg (224–225).

A polifonikus regényben így a prózanyelv belső dialogizáltsága *új formát ölt*.

1) A hős szólamában jelentkező belső megosztottságot nem a szerzői kívülállás objektív pozíciója, hanem a *másik* ember *idegen szólama* teremti meg. E *másik* a kisregényekben és elbeszélésekben még absztrakt formában jelentkezik: a *nem-én*, a *másik mint olyan* („ők mindnyájan”). E „másik” szólama azonban végérvényesen behatolt az odúlakó (*Feljegyzések az egérlyukból*) saját szólamába. Ő érzékeli ezt, s mégsem tud megszabadulni tőle, nem tud sem rációfolni, sem függetlenedni tőle. A hős tudata és szólama mintegy ördögi körben mozog: a hős egyszerre igyekszik cáfolni és igazolni önmagát a *másik* szólama és nézőpontja

<sup>7</sup> БАХТИН, М. М.: i. m. 1986. 490.

<sup>8</sup> БАХТИН, М. М.: Слово в романе. In: БАХТИН, М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература, 1975. 161.

előtt. Az odülakónak ezt az idegen szólammal folytatott belső polémiáját Bahtyin „rossz végtelenségű dialógusnak” nevezi, éppen sajátos lezárhatatlansága miatt.

2) A beszédjellemzés hiányában itt a *hangsúly, az értelmi akcentus és a tónus megváltozása* az, ami megteremti az értelem belső meghasadságát. A hasonmásban az „ifjabb Goljadkin” az „idősebb” Goljadkin saját szavait, saját tulajdon szövegét suttogja a fülébe, de megváltoztatott, idegen, gunyoros hangsúllyal, amitől e szavak új, „nemkívánatos” második értelemmel telítődnek a számára. Mi több, az egész cselekmény a hős három szövegének egymásba hatolására és interferenciáira épül.

E három szöveg – Goljadkin második, másik embert helyettesítő szövege, első, a másik szöveg elől elrejtőző szövege [...] s végül a fülében örökösen ott csengő idegen szöveg – olyan bonyolult kölcsönviszonyban áll egymással, hogy elégséges anyagot szolgáltat az egész műbeli bonyodalom számára (267).

A nagyregényekben ismét jelentősen megváltozik a dialógus szerepe, mivel az elbeszélésekkel szemben itt a *másik* konkrét, egyedi életvilág és önálló tudat képviselőjeként jelenik meg. A legfontosabb *esemény* itt az egyenrangú tudatok *dialogikus érintkezése*. Az *én-te* kölcsönössége a *személyesség* közös aktusává válik: a *te* a még kifejtetlen értelem képviselője, az *én* másként-létének, az *én*-ben rejlő kifejtetlen értelemnek a képviselője; benne egy másik létmódus, a *létben részesülő alanyiség* lehetősége mutatkozik meg az *én* számára. Innen ered Bahtyin pátozása a dialógust illetően: „Lenni annyi, mint dialogikusan érintkezni. Amikor a dialógus véget ér, minden véget ér. [...] Két szöveg az élet minimuma, a létezés minimuma” (315). Ennek megfelelően *A Karamazov testvérekben*, *A félkegyelműben* és az *Ördögökben* a szövegek összekapcsolódása formailag is újszerűen jelenik meg:

Dosztojevszkij két hőst mindig úgy állít színre, hogy mindketten intim kapcsolatban vannak a másik belső szövegével, jöhetnek többé már egyikük sem a másik belső szövegének közvetlen megszemélyesülése (318).

Aljosa Karamazov mintegy képessé válik rá, hogy belépjen testvére, Iván belső dialógusába, s válaszoljon arra a kérdésre, amelyet Iván saját belső dialógusában tett fel önmagának, vagyis hogy ő felelős-e apja haláláért?

[...] az a tény, hogy saját titkos szövegét egy idegen szövegből hallja, Ivánban ellenállást és gyűlöletet vált ki Aljosa irányában [...] Aljosa tökéletesen tudja ezt, de előre látja, hogy Iván – a „mély lelkiismeret” – előbb vagy utóbb elkerülhetetlenül kategorikus igenlő választ ad magának tulajdon kérdésére: én öltöm meg. Az ember, Dosztojevszkij elgondolása szerint, nem is adhat másilyen választ önmagának. De éppen ilyenkor van szükség Aljosa mint *másik* szövegére (320).

Az egyenrangú világok dialógusáról természetesen csupán a főszereplők vonatkozásában beszélhetünk. A regényben megjelennek objektumszerűen ábrázolt alakok is: ilyen például Luzsin (*Bűn és bűnhődés*), Lebegyev (*A félkegyelmű*), az öreg Szokolszkij herceg, Lambert (*A kamasz*), Sztjepan Trofimovics, Pjotr Sztjepanovics (*Ördögök*) vagy Miuszov figurája (*A Karamazov testvérek*). Ezek a hősök éppen saját világukba zártáguk révén szólalásuk monotonítására vannak kárhóztatva, s ami a fő: ezek a szereplők nem érzékelik saját nyelvük és világképük korlátait. Jóllehet ők is egy-egy feleletet hordoznak a regény alapkérdéseire, ám ezek a válaszok meglehetősen sematikus, a mindennapiságot képviselő vagy irodalmi mintákat követő válaszok.

## A „befejezetlen” hős és az elbeszélhetőség problémája

A „polifonikus regény” perszonális világképével összhangban Dosztojevszkij alapvetően eredeti módon fogja fel a hősét. Miben áll a hős eredetisége? Bahtyin szerint a hős *szabadságában és önállóságában*. Amikor a hős poétikai és esztétikai értelemben vett szabadságáról beszélünk, akkor *az ábrázolásmód bevett, kanonikus megkötöttségei alóli felszabadulásra* kell gondolnunk. Míg a „monologikus” regényben a hős csak azt teheti, amit jelleme (belső pszichológiája) vagy életkörülményei logikusan – azaz a szerző által kiszámítottan – diktálnak a számára, Dosztojevszkij polifonikus regényében a hős cselekvéseit, világlátását, gondolkodását, küllemét *nem lehet a jellem, a szociális helyzet, az életkörülmények* (lásd: *miliőelmélet*) *felől magyarázni*, nem lehet ezekre az instanciákra visszavezetni vagy azokból eredeztetni.

A jellemek tekintetében azt kell mondanunk, hogy a Dosztojevszkij-alakoknak a hagyományos értelemben nincs kész karaktere. Jellemzéseiben Dosztojevszkij leginkább metaforikus megnevezésekkel illeti hőseit: „álmodozó” („мечтатель”), „odúlakó” („подпольный человек”), „zálogos” („закладчик”), „játékos” („игрок”), „nevetséges ember” („смешной человек”) stb. Ezek a „jellemvonások” sokkal inkább értelmezésre szoruló, a műalkotások szövegében és világában értelmezhető meghatározások, semmint valamely előzetes tipikusságok.

Az identitás megteremtésének másik kanonikus eszköze a XIX. századi regényben a hős életrajza és társadalmi helyzete. Bahtyin ebben a tekintetben analógiát lát a Dosztojevszkij-regény hőse és a kalandregény hőse között. A kalandszüzsé ugyanis nem épít meglévő és állandósult – családi, társadalmi, életrajzi – kapcsolatokra. A kaland elvágja a mindennapi élethez fűződő szálakat, hisz épp a megszokott, mindennapi életből való kilépést jelenti. A kaland hőséneke ezért *nincs előzetesen kialakult identitása: a hős a kalandok során, a kalandhelyzet döntési és cselekvési kényszere folytán tesz szert önazonosságra*. Éppen ez az analógia lényege: a Dosztojevszkij-hős sem úgy kapcsolódik a cselekményhez,

mint olyan ember, aki kialakult, befejezett, akinek az életben meghatározott helye van, és fel van vértézve rétegének, osztályának, családi helyzetének, életkorának stb. konkrét jegyeivel. A „tipikus” Dosztojevszkij-hősök – a fegyenc, az egyetemista, a szerzetes, a félkegyelmű, a prostituált, az író, a gyerek, a kamasz, az öregember stb. – társadalmi pozíciójukat tekintve olyan *átmeneti, határhelyzetben élő* emberek, akiket sokkal inkább társadalmon kívüliségük, semmint társadalmi beágyazottságuk jellemez. A társadalmon kívüliség azonban nem egyenlő a szociális helyzettel: Makar Gjevuskin, Sztavrogin vagy Raszkolnyikov egyaránt *határhelyzetben* él, annak ellenére, hogy szociális státusuk nagyon különböző. Éppen *a szilárd létalapot elvesztése* az, ami közös bennük: a tisztán emberi lét-helyzet hasonlósága.

Ezért *a Dosztojevszkij-szakirodalomban készült sokféle hőstipológiával szemben fenntartással kell élnünk*. A típusokba sorolás éppen *az ábrázoltóság költői elvét hagyja figyelmen kívül*.

Ugyanakkor van két lényeges különbség is a kalandregény hőse és a polifonikus regény hőse között:

1) A kalandregényben a hős (a proppi mesehőshöz hasonlóan) alá van rendelve a cselekményszerkezetnek, s voltaképpen bizonyos funkciót betöltő komponensként csak azt teheti, amit a cselekmény az adott ponton megkövetel tőle (párviadal, eltávozás, hazatérés, megmentés stb.). Ezzel szemben Dosztojevszkijnél a kalandszüzsé csupán eszköz, amely *a tisztán emberi jelleg felszínre hozatalát szolgálja*.

A kalandszüzsé Dosztojevszkijnél mély és kiélezett problématudattal kapcsolódik össze [...] a kalandszüzsé különleges helyzetek elé állítja az embert, feltárja lényegét és provokálja, különleges és váratlan körülmények közepette hozza össze és ütközteti meg más emberekkel, pontosan abból a célból, hogy az eszme-embert, vagyis az „embert az emberben” próbára tegye (133, kiemelés – M. B.).

2) A kalandregényben a hős cselekedeteinek sora beilleszkedik a kor egységes és szilárd, monologikus világképébe, a kalandok értelmét felfogni képes közönség viszonylag homogén recepció-horizontjába, s így tudatosul. Ezzel szemben Dosztojevszkijnél nincs egyetlen monologikus világkép, amelyben a hősöknek és cselekedeteiknek eleve kijelölt helye lenne. A különböző hősök individuális tudata *önálló világképek* sokaságát hozza létre a regényben: ahány hős, annyi különféle-képpen tudatosított, különféle módon megkonstruált világ – ezt nevezi Bahtyin *a hős önállóságának*. Dosztojevszkij polifonikus regényében „a hős összes megfogható objektív tulajdonsága, társadalmi helyzete, szociológiai és karakterológiai tipikussága, egész habitusa, lelki berendezése, sőt, még a külleme is [...] átváltozik a hős önreflexiójának objektumává, öntudatának tárgyává” (63). Dosztojevszkij hőse ezáltal felülkerekedik mindenfajta külső etikai-megismerő szempontból való

szemléletben, másfelől saját esztétikai megalkotottságát érzelve igyekszik kibújni bármiféle lezártág, megformálhatóság, „befejezhetőség” alól. Ez a hős soha nem azonos önmagával, nincs afféle identitása, amely alapján az olvasó tárgyként tekinthet rá, külső pozícióból megítélheti, véleményt formálhat róla, sőt: fellázad a külső pozícióból való megítélés ellen. Az identitás elvesztése egyúttal a szubjektumlét kezdeteként mutatkozik meg: „Dosztojevszkij művészi koncepciója szerint a személyiség legigazibb élete azokon a pontokon folyik, ahol az ember elveszti önmagával való azonosságát, áttöri azokat a határokat, amelyek őt mint dologi létet meghatározzák...” (78). A hősnek itt tehát nem meghatározottsága van, hanem állandó *önmeghatározási kísérletei*. Ezt nevezetjük Dosztojevszkijnél a hős „emancipálódásának”, s ez az, ami kiteljesíti a hős esztétikai értelemben vett *szabadságát és önállóságát*, voltaképp „szerzővé válását”:

Az emberben mindig ott rejlik még valami, amit csak ő maga bontakoztathat ki az öntudatosodás és a nyelv szabad aktsaiban, és ami nem alkalmazkodik a mindent külsővé-idegenné változtató személytől elvonatkoztatott determinációhoz” (76). [...] A személyiség igazi léte csak dialógikus behatolás számára elérhető, amelyre reflektálva a személy maga tárulkozik föl szabadon (78).

A hős vonatkozásában fontos lehet még röviden kitérnünk a polifonikus regény és a nevelődési regény elvi különbségére. Bahtyin Engeldardttal szemben *elveti a hős fejlődésének, átalakulásának* lehetőségét, ami a nevelődési szüzsé alapját képezhetné. Engeldardt ugyanis három síkon, a közeg, a talaj és a föld síkján vizsgálja a hős fejlődését, s megállapítja, hogy azok a szellem dialektikus fejlődésének három különböző szakaszát képviselik, amelyeket a hősöknek be kell járniuk. Amikor Bahtyin mindezt tagadja, nem csupán a szüzsé, a cselekmény eljelentéktelenítését állítja, hanem ezzel egyidejűleg az *idő* – a cselekményidő – *kiiktatását* is vallja. Szerinte *Dosztojevszkij művészi szemléletmódjának alapvető kategóriája nem a változás, hanem az egymás mellett élés és kölcsönhatás*. A polifonikus regény az idő legyőzését, sőt „az idő időben történő leküzdését” demonstrálja (41). Az ember nem fejlődik az időben, hanem a jelenben él: Dosztojevszkij igyekszik kiiktatni az időt, s „még az egyes ember belső ellentmondásait és belső fejlődési szakaszait is térbelivé dramatizálja” (40). Az *idő térbeliesítése*: ez a polifonikus regény elbeszélő modelljének egyedi sajátossága. Az idő kiiktatásának azonban súlyos következményei vannak az elbeszélhetőségre nézve, hiszen az időt a narratológia mai állása szerint minden elbeszélés alapjának tekintjük. Kissé sarkítva azt mondhatjuk: a dosztojevszkiji hőst Bahtyin szerint nem lehet sem elbeszélni, sem az időrendre és az okságra épülő cselekmény részévé tenni. Az egyetlen *esemény*, amelynek a hős a részesévé válik – annak az *interszjektív* viszonynak a létrejötte, ami őt a világhoz, a dolgokhoz, az eseményekhez, a másik emberhez és önmagához fűzi.



A belső ember birtokába jutni, azt meglátni és megérteni nem lehet, ha érzéketlen, semleges analízis objektumává tesszük. A belső embert ábrázolni – Dosztojevszkij felfogása szerint – szintén csak a másik emberrel folytatott érintkezésén keresztül lehetséges. Csak a kontaktusban, az ember és ember közötti kölcsönhatásban tárul fel az „ember az emberben” mind mások, mind önmaga számára (315).

## A személyes igazságtól az „eszme-eseményig”

B. M. Engelgardt meghatározása szerint az eszme a Dosztojevszkij-regény hőse. Mit vitat Bahtyin Engelgardt eszmeregény-konceptiójában? Az eszme a polifonikus regényben nem az ábrázolás elve, hanem az *ábrázolás tárgya* – írja Bahtyin. Mit jelent ez? Elsősorban azt, hogy nem a szerzőnek van eszméje, hanem a hősnek: az eszme „csupán a hősei számára válik a világ meglátásának és megértésének [...] alapelvévé” (35). Azaz Dosztojevszkij *nem ír „eszmeregényeket”,* még kevésbé „tézisregényeket”, ahol az ábrázolás célja egy ideológiai tanulshoz való eljutás, s ha az „eszmeregény” kifejezés Engelgardt nyomán elterjedt, akkor magyarázatra és pontosításra szorul. Szögezzük le: Dosztojevszkij regényeiben *semmilyen kifejtett eszmerendszert nem találunk, sem a szerző, sem a hősök világszemlélete vonatkozásában.* Talán furcsa, de igaz: a vidéki élet, a katonaélet, a párizsi élet, a magánélet jeleneteit ábrázoló „realista” Balzac sokkal inkább egy monologikus eszmerendszer felől írja meg műveit, mint az ideológus-hősöket felvonultató Dosztojevszkij. Gondoljunk az *Emberi színjáték* előszavára, s benne a pozitívizmus – Swedenborg, Leibniz, Bonnet, Kant, Montesquieu és mások – eszmevilágára, az Állatvilág és az Emberiség típusainak fantasztikumba hajló analógiáira, vagy a balzaci „kis erkölcs” és a „nagy erkölcs” különbségére.

Ugyanakkor látnunk kell, hogy a Dosztojevszkij-hősök eszméi már önmagukban is meglehetősen egyedi képződmények. Az eszmék „prototípusai” ugyan többé-kevésbé azonosíthatóak – részint a nagy európai filozófiai áramlatokból, részint az ortodox kereszténység vallásfilozófiai hagyományából, részint pedig az orosz pocsvennyik-eszmeiségből származnak. Az absztrakt eszmék és az ábrázolt, azaz megformált, művészi jelentést hordozó eszmék között azonban jóformán csak érintőleges kapcsolat áll fenn: áthallások csupán a magukban vett monologikus anyagok (a tartalmak) között keletkezhetnek. Az eszmék a polifonikus regényben *gyökeresen új művészi létszférába lépnek,* s új, *művészi funkciót* töltenek be.

Miben áll az eszme művészi funkciója a polifonikus regényben? Először is, az eszme itt mindig a maga konkrét egyediségében, a megélt, megtapasztalt, létszerű realitásában jelenik meg. Az eszme, mondhatni, a tudat és az öntudat működésének formája. Amikor az önmagára ébredt *én* tudatosítja saját viszonyát a világhoz, *szemléletre tesz szert:* az eszmét mint tudati működést e *létre vetett pillantással*

azonosíthatjuk, függetlenül az eszme tartalmától. Az eszme a világ megértésére hangolt létezés: „az ember csak akkor győzheti le saját »dologiságát« és válhat »emberré az emberben«, ha belép az eszme tiszta és lezáratlan szférájába” (108). Dosztojevszkij regényeiben ezért nincsenek senkihez sem tartozó, személytelen eszmék: minden világnézetet személyes élmények hatnak át, ezért az eszme bensőségesen személyes és szenvedélyes alakot ölt. A hős maga építi fel, „küzd ki” eszméjét, s rögtön *egzisztenciális helyzeté* fordítja, azaz *önmagán próbálja ki*. „A gondolat így a maga módján mindig esemény, és elszakíthatatlan az őt gondoló embertől” (46). Valamint: „Dosztojevszkij álláspontja szerint a világról kimondható igazság nem választható külön a személyiség igazságától” (99).

Kérdés persze, mit értünk a „személyiség igazságán”? Nyilvánvaló, hogy ez az igazságfogalom nem az idealista filozófia igazságfogalmából táplálkozik, amely mindig az egyén feletti, általános tudat igazságához igazodik. „Az igazság szempontja nem ismer individuális tudatokat. A megismerő individuumot csak egyetlen módon tudja számba venni az idealizmus: hibaforrásként” (102). Ezzel kapcsolatos Dosztojevszkij közismert metaforája is az „eszme-érzésről”: „Ha az ember egy uralkodó eszme hatása alá kerül, s ez az eszme kitölti elméjét és szavát, akkor igazán nem tudom elképzelni, hogy még mással is foglalkozzék azon az egy eszmén kívül” – mondja *A kamasz* című regény egyik hőse.

Ott a hiba, hogy Krafnál nemcsak logikai következtetésről van szó, hanem, hogy úgy fejezzem ki, következtetése érzelemmé változott. Nem mindenki egyforma; van, akinél a logikai következtetés szenvedélyes érzéssé alakul át, s ez az érzés egész lényén elhatalmasodik, nehéz kiirtani vagy átformálni. Az ilyen embert csak azzal gyógyíthatjuk meg, ha megváltoztatjuk ezt az érzést, ez pedig csak úgy lehetséges, ha más, éppoly erős érzélemmel helyettesítjük. Ez mindig nehéz, némely esetben pedig lehetetlen.<sup>9</sup>

Arról sem feledkezhetünk meg, hogy az eszme Dosztojevszkij szövegvilágában nem az „ésszel” („разум”, „ум”), hanem a „képpel”, az „ábránddal”, a „fantáziával”, a „káprázattal” van összefüggésben („идея”, „мечта”, „фантазия”, „воображение”). Ebben a tekintetben nincs különbség Makar Gyevuskin „kisember-eszméjének” (*Szegény emberek*), Goljadkin „hasonmás-eszméjének” (*A hasonmás*), Raszkolnyikov humanista-eszméjének (*Bűn és bűnhődés*), Miskin „együttérzés-eszméjének” (*A félkegyelmű*), Iván „»mindent szabad« eszméjének” (*A Karamazov testvérek*) vagy a zálogos „Faust-eszméjének” (*A szelíd teremtés*) a működése között, jóllehet tartalmi vonatkozásban ezek az eszmék szögesen ellentétes értékrendeket és világszemléleteket képviselnek. Ezért redukáló, ha a polifóniát tisztán eszmék harcának, küzdelmének vagy vitájának fogjuk fel, míg a polifo-

---

<sup>9</sup> DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *A kamasz*. Fordította: Szöllősy Klára. Budapest, Európa, 1982. 67.

nikus regénybe csupán a – filozófiai értelemben vett – „antinómiák” működését látjuk bele. Dosztojevszkij regényeiben nem maguk az eszmék vagy a bennük kifejezett „monologikus” igazságmodellek, hanem a *szólamok*, a „személyes igazságok” küzdenek egymással, s mint láttuk, ez a küzdelem nem csupán a személyek között folyik, hanem a személyiségen belül is zajlik. Az eszme, mondhatni, *a szólam külső formája*, „csupán »médiium«, próbakő, az a forma, amelyen keresztül »az emberben lakozó emberi« a felszínre törhet, az a közeg, amelyben az emberi tudat a maga legmélyebb lényegiségében föltárulkozik egy másik tudat előtt, egy másik tudat számára” (99).

A szólam belső megosztottságának egyenes következménye, hogy a hős eltávolodik saját eszméjétől. Az *eszme ezáltal a hős identifikációjának* részévé válik: a hős önazonosságának hiányát (azaz nyitottságát, „befejezetlenségét”) jelzi, hogy már nem tud azonosulni korábbi eszméjével. Ezért cseng hamisan minden olyan mondat, amely azzal kezdődik: „Raszkolnyikovnak az az eszméje, hogy...”, mivel valójában sehol nem találkozunk az eszme részletes kifejtésével a műben, különösen a gyilkosság indoklásaként nem. Csupán mozaikokból, illetve Porfirij interpretációjából tájékozódhatunk Raszkolnyikov cikkeinek tartalmáról.

A dosztojevszkiji értelemben vett eszméhez ugyanakkor nem tanulmányai, ismeretei vagy életútja (gondolati fejlődése, nevelődése) során jut el az ember: az eszme *egyszer csak, hirtelen* szöveget üt a fejében, mint egy sajátos érzés, hangulat, *diszpozíció*, váratlan léttapasztalat, amely rabul ejti őt. Dosztojevszkij egy publicisztikai írásában a következőképpen ábrázolja a „fukarság-eszme” keletkezését az emberben (fontos itt hangsúlyozni, hogy a fukarság nem jellemvonás vagy attitűd Dosztojevszkijnél, hanem eszme!):

Feltűnt hirtelen egy új Harpagon, aki a legszönyűbb szegénységben halt meg, nagy halom arany birtokában. Ez az öregember [...] bizonyos Szolovjov, nyugalmazott címzetes tanácsos, körülbelül nyolcvanestendős volt. Három rubelért bérelt magának egy spanyolfallal elkerített sarkot. Szolovjov már több mint egy éve élt mocskos zugában, nem foglalkozott semmivel, állandóan panaszkodott szűkös anyagi helyzetére, sőt színlelt szegénységéhez híven a lakásért sem fizetett [...] Hatvan évvel ezelőtt Szolovjov valószínűleg hivatalnok volt, fiatal volt, úgy húszéves. Talán ő is lelkesedett egykor, bérkocsin utazott, ismert egy Lujzát, és színházba járt [...] *De hirtelen történt veled valami, mintha meglódtották volna, egyike azon eseteknek, melyek egy szempillantás alatt megváltoztatják az egész embert, úgy, hogy maga sem veszi észre. Talán volt egy pillanat, amikor mintha megvilágosodott volna előtte valami, és megijedt valamitől.* És amiképp Akakij Akakijevics kuporgatja a garasokat a nyusztprémre, ő is félretesz a fizetéséből és kuporgat, kuporgat nehéz napokra, nem tudni mire, csak éppen nem nyusztprémre. [...] Gyúlik a pénz, és ő mind félénkebb és félénkebb lesz. Évtizedek múlnak el. [...] Hallgat és kuporgat, egyre kuporgat. Édes is, rettenetes is az érzés, s a rettegés egyre jobban szorítja a szívét,

végre hirtelen pénzzé teszi mindenét, és elrejtőzik egy szegényes zugban<sup>10</sup>  
(Kiemelés – S. H. G.).

Ez a leírás jól mutatja a hős ambivalens viszonyát saját eszméjéhez: az eszme feleletet hordoz valamely egzisztenciális tapasztalatra, átélt helyzetre. Adott esetben rossz, nem megfelelő felelet, s emiatt a hős szenved, mivel érzi, hogy az eszme elzárja előle a valódi megértés lehetőségét. „Ez a gondolat még nincs teljesen eldöntve a szívében, és kínozza...” – mondja Zoszima Ivánnak, s ugyanez a gyötördés jellemzi a gyilkosság előtt álmot látó Raszkolnyikovot. Ezért mondhatjuk, hogy az eszme mintegy „lejátszódik az emberben”, „megtörténik az emberrel”, azaz *eseményszerű*. Éppen az eszmébe vetett hit megrendülése hozza létre a hős *küszöbhelyzetét*. Ez az egyetlen „adottság”, amely már a regény kezdetén a hős sajátja, s éppen ez sarkallja őt a dialógusba való belépésre. Ebben a vonatkozásban a Dosztojevszkij-hősök archetípusa Don Quijote, aki – mint azt Dosztojevszkij egyik ars poetica írásában megfogalmazta – „az örültségig hisz ábrándjában, melynél fantasztikusabbat már el sem lehet képzelni”, azonban „hirtelen kétségbe és tanácstalanságba esik, s egész hite csaknem belerendül”.<sup>11</sup> Az eszmébe vetett bizalom megrendülése Dosztojevszkijnél láthatóan a legképtelenebb, legfantasztikusabb, *botránys* tettekre sarkallja a hőst, amelyek hol komikumba fulladnak (például Goljadkin lánykérése vagy az odúlakó bosszúja a rajta esett sérelemért), hol tragédiába torkoltnak (mint például Raszkolnyikov gyilkossága vagy Kirillov és Kraft öngyilkossága). Az eszmével folytatott küzdelem valójában az *önértelmezés generátora a regényben*. Ezért az eszme a polifonikus regényben nem lezárja a hőst, hanem *felnyitja*: a hős mindent megtesz, hogy az őt gyöttrő kérdésekre válaszokat csaljon ki a másiktól, a dolgoktól, a világtól. Az eszmét ezért Dosztojevszkij rögtön egy másik eszme megvilágításában, a gondolatot egy másik gondolat fényében mutatja meg. Emiatt *maga az eszme is dialogikus képződmény*:

Az eszme – ahogy Dosztojevszkij, a művész látta – nem valamilyen szubjektív individuálpaszichológiai képződmény, amelynek „állandó tartózkodási helye” az ember fejében van; nem – az eszme mindig interindividuális és interszjektív, létezési szférája nem az egyéni tudat, hanem a különböző tudatok *közötti* dialogikus érintkezés. Az eszme olyan *eleven esemény*, amely két vagy több tudat dialogikus találkozási pontjában játszódik le. Az eszme ebben a vonatkozásban hasonlít a szóhoz is, amellyel dialektikus egységben van. Ahogy a szó, az eszme is azt akarja, hogy a többi szólamok és a sajátjától eltérő álláspontok meghallják, megértsék és tőlük feleletet

<sup>10</sup> DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: Pétervári látomások versben és prózában. Fordította: Grigássy Éva. In: DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *Tanulmányok, vallomások*. Budapest, Európa, 1985. 234–237.

<sup>11</sup> Vö. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: A hazugságot a hazugság menti. In: DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: i. m. 1985. 149.

kapjon. Az eszme – éppúgy, mint a szó – lényege szerint dialogikus, a monológ mindig csupán kifejtésének konvencionális kompozíciós formája... (111, kiemelés – M. B.)

Az eszmében mindig van valami kifejtetlen többlet, amelyet az eszmét szólamként hordozó ember kölcsönöz a gondolatnak. Az eszme a polifonikus regényben a maga kimondhatatlanságában, kifejezhetetlenségében éppen ezt az értelem-többletet demonstrálja.

## **Dialógus és karnevál: a polifonikus regény műfaji emlékezete**

Bár a regény elszakíthatatlan attól a társadalmi közegetől, amelynek talaján létrejött, az irodalomtudományi megközelítés homlokterében *a polifonikus regény mint műfaj művészetén belüli fejlődésének kell állnia*. Elsősorban azért, mert – ahogy Bahtyin írja – „a polifonikus regény felfedezése, Dosztojevszkij nagy érdeme, túléli a kapitalizmust” (50), vagyis azt a kort, amelynek ellentmondásai – az ember eldologiasodása, az egységes etikai-megismerési világkép szétesése, a társadalom szilárd kötelekeinek felbomlása, az értékek viszonylagossá válása, a szociális igazságtalanságból fakadó emberi kiszolgáltatottság – *látens kérdések* formájában kétségtelenül ott munkálnak a regényben. A téma azonban épp a hősök válaszreakciójának ábrázolása nyomán alakul ki: az önmagukat feleletként, replikaként érzékelő hősök dialogikus válaszreakciója részben független a kérdések tartalmi vonatkoztatásaitól. A polifonikus regény sajátosságait Bahtyin ezért *a történeti poétika síkján* vizsgálja tovább.

A Dosztojevszkij-regény műfaji heterogenitását először Leonyid Grosszmann állapította meg. Ő volt az, aki az elbeszélés és a cselekmény szakadozottsága és töredékessége mögött a sok különféle stílus és műfaj (bűnügyi történet, filozófiai hitvallás, bulvárnovella, vallomás, újsághír, misztériumjáték stb.) keveredését feltételezte:

Jób könyve, János Jelenései, az evangéliumi szövegek, egyszóval mindaz, amiből regényei táperejüket merítik, és ami egy-egy fejezetének egész alaphangját megadja, furcsán ötvöződik újságszövegekkel, anekdotákkal, paródiával, utcai jelenetekkel, groteszk, sőt pamfletszerű elemekkel. Dosztojevszkij merészen hajít bele olvasztótégelyébe minden útjába kerülő új elemet [...] azzal a tudattal és hittel, hogy alkotó lázának hevében [...] új összetétellé ötvöződnek (22).

Bahtyin ezt a műfaji heterogenitást elméleti alapról közelíti meg, s azt feltételezi, hogy a különmű műfajok „regényesítése” általában véve a dialogikus regény-

nyelv műfaji tradíciója. Mint megállapítja, a regény műfajának három eredője van: az *eposz*, a *retorika* és a *karnevál*. E három eredő az európai regény fejlődésének három vonulatát jelöli ki: az epikus, a retorikus és a karneváli vonulatot. Bahtyin feltételezése szerint a regény és a széppróza fejlődésének harmadik változatát képező karneváli hagyomány a dialogikus regénynyelv archaikus szemantikáját őrzi, s ez jelenik meg Dosztojevszkij polifonikus regényében is.

Bahtyin ezzel kapcsolatban bevezeti a *műfaji emlékezet fogalmát*. A műfaj eszerint nem külső, kijegecesedett váz, megdermedt, kiüresedett értelmi sablon, hanem eleven értelemkésztetés, amely az *egyedi műben* képes megújulni és újjászületni. A műfaj történetisége: a belső formájában őrzött *alkotó, kreatív emlékezet*; az alkotás: e belső értelemlehetőség felélesztése és újratereemtése a jelenben. Hozzáteszük, hogy ez a meghatározás Humboldt megállapítását idézi a nyelvről: „az egyszer már szilárdan megformált elemek” holt tömege „mégis a soha véget nem érő meghatározhatóság eleven csíráját hordja magában”.<sup>12</sup>

A könyv e 4. fejezetének (*A műfaj és a szüzsészerkezet sajátosságai Dosztojevszkij műveiben*) keletkezéséről annyit érdemes megjegyeznünk, hogy e fejezet nem szerepel az 1929-es Dosztojevszkij-könyvben. Ennek az az oka, hogy 1934–1935-ben születik *A szó a regényben* című könyve, 1941-ben pedig *A regénynyelv előtörténetéhez* című munkája,<sup>13</sup> amely elméleti alapozást szolgáltat a 4. fejezethez. Bahtyin mindkettőben azt a gondolatot fejti ki, hogy az európai regény dialogikus „stilisztikai vonulata” a népi kultúrában gyökerező karneváli műfajokból fejlődött ki. Ezzel párhuzamosan a 40-es évekre fejezi be Rabelais-ról szóló monográfiáját, ahol Rabelais regényét az irodalom karnevalizációjának egyik mintaképeként mutatja be.<sup>14</sup>

Ezek után megkísérlni feltárni a regény szerkezetében kimutatható műfaji hagyományokat. Bahtyin két nagy műfaji hagyományt nevez meg a karneváli, ún. „komoly-nevetető” hagyományon belül: az egyik a *szókratészi dialógus*, a másik a *menipposzi szatíra* (menippea). A menippea forrásvidékén feltűnik még három műfaj: a diatribé, a soliloquium és a szümposzion műfaja. Ezeket a műfajokat a karneváli tudat és világszemlélet vidám viszonylagossága, feltételes légköre hatja át. E műfajok szemben állnak a korban uralkodó hivatalos monologizmussal, nem a hagyományra, hanem a *valóság megtapasztalásának lezáratlan jelenére* és a szabad fantáziára alapozódnak. Fő témájuk az igazság keresése, próbára tétele, s egyúttal több igazság együttlétére orientálódnak. Igen érdekes a szókratészi dialógus két alapvető eljárás módja, a *szünkriszisz* és az *anakriszisz*. „A szünkri-

<sup>12</sup> HUMBOLDT, Wilhelm von: *Válogatott írásai*. Fordította: Rajnai László. Budapest, Európa, 1985. 109–110.

<sup>13</sup> BAHTYIN, M. M.: *A regénynyelv előtörténetéhez*. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 217–257.

<sup>14</sup> Magyarul: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Fordította: Könczöl Csaba, Raincsák Réka. Budapest, Osiris, 2002.

szisz alatt az egy tárgyra irányuló, különböző nézőpontok szembeállítását értették [...] Az anakriszisz alatt azokat a módszereket értették, melyekkel provokálni lehetett a beszélgetőtárs szavait, arra lehetett kényszeríteni, hogy kimondja a véleményét, ne hallgasson el semmit...” (139). A szókratészi dialógus sajátossága még az ún. „küszöbhelyzet”: a lélek halhatatlanságáról folytatott beszélgetés például a *Phaidónban* a halál előtti helyzetben hangzik el, ami a *határon létezés helyzetét kölcsönzi a dialogizáló ember alakjának*. A menippea szatirikus hagyománya az igazság próbára tételét a létező, hivatalos igazságok kifordításával, kigúnyolásával éri el. Jellemző rá a betétműfajok széles körű felhasználása, a különleges álmok, a személyiség megkettőződése, a különleges helyzetek szerepeltetése, a fantasztikum, a többstílusúság, a többszólamúság, a paródia, az éles kontrasztok, az oximoronok stb.

A mindkét műfajt átható karneváli világszemlélet lényege az ambivalencia, a halál és megújulás, a váltások és változások szabad körforgása, a visszajára fordított világ eszményítése. Ez fejeződik ki az ún. páros vagy kifordított képekben: a vidám pokol, a vásári komédia, az álarcosbál, a cirkusz, az átöltözés képeiben. Ezek mindegyike a halál kinevetését és trónfosztását, a hivatalos világnézetek, az élet megkövesedett külső formáinak detronizálását, profanizációját és alsó régióinak piederstálra emelését, megkoronázását jeleníti meg. A karnevál képei

a váltás és a krízis mindkét pólusát egyesítik magukban: a születést és a halált (a születéssel terhes halál képét), az áldást és az átkot (az áldást osztó karneváli átkokat, a halál és az újjászületés egyidejű kívánásával), a dicséretet és a szitkozódást, a fiatalságot és öregséget, a fentet és a lentet, az arcot és a feneket, az ostobaságot és a bölcsességet. (157)

A karneváli tűz egyszerre pusztítja el és újítja meg a világot, csakúgy, mint az ambivalens nevetés: megtisztító értelme van, ahol a megtisztulás *a világ nyitottságának, szabadságának felel meg, s a világot lehetőségként mutatja fel*.

A karneváli szemlélet bemutatásával Bahtyin több fent említett tanulmányában foglalkozik, azért ezek ismertetésére nem térünk ki részletesen. Annyit jegyünk meg, hogy a szüzsé karnevalizációjáról szóló argumentáció nagyban emlékeztet Olga Frejdenbergnek a szüzsé mitikus eredetéről vallott felfogására, amelyet Bahtyin minden bizonnyal ismert.<sup>15</sup> Fontos azonban kitérni a karneváli műfaj és a szüzsé kapcsolatára. A hős problémája kapcsán már szóltunk az életrajzi, a társadalmi-lélektani, a köznapi életet leíró, a családtörténetre épülő hagyományos regényszüzsé felbomlásáról, illetve háttérbe szorulásáról Dosztojevsz-kijnél. A fejlődési-nevelődési szüzséséma elvetése láthatóan egy másfajta *átala-*

---

<sup>15</sup> ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М.: *Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы* (1936). Санкт-Петербург, Лабиринт, 1997; valamint lásd még: ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М.: *Миф и литература древности*. Москва, 1978.

*kulás-sémával* kompenzálódik, amely a karneváli *élet-halál-újjaszületés* komplexumában fejeződik ki. Ezt az átalakulás-sémát Bahtyin részben az *Egy nevetséges ember álma* című művön, részben Dosztojevszkij nagyregényein mutatja be. Bahtyin szerint a hős egzisztenciális *krízishelyzete* egy sajátos tér-idő modell (kronotoposz) Dosztojevszkij regényében. Dosztojevszkij ebben az időn kívüli térben és időben mozog, amelyet Bahtyin „életen kívüli életnek” nevez, vagyis olyan életnek, ahol a biográfiai, társadalmi, történelmi tér és idő koordinátái gyökeresen átalakulnak szimbolikus (fantasztikus, karneváli) formát öltenek. Ez egyben a „kívülállás” esztétikai-fenomenológiai konceptusának újraértelmezése a *történeti poétika* keretei között: a kívül-lét a karneváli térben és időben való benne-létnek felel meg. A Dosztojevszkij-regényben sorra tűnnek fel a karneváli tér-idő konceptust hordozó motívumok: az álom, a lépcső, a küszöb, a sír, az álarcosbál, a tűz, az örültség. Karneváli motívumnak tekinti Bahtyin a Raszkolnyikov álmában feltűnő nevető, meggyilkolt uzsorásasszony képét, a hasonmás figurákat, magát a pétervári teret, a rulettet, a gyűlölet határán élő szerelmet stb. E karnevalizált, miszteriális, „felnyitott” tér és idő teremti meg a nyitott dialógus feltételét, amelyben az egyenrangú és bensőleg nem lezárt tudatok egymásra hatása végbemehet.

A történet és a műfaj kanevalizációjára vonatkozó elképzelés a polifonikus regénykoncepció talán legvitatottabb része, leginkább túlságos általánossága miatt: a menippea műfaji hagyománya inkább elfedi, semmint megvilágítja a Dosztojevszkij-regény műfajiságát. Filológiaiilag igazolható kapcsolatról a legtöbb esetben nem beszélhetünk: nehezen bizonyítható például, hogy Dosztojevszkij ismerete volna Lukianosz *Beszélgetés a holtak birodalmában* című menippeáját, az viszont biztos, hogy ismerte Puskin *A koporsókészítő* című elbeszélését, amely hasonló témát dolgoz fel. Bahtyin sem beszél közvetlen hatásról, hanem a *műfaj belső formájának újraaktivizálásáról*, azonban az általa idesorolt poétikai elemek interpretációja egy másfajta megközelítés, egy másik műfaji tradíció talajáról legalább ilyen erős alátámasztást nyerhet. Ráadásul a dosztojevszkiji „klasszikus menippea” megjelenését Bahtyin két olyan mű – a *Bobok* (1873) és az *Egy nevetséges ember álma* (1877) – elemzésén demonstrálja, amelyek nem regények, jóllehet Bahtyin mindkettőt Dosztojevszkij kulcsművének nevezi. Ugyanakkor a szüzsészerkezet sajátosságait feltáró fejezet kétségtelenül felhívja a figyelmet a regény egysíkú, retorikai-esztétikai szempontú tanulmányozásának elégtelenségére. Egyúttal ráirányítja a figyelmet a Dosztojevszkij-regény *archaikus rétegére*, amely *archaikus szemantikát hordoz*, s emiatt az ábrázolt világ egyes mozzanatainak mögött nem csupán ideológémák, jellemelek, típusok, nyelvi-társadalmi, világnézeti problémák, hanem szimbólumok, toposzok, s más, korábbi kulturális anyagban már értelmezett szimbolikus formák állnak. Ezért lehetett Bahtyin értelmezése olyan nagy hatással a 70-es években kibontakozó *mitopoétikai* irodalomkutatásra és a kontextuális elméletekre, különösen Vlagyimir Toporov koncepciójára a Dosztojevszkij-regény archaikus rétegről, valamint a kultúraszemiotikai alapozású Dosztojevszkij-interpretációkra, így például Jurij Lotman teóriá-



jára a XIX. századi orosz regény cselekményteréről. A prózaelmélet számára világhosszá vált, hogy a regényi jelentésképződést nem lehet a *regény szövegében* megjelenő szimbólumok, trópusok, toposzok, ikonográfiai jelek, emblémák vizsgálata nélkül megragadni. S ne feledjük, hogy megközelítőleg ebben az időben jelenik meg Northrop Frye *A kritika anatómiája* (1957) című műve, amelyben a szerző műfajelméletét az archetipikus jelentésemélet, így a mítoszok felől igyekszik megvilágítani. Az irodalom karnevalizációjára vonatkozó gondolatmenetét Bahtyin *A tér és az idő a regényben* (1974) című kései cikkében bontja ki az európai regény vonatkozásában, amely a 70-es években fellendülő szemiotikai alapú elbeszéléskutatás egyik programadó cikkévé vált.<sup>16</sup>

## **A kétszólamú szó mint a polifonikus regény hőse, avagy mi a szerző?**

A szerzőség problémája a polifonikus regény talán egyik legaktuálisabb kérdése. Dosztojevszkij szemléleti és formaalkotó újításának lényege itt mutatkozik meg teljes valójában. A könyv 5. fejezetében, amely *A szó a regényben* címet viseli, Bahtyin a szerzőséget egyfelől a *teljes értékű megnyilatkozással* kapcsolja össze, s ilyen módon a beszélő szubjektummal azonosítja:

ahhoz, hogy a logikai és tárgyi-értelmi viszonyok dialogikussá váljanak, testet kell öltetniük, vagyis át kell kerülniük a lét másik szférájába: *szóvá*, azaz megnyilatkozássá kell válniuk és *szezőre*, azaz alkotóra kell szert tenniük, akinek az általa megformált megnyilatkozásban kifejezésre jut az álláspontja is (227).

Ebben az értelemben minden megnyilatkozásnak van szerzője, akit – mint annak létrehozóját – kihallunk a megnyilatkozásból.

Másfelől Bahtyin a szerzői alanyiságot a megnyilatkozásra adott válaszként, a másik megnyilatkozását ábrázoló aktív, alkotó individualitásként határozza meg. A Dosztojevszkij-regényben megjelenő kétszólamú szót tipológiai jegyeinél fogva az „aktív típushoz” sorolja, vagyis ahhoz, ahol a szó nem enged a stilizálásnak, a parodizálásnak, s mintegy belülről, aktívan száll vitába az őt ábrázolni próbáló idegen szóval. Ehhez a típushoz tartozik a rejtett belső polémia, a polemikus színezetű önéletrajz és vallomás, az idegen szóra tekintő szó valamennyi fajtája, a dialógus replikája, valamint a rejtett dialógus. Ennek alapján Bahtyin megkülönbözteti a dosztojevszkiji „másikra tekintő szót” („слово с оглядкой”, 258; *Szegény emberek*, Makar Gjevuskin), a „kibúvót rejtő szót” („слово с лазейкой”,

---

<sup>16</sup> BAHTYIN, M. M.: *A tér és az idő a regényben*. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 257–303.

291–293; *Feljegyzések az egérlyukból*, odúlakó), az „átható szót” („прониженное слово”, 312; *A félkegyelmű*, Miskin) és a „hagiografikus szót” („житийное слово”, 311; *A Karamazov testvérek*, Zoszima). Közülük talán legérdekesebb a „kibúvót rejtő szó”, amely a *Feljegyzések az egérlyukból* című elbeszélés hőisével áll kapcsolatban:

A kibúvó azt jelenti, hogy a hős fönntartja magának a lehetőséget, hogy megváltoztassa kimondott szava legutolsó, végső értelmét. [...] Ez a lehetséges más értelem, vagyis a meghagyott kibúvó, árnyékként követi a szót. A kibúvót rejtő szónak eredeti értelme szerint végső szónak kellene lennie, és ilyenek is tünteti fel magát, valójában azonban csak az utolsó előtti szó, mely után csupán feltételes, de nem végleges pont állhat. A kibúvót rejtő vallomásos önmeghatározás például (amely a leggyakoribb forma Dosztojevszkijnél) elsődleges értelme szerint a hős önmagáról alkotott végső szava, önmaga végleges meghatározása, valójában azonban belülről mindig épít a másik – őt ellenkező módon értékelő – válaszára. A vezeklő és magát elítélő hős valójában csak dicséretet és elfogadást akar provokálni a másik részéről (291).

A „kibúvót rejtő szó” jelentős mérföldkő a hős *nyelvi önszemlélete* felé vezető úton: a hős, érzékelve és tudatosítva saját nyelvének idegenségét és objektumszerűségét, kiúttalan polémiába kezd a saját nyelvében rejlő idegen intonációkkal, világszemléletekkel. E belső dialogizáltság egyfajta *cselekvő beszéd*: Dosztojevszkij hőse úton van saját szavához a világról és önmagáról.

Önmagamat kifejezni annyit jelent, hogy magamat tárggyá teszem a másik ember és önmagam számára [...] Ez az objektiváció első foka. De kifejezhetem önmagamhoz mint tárgyhoz való viszonyomat is (ez az objektiváció második foka). Ilyenkor a saját szó lesz tárggyá, és ez kap második – szintén saját – szót. <sup>17</sup>

A Dosztojevszkij-hős „szerzővé válása” a polifonikus regényben nem csupán hangzatos metafora, hanem a hős fent leírt nyelvi tevékenységével függ össze. Bahtyin itt már nem csupán arról beszél, mint a korai esztétikai tanulmányban, hogy „a szerző elveszíti a hősön kívül-lévő értékelő pontot”, miáltal „nem látja tisztán a háttérrel, a hős közegétől szolgáló világot”, emiatt „a hősön és annak tudatán kívül nincs semmi, ami stabilan reális volna”. <sup>18</sup> Mindez természetesen igaz, azonban a hőst nem csupán a világkép önállósága teszi a szerzővel egyenrangúvá: a szerzőség a saját szövegének és a másik, vele egyenrangú hős világképének és szövegének reflektálásából, azaz a *kívülállás pozíciójának* megszerzéséből fakad.

<sup>17</sup> БАХТИН, М. М.: i. m. 1986. 490.

<sup>18</sup> БАХТИН, М. М.: *A szerző és a hős*. Fordította: Patkós Éva. Budapest, Gond-Cura, 2004. 57.

Míg a *Feljegyzések az egérlyukból* című műben e pozíció megszerzése csupán feltételes jellegű lehetett, amennyiben a hős kívülállása „ördögi körben” mozgott,<sup>19</sup> Raszkolnyikov valóban megformálja önmaga számára a többi szereplő, Luzsin, Szonya, Dunya, Szvidrigajlov alakját, miközben saját szólamát beoltja e hősök szólamával és világszemléletével. Ezáltal *képesse válik rá, hogy kívül kerüljön saját nyelvi és értelmi horizontján*. Egyszerre dialogizált és dialogizáló, ábrázolt és ábrázoló státusra tesz szert. Ez a raszkolnyikovi *belső monológok* elsődleges poétikai funkciója: a hős feladata, hogy megtalálja, feltárja önmagát a regény többi szólama között.

Miközben saját belső beszédét elárasztja idegen szavakkal, a saját hangsúlyával vegyíti össze azokat, vagy egyenesen átalakítva hangsúlyukat, szenvedélyes polémiába kezd velük. [...] A tét csak a választás, a „ki vagyok én?” és „kivel vagyok?” kérdés eldöntése. Hogy megtalálja saját szólamát és beállítsa más szólamok közegébe, hogy összekapcsolja az egyikkel és szembeállítsa a másikkal, vagy hogy saját szólamát elkülönítse a másik szólamtól, amennyiben azzal felismerhetetlenül egybeolvadt – ezek azok a feladatok, amelyeket a hősöknek a regény folyamán meg kell oldaniuk. Ez is határozza meg a hős szavát. Meg kell találnia, fel kell tárnia önmagát a többi szó között a velük való feszültségteli kölcsönös kapcsolatban (298–300).

A kétszólamú szó („kibúvót rejtő szó”, „másikra tekintő szó” stb.) olyan önértelmező, személyes alakzattá válik a polifonikus regényben, amely a saját nyelvéhez úton levő személyre utal. A hős *ontológiai státust* vált: miközben szemlélt, megalkotott helyett az alkotó, *önszemlélettel bíró* státusába kerül, *a kreatív, formaalkotó aktivitás részesévé* válik.

Nem kétséges, hogy a *Dosztojevszkij poétikájának problémái* nem merítik ki Dosztojevszkij poétikáját. A Bahtyin által kidolgozott polifonikus modell – mint azt többen megfogalmazták már – bizonyos művek esetében igen találó, más művek esetében azonban kevésbé látszik működőképesnek. A hős szólamának behatolása a másik hős két félre szétesett megnyilatkozásába például igen pontos leírását adja a szólamok összekapcsolódásának *A Karamazov testvérek* és *A félkegyelmű* című regények esetében, de már kevésbé alkalmazható a *Játékosra* vagy *A kamaszra*. A változás, az alakulás elvének tagadása érthetlenné teszi Raszkolnyikov, Sztavrogin vagy Arkagyij Dolgorukij útját. Általában is kétséges, hogy Dosztojevszkij valóban fel kívánta volna adni a *történetelvűséget*. Elég itt az *Egy Nagy Bűnös élete* című regénytervre utalnunk, mely a tradicionális hagiográfia műfaji sémáját követi. Vitára adhat okot az elbeszélő szerepének üres szólamra, „jelentés nélküli jelle” történő redukálása, mint ahogy említettük a karneválemmé-

---

<sup>19</sup> Ez persze csak részben igaz: Bahtyin ugyanis nem különíti el az „ők mindannyian” pozíciójától Liza pozícióját, aki a teljes értékű másik személyiség képviselője a szövegvilágban.

let körül zajló vitákat is. Mindez természetesen nem befolyásolja Mihail Bahtyin gondolkodói teljesítményének jelentőségét, csupán jelzi, hogy még számos kérdés maradt nyitva a Dosztojevszkij-regény poétikája körül.

### Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BAHTYIN, M. M.: A tér és az idő a regényben. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 257–303.
- BAHTYIN, M. M.: A regénynyelv előtörténetéhez. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 419–479.
- BAHTYIN, M. M.: *A szó az életben és a költészetben*. Fordította: Könczöl Csaba. Budapest, Európa, 1985.
- BAHTYIN, M. M.: A beszéd műfajai. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A beszéd és a valóság*. Budapest, Gondolat, 1986. 357–419.
- BAHTYIN, M. M.: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. Fordította: Orosz István. In: BAHTYIN, M. M.: *A beszéd és a valóság*. Budapest, Gondolat, 1986. 419–479.
- BAHTYIN, M. M.: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Fordította: Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István és Horváth Géza. Budapest, Gond-Cura-Osiris, 2001.
- BAHTYIN, M. M.: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Fordította: Könczöl Csaba, Raincsák Réka. Budapest, Osiris, 2002.
- BAHTYIN, M. M.: *A szerző és a hős*. Fordította: Patkós Éva. Budapest, Gond-Cura, 2004.
- BEZECZKY Gábor: Bahtyin nyelvészetei. In: BEZECZKY Gábor: *Metafora, narráció, szociolingvisztika* (= Modern Filológiai Füzetek 58). Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002. 245–251.
- BOCSAROV, Szergej: A lét eseménye. M. M. Bahtyin – Hogyan látjuk őt születése századik évfordulóján. Fordította: Patkós Éva. In: BAHTYIN, M. M.: *A szerző és a hős*. Budapest, Gond-Cura, 2004. 318–350.
- BÓKAY Antal: Bahtyin és Freud. A szöveg szubjektív értelmének két felfogása. *Literatura* 1991/2. 107–126.
- DE MAN, Paul: Dialogue and Dialogism. In: DE Man, Paul: *The Resistance to Theory*. Manchester University Press, 1986. 106–114.
- GRÁNICZ István – HAN Anna (szerk.): *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 1997/3. Hermeneutika az orosz századelőn.
- HORVÁTH Géza: A szó és a szerző. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 1999/1–2. 218–228.
- SZILÁRD Léna: *A karneválmélet: Vjacseszlav Ivanovól Mihail Bahtyinig*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.

- БАХТИН, М. М.: Слово в романе. In: БАХТИН, М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература, 1975. 72–234.
- Бахтинология. Исследования, переводы, публикации*. Санкт-Петербург, Алетейя, 1995.
- БИБЛЕР, В. С.: *Михаил Бахтин или поэтика культуры*. Москва, Прогресс, 1991.
- Диалог. Карнавал. Хронотоп*. Журнал научных разысканий о биографии, теоретической наследии и эпохе М. М. Бахтина. Витебск, 1992.

KIRÁLY GYULA

## TOLSZTOJ MŰVÉSZI GONDOLKODÁSA ÉS REGÉNYEINEK NARRATÍV FELÉPÍTÉSE

TOLSZTOJ ÉS DOSZTOJEVSZKIJ,  
TOLSZTOJ ÉS SHAKESPEARE<sup>1</sup>

### 1

A kritika és a műveltebb olvasó még ma is a „nagy moralistának” vagy „prófétának” szereti hinni Tolsztojt, holott ez a vélekedés csupán publicisztikájára és esszéinek zömére vonatkozóan jogos. Nagyregényei például egészen másról tanúskodnak, s nemzetközi elismerést számára csak a regények poétikai nyelvének a hiteles elbeszélői beszédmódja, az elbeszélő megértéshorizontjának az alakok megértésével szinkrónban haladó, de az olvasói távolságtartásra is felkészítő – tehát az események megtörténésének igazságát önmegértésként közvetítő – esztétikai élménye hozott. Tolsztoj hősei nem küzdik le életelveik tévedéseit, s így a dialógusok számukra nem jelentenek megnyilatkozási alternatívát. Inkább a másik beszédének és magatartásának el nem fogadhatósága az, amit megélnék, s ami az egymással való szakítás vagy az egymástól való elidegenedés élményét kiváltja – ezáltal katasztrófájukat vagy sikertelenségüket kell megtapasztalniuk. A dialogikus felépítés elenyésző szerepet kap a hősök monologikus gondolati különállásának megjelenítésében, hiszen a szereplőket nem ideológiájuk, hanem életvitelük különíti el, s állítja szembe vagy hozza közel őket egymáshoz. Így mindenképpen az orosz létberendezkedés civilizációs és kulturális merevségének mozdíthatatlansága, hierarchikus egzisztencialitása az, ami a Tolsztoj-hősök megrajzolt életszakaszának pályáján életformájuk töréseként bekövetkezik.

Tolsztoj művészi gondolkodásának ezt a *regényi*, az értekező, esszéisztikus, pedagógiai stb. írásformáktól elütő narrációs eseményhorizont-képzését az elbe-

---

<sup>1</sup> A tanulmányt teljes egészében lásd: KIRÁLY Gyula: Tolsztoj művészi gondolkodása és a regény narrativitása (Tolsztoj és Shakespeare). In: KIRÁLY Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983. 177–202. A tanulmány először orosz nyelven előadásként hangzott el Prágában, majd Varsóban 1978 októberében és novemberében, a Tolsztoj születésének 150. évfordulója alkalmából rendezett konferencián. Vö.: *Studia Russica* 2. Budapest, 1979. 89–125.

A tanulmány szerzője azt ajánlja, hogy a tankönyvből felkészülő hallgató jelen olvasmányt egészítse ki a korábbi írás most nem közölt részleteivel, valamint az előtte és utána következő fejezetekkel, különösen a Dosztojevszkij–Tolsztoj, illetve a Tolsztoj–Shakespeare-egybevetéseket érintően.

szélői regény narrációs, szerzői vagy alak elbeszélői formája biztosítja. Művészi gondolkodásának ugyanis az a lényege, hogy mindig egymás mellé állítja a moralizáló és az útkereső – vagy éppen a végletes morális tartású és e végletesség értékét megkérdőjelező – hőst. A regény annak a lehetőségét jelenti Tolsztoj számára, hogy újra és újra fölvesse, kikísérletezze: a felfedett, valóban súlyos közéleti, etikai, morális kérdések hogyan vehetők vagy nem vehetők le a napirendről a társadalom, a személyiség és a történelem fejlődésének Európához igazításában. Tolsztoj személyes írói biográfiája is arról tanúskodik, hogy ez a kétféle indíttatás – egyrészt a felvilágosító Rousseau, másrészt az utópista szocialista, kísérletező Owen – egyforma intenzitással hat nemcsak az induló íróra, de a továbbiakban is ezen a két póluson kristályosodnak ki a tolsztoji hősök gondolatai. Így érthető, hogy míg a publicista vagy az esszé, pedagógiai traktátumot író Tolsztoj válaszai jócskán nem időtállóak, addig az epikus, a regényíró olyan „költői”-művészi gondolatsorokat épít, amelyek, költői formájukat illetően, narratív átépítő elbeszélőiségükben összeszövődve válnak regényi eseményességi sorrá, létigazság-megtörténéssé, a regényalakok egzisztenciális élethelyzete megértésévé, az olvasó számára pedig esztétikai létélménnyé: saját létbe vetettsége igazságának a megértésévé. Tolsztoj regényeiben valóban nincs mit keresnünk – sem karneváli, sem polifonikus dialogicitást nem találunk ott, amelyeket a Dosztojevszkij-regényekben valóban tetten érhetünk, még akkor is, ha nem is kifejezetten ezen a nyomvonalon fejthető meg a dosztojevszkiji regény elbeszéltségi nyelvbeszédbe való beágyazottságának az értelme. A *Bűn és bűnhődés* című regény négy főhősének, Raszkolnyikovnak és Szonyának, Szvidrigajlovnak és Dunyának *sorsa* van: arról a mélypontról, amelynek a modelljéről a csődbe jutott Marmeladov számol be Raszkolnyikovnak a regény elején, a hősök végül is fel tudnak emelkedni emberi mivoltuk eredendő mibenlétének etikai csúcsára, az önmegértés és a létmegértés igazságának elfogadására, következményeinek felvállalására.

Miben áll a tolsztoji művészi gondolkodás objektivitása, mi a művek marandóságának, frissességének oka?

Ha a kétféle hőst, kétféle törekvést Tolsztoj önmagában ábrázolta volna regényeiben, elkerülhetetlenül a kor moralista, illetve utópista írójává vált volna. A tolsztoji szerkesztés az írónak éppen azt a formai felismerését bizonyítja, hogy önmagában egyik regényi szál sem állna meg, sőt az egyik vagy másik végleges és sajátlagos jelentését csakis ez a kettős közeg alakítja ki. Tolsztoj nem művészi (szociológiai, pedagógiai, politikai, etikai) kérdésekkel foglalkozó munkáit viszont könnyűszerrel oszthatnánk ketté úgy, hogy egyik csoportba csupa felvilágosítói, etikai, moralista, a másikba pedig csupa projekciós, oktató jellegű, a megoldás formáit taglaló utópista munkák kerülnének. Sokszor bármennyire is elválaszthatatlanok ezek a kérdések egy-egy tanulmányában, azt nehéz volna állítani, hogy ez a két megközelítés – egymást korrigálандó – szervesen fonódna össze, és hogy akár külön-külön, akár együttesen a kor szintjén volnának képesek elemezni a valóságot.

Tolsztoj epikai, regényi gondolkodása csak azáltal tud kiteljesedni, hogy a két-féle gondolatsort kétfőhősű regényeinek eltérő útjában egymásnak feszíti, s így olyan mélységeket tud bejárni, amelyek sosem engedik külön érvényesülni, önmagába záródni egyik vagy másik életút tanulságait. Az igazságkereső hősök regényi életútja mintegy távolságba helyezi a morális hősök törekvéseinek maximalizmusát, és fordítva: az utópikus kiutkeresések ugyanígy fölülbíráltnak a morális tartású hősök életútjának tragikusabb kimenetelében. Ez áll nemcsak az *Anna Karenina*, de a *Feltámadás* építkezésének poétikai kompozíciójára.

Tolsztoj világosan látja és többször ki is fejti: az emberiség számára nem adatik meg az a luxus, hogy az átélt tragédiák miatt elhagyhassa magát. Újra és újra talpra állni, és szinte remény nélkül is újakezdeni – ez olyan eredendő vonása az embernek, mint a nagy egyéni és társadalmi tragédiák megélésének tapasztalati számbavétele.

Kinek van igaza? Bolkonszkijnak vagy Pierre-nek? Annának vagy Levinnek? Mindenesetre egymás tükrében csak még mélyebben tetszik ki emberi nagyságuk, kalandsoruk szubjektív és társadalmi tanulsága. De annak a létproblémának mélysége is, amely e kettős tükör nélkül a maga valójában nem tárulna föl. Anna tragédiájának ez adja emberi arányait, a levini szemszög igazolja társadalmi kikerülhetetlenségét. Mint ahogy nem volna nehéz beleképzelnünk Pierre helyébe (kalandsorának állomásain) egy Bolkonszkij-típusú hőst, akiről bizonyosan úgy éreznénk, joggal roppan bele abba, hogy feltette életét valami nagy eszmére, amiről időközben kiderül, hogy csak illúzió. Ha viszont Katyusa, Bolkonszkij vagy akár Anna sorsa felől nézve talán könnyebbnek, simábbnak is tetszik Pierre, Levin vagy Nyehljudov jelleme, útja, sorsa, a tragikus hősök példája léptenyomon ráirányítja a figyelmünket arra, hogy milyen nagy is a tétje – emberileg és társadalmilag – mindannak, amibe Tolsztoj hősei belevágtak.

Mindez azonban még nem győzne meg bennünket Tolsztoj epikai gondolkodásának elbeszélői objektivitásáról, ha emellett fenntartanánk a Tolsztoj-kritika másik makacs tévedését narrációja technikáját illetően. A tolsztoji narrációról általánosan elterjedt, hogy szubjektív, írói első személyű, s így minden realizmtikus-sága ellenére is ellentmondásos. Az eddigi elképzelések abban térnek el, hogy miben és miként határozzák meg ennek a világnézeti ellentmondásnak a művészi gondolkodásbeli vélt megőrződését. A legelterjedtebb nézet talán az, miszerint Tolsztoj valamiféle, a szerzői szóból kiinduló monologikus lezárásra törekszik, ami által didaktikus végkövetkeztetésre jut. A vélekedés oka, hogy ez a kritika nem különbözteti meg a prózai műfajok retorikai és poétikai nyelvbeszédének az eltéréseit. Még Bahtyin sem tudta ezt az általános elképzelést félretenni, valószínűleg azért, mert esztétikai – és nem poétikai – megközelítésben az elbeszélői mód és a narratív struktúra közti összefüggést Dosztojevszkij narratívái felől nézte, holott az epikai gondolkodás megragadása lehetetlen e két eltérő szemantikai szint jellemző differenciálása és narratív koherenciája nélkül. A prózapoétikai és retorikai elbeszéltségekben tehát a lírai vagy drámai verses mű nyelvbeszédétől



való eltérő működést kell tisztáznunk ahhoz, hogy ne essünk olyan hibába, hogy az úgynevezett monologikus és dialogikus eseményszerkesztést kvantitatívan szembeállítsuk egymással, mint tette azt Bahtyin és az őt követő számos műelemző és kritikus. A tolsztoji epikai építkezés, narratív gondolkodásstruktúra sajátos előzetes elbeszélői jelenlétállapotot biztosít a közvetlen ítéletet (fogalmazzunk így: a teleológiai szinten elhangzó ítéletet) a maga írói előjogában tartó regényprózaíró számára ugyanúgy, mint az alaki elbeszélő számára. Valószínű, hogy Tolsztoj ezért sem kedveli a saját kompetenciájában kételkedő nem írói, nem alaki elbeszélőt. Tolsztojnál az alaki szintet nem töri meg, nem kettőzi (szólammá és epikai szóvá) az alakok tudatlogikája. A regényi történés így végül is nem a rejtett gondolatok mentén alakul ki, amelyeket mint olvasók a hősök tudati dilemmái mögött megsejtenénk, hanem – azt mondhatnánk – kompozicionális, eseményes, az olvasói megértésre bízott retrospekcióval épül fel. Éppen azt nem várják, nem látják előre, nem is sejtik – sem az alakok, sem az elbeszélő –, ami a hősök történetéből a vég felől epikai értelemben vett jelentéssel telítődik. Tolsztoj ama írásmódja, miszerint regényei egyes epizódjainak korrektúráját akár harmincszor is megváltoztatja és átdolgozza, azt jelenti, hogy az eseményesség narrációvá számos meglepetésként áll egybe, szemben például a dosztojevszkiji narratívával, ami is a két írónak az elbeszélőhöz való eltérő hozzáállását okozza. Dosztojevszkij regényeinek domináns dialogicitása Tolsztoj regényeinek monologikus elbeszéltségéhez képest nem epikai objektivitást mérő poétikai formakérdés, hanem az eltérő epikai gondolkodás elbeszéltségteremtésének a különbsége. A tolsztoji narrációban az elbeszélőnek épp ezért nincsen ábrázolt szellemi vagy biográfiai arculata, csupán ontológiai értelemben adekvát etikai attitűdje, és ugyanezért nem alakulhat ki távolságtartása sem a regényi történés éppen előttünk zajló fázi-saival szinkrónban – az elbeszélő szerző megítélésében sem –, hanem csupán retrospektíven, a regényi idő lezárultával. Az elbeszélő a lezárulás mibenlétét, hogyanját illetően is olyannyira az epikus történésre hagyatkozik tehát, hogy annak rímelő mozzanataiból, az alakok pillanatnyi igazságmegértésének ismétlődéséből már bizonyos fokig a regény lezárta előtt sejtenünk engedni a kibontakozást, anélkül, hogy az elbeszélői szó azt mindezen túlmenően is jelezné vagy megjósolná.

## 2

A fentiekben kell keresnünk a tolsztoji elbeszélői eseménynek a történésbe, a regény nyelvbeszédébe való simulását, nevezetesen, hogy Tolsztoj következetesen a szerzői elbeszélés kompetenciáján kívülre utalja annak megértését, vajon a történelmileg kialakult életvitelek, erkölcsi normák és etikai konvenciók mit érnek, s az ellenük újra meg újra kirobbanó egyéni lázongások (mást akarások) hogyan értékelhetők egy társadalom fejlődése létvitelének a perspektívájában;

azaz, hogy mire vezetnek a közerkölcsökben és az individuumok személyes lehetőségeinek megvalósításában, hogy e létvitel értékeinek kibontakozását vagy – ellenkezőleg – pusztulását eredményezik-e. A tolsztoji regény eseménye kétféle ítéletet feltételez: egy *hic et nunc*, a hétköznapi zajló eseményekkel szinkrón, s egy a „társadalomtörténeti”, tehát az emberi lét egészének emberi sorsokat formáló perspektívájából kialakuló megítélést. A Tolsztoj-művekben csakis az egyéni sorsok történetének végkövetkeztetése, tehát az epikai narráció egésze – nem pedig bizonyos epizódok elbeszélői kiemelése, sorjáztatása, mint Dosztojevszkij-nél – hordoz epikai értelemben vett többletértékelést, ítéletet.

Ebből az epikai koncepcióból sarjad ki a Tolsztoj-regények drámaisága is. Nevezetesen a lét egzisztenciális megélésének ábrázolásából, a magánélet kiépülő formáiból evidensen adódó szituációk kibontása révén vagy az alakok e szituációk fölé emelkedésének nyomon követéséből, amelyekből természetsszerűleg jön létre az elbeszélői szó egyfajta drámai feszültsége. Ezért érezzük úgy, hogy a tolsztoji elbeszélő mindig pontosan helyére teszi a dolgokat, és nem csap be bennünket sem morális, sem etikai, sem pszichológiai vonatkozásban; másfelől ebből ered a tolsztoji realizmus és a realista stílus hitelességérzete, létevidenciájának élménye is. Regényeinek anyag-forma közege, a narráció valóságra utaló, s azt megítélő rímsora eleve olyan természetű, amely az elbeszélőt – legyen az akár Tolsztoj, akár valamelyik hőse – szinte sosem hagyja a hamis tudat pályájára tévedni. Ez keltheti bennünk azt a látszatot, mintha Tolsztoj valóban mindent monologikusan rendezne el, előre látna. Csakhogy Tolsztoj alakjaival nem pusztán végigmondhatja, hanem magán-, családi és közösségi létükből evidensen adódóan bontja ki a maga elbeszélői szavában mindvégig értékhierarchiában tartott etikai, morális, pszichikai és filozófiai gondolatsorokat. A történés lezárultával azután maga is meglepődve veszi észre, miként cáfol rá e gondolatokra hősei életének alakulása, vagy ellenkezőleg, hogyan igazol közülük éppen valami nem vártat. Tolsztoj ily módon nemcsak az alakok tudatát, de az elbeszélő mindenkori tudatát is felülbírálja az alakok sorsának alakulásával, az epikai történés – elbeszélői szubjektív szóval ki nem meríthető – egészével. Ennyiben Tolsztoj mint elbeszélő nem különíti el a maga véleményét a történésektől; ezért is érezzük mindvégig az esemény koherenciájához simulónak az elbeszélést, de mint olvasók ugyanezért appercipiáljuk a tolsztoji regényben a csak alaki tudatot közvetítő narrativitást, illetve az epikus történés ezzel szinkrónban érvényesülő, az alaki tudatot érintetlenül hagyó narrativitását.

A dosztojevszkiji narrációhoz képest itt valójában nincs olyan nagy távolság az alaki és az elbeszélői tudat horizontja között, a kettő különbsége sokkal inkább az eltérő irányultságból adódik, az alak egzisztenciális és az olvasó / szerző eseményelmondás-funkciója közötti eltérésből. Az elbeszélői tudat a történés menete közben – szemben az alakok tudatával – nem az eseménysor kimenetelére, hováfordulására, tehát nem a magánsorsokra, hanem az egyéniség bensőleg megélt és most kifejeződő, így értékítéletet kiváltó etikai tartására figyel, és figyelteti

az olvasót, jóllehet intellektuálisan – és nem az olvasó igazságérzete esztétikai megértésének vonatkozásában – ugyanúgy tudatában van a sorssal zárulás alternatívájának, mint egzisztenciálisan maguk a hősök. Szemben Dosztojevszkijjel, Tolsztojnál a regényi történelem soha nem annak megfejtésére ösztönzi az elbeszélői érdeklődést – s azzal együtt az olvasóit sem –, hogy vajon mi lehet egy-egy eszme vagy sorsfordulat társadalmi strukturális következményének mozgatója, hanem arra, hogy mi az ember személyiségének értéke, szellemi reakciója a lét, esetünkben az orosz élet horizontjának ilyen vagy olyan, fél-európai szituációjában. Tehát arra kérdez rá, hogy mi is az élethelyzetek ontikus horizontjának történelmi tartalma. Tolsztojnál a társadalmi berendezkedettség korántsem csak mint végső indok, mozzanat tárul fel az epikus történelem eseményes részleteiben és egészében, azaz nem csupán a vég felől válik igazán láthatóvá, nem csak azt követően, hogy az alakok szellemi arculata már lényegében lezárult és értékelése kialakult az olvasóban. Az elbeszélői kompetenciát Tolsztoj művészi gondolkodásában ilyen értelemben nem bírálja felül az epikai történelem lezárulása, mert magába olvasztja a történet igazságát megértésként.

A tolsztoji oeuvre nem ismer olyan fordulatokat az alakok történetének kibontásában, mint amelyet például Szvidrigajlovban alkalmaz Dosztojevszkij; de a történetet illetően sem találunk nála olyan megértést, mint amilyen például *A Karamazov testvérek*ben Szmergyakov utolsó, öngyilkosság előtti vallomása Ivannak. *A Karamazov testvérek*ben nem Ivan Dmitrijre vonatkozó megítélése a döntő, hanem az olvasóé. Ehhez kapcsolódóan emlékeztetünk arra hogy a *Bűn és bűnhődés*ben, Szvidrigajlov öngyilkosságát megtudva, Raszkolnyikov sem csak azért fordul vissza olyan határozottan az őrszobáról, mert Szvidrigajlov (az egyetlen ember, aki Szonyán kívül ismerte a gyilkos kilétét) meghalt, hanem mert egyszerre másképpen áll előtte is annak a Szvidrigajlovnak az alakja, emberi arculata, akit korábban – amikor a gyilkosság után megjelent nála és kettejük lelki rokonságára hivatkozott – megvetően és felháborodva utasított vissza, s akit Dunyával szembeni párharcában is alábecsült. Még fontosabb az olvasó számára a kétféle gyilkosság különválasztása, s ugyanakkor a köztük megfigyelhető rokonság megértése, nevezetesen, hogy míg Raszkolnyikov eszméje messianisztikusnak hitt nagyságrendje árnyékában követi el a gyilkosságot, Szvidrigajlov öngyilkossága előtt szétosztja azt a vagyont, amit hétéves hűségével összeszedett. De a dosztojevszkiji elbeszélés arra mutat rá, hogy egy idő után ezt a hűséget a Raszkolnyikov húga, Dunya iránt fellobbanó szerelmi vágy tartotta életben, s amikor mindez már nem valósulhatott meg, ő nem elveszi, hanem szétosztja a megszerzett vagyont – már-már bibliai utalásként tűnik ez fel az olvasó szemében. A kétféle gyilkosság radikális különbségét feloldja az, hogy tulajdonképpen ez ugyanaz a szétosztás, mint amit Raszkolnyikov gondol el az uzorás öregasszony kirabolt kincsének további sorsára vonatkozóan. Ebből a szempontból Szvidrigajlov öngyilkossága nem kisebb értékrendű áldozat, mint amit Raszkolnyikov hoz meg egy évvel később szibériai száműzetése során, amikor az

ószövetségi Ábrahám-históriát úgy érti meg, mint a saját vállalkozását ugyancsak egy eszményített, az emberiség sorsát felvállaló utópiában. Itt ugyanúgy nincs semmi helye kritikailag kioktatni Dosztojevszkij egyik vagy másik hőjét, mint Tolsztoj regényeiben az írói elbeszélés állítólagos szubjektivitását feltételezni. Dosztojevszkij regényeinél mindkét elbeszélői sor érvényben marad: a raszkolnyikovi az epilógus utolsó mondataiban világosodik meg az olvasó előtt, az újrakezdés gondolatában, a hős sorsának egy optimálisabb beteljesüléseként; Szvidrigajlovnál viszont a regény epilógus előtti befejező szakaszában történik meg ennek a sorsnak önkéntes elfogadása. A dosztojevszkiji regényekben tehát – a tolsztojival szemben – az elbeszélői történetismeret, amelynek nincsenek tudatában a hősök, döntő narratív fogás.

Tolsztojnál – még olyan elbeszéléseiben is, mint a *Kreutzer szonáta* vagy az *Ivan Iljics halála* – az alaki szó azért hordozhatja az elbeszélői funkciót, mert az elbeszélői szó nem az alak történetében vagy a történés menetében, tehát szituációs kibontásában, hanem az epikai szövet narratív egészében is megkapja az igazság megtörténéseinek, a megértés megtörténése befolyásolásának a szerepkörét.

Tolsztoj műveiben tehát a narratív objektívitas és a szubjektív elbeszélői „beavatkozás” egymást feltételezik, mert – mint láttuk – az alaki és történesszintek akképp alakulnak, hogy mindannyiszor két regényi (a *Feltámadás*ban kettős regényi) szál fonódik szerves egységbe, illetve két központi regényi figura emberi sorsának egymásra vetítése képezi az epikai gondolkodás tolsztoji sajátyszerűségét. Egyfelől a végletes etikai tartású, másfelől az igazságkereső, változó-fejlődő figura cselekménye köré csoportosul a regényi esemény, s mert eseményértékű cselekvésből összeáll a megtörténésről van szó mindkétfelől, mindkettőt a tolsztoji elbeszélő közvetlen értékelő szava menti fel vagy ítéli el, hol a narratív, hol az ábrázoló, hol a leíró szó eszközeivel. A két regényi út, kétféle emberi sors, két emberi magatartás és a társadalom kétféle, ismétlődő reakciósort erre a kétirányú emberi aktivitásra olyan narratív költői elbeszéltséget, szituációsört és létállapotbeli mozgást tár elénk, amely az elbeszélői vagy alaki szónál szélesebb, mélyebb és tágabb perspektívát nyújt az orosz valóság objektív képének megítélésére, újragondolására.

Ha az elbeszélői szubjektívitas mindannyiszor az eseményesség redukcióját produkáló erkölcsrajzi gondolkodás felé is tereli a mű pillanatnyi jelentésszintjeit, az alakok sorsa, a történések összeállása egészé, az alakok és a társadalmi közeg viszonyának objektív, létszerű alakulása az orosz világról regényi képet ad. Ezért küszöbölődik ki a Tolsztoj-regényekből végül is az író publicisztikájában, esszéiben, traktátumaiban kísérő ellentmondás. Ami a logikai-elméleti rendszerézés szintjén emberélet-alakulást nélkülöző ellentmondás volt, az élet létfolyamatába oltva – azaz a művészi gondolkodás szintjére emelve – megszűnik az lenni. Tolsztoj, az esszéíró ugyan számon kéri Shakespeare-en az erkölcsrajzi realizmust, de az epikai gondolkodás regényi szintjén maga is a Shakespeare által feltárt egyetemes emberi, társadalmi, pszichikai szférákban rajtakapható törvény-

szerúségekre támaszkodik. Így – láttuk – maga mögött hagyja mindkét út, mind a moralista, mind az utópista maximák felé tájékozódó alakok igazságkeresését. A művészi gondolkodás lehetőségeit ezáltal úgy elmélyíti, és olyan horizontba helyezi, hogy Dosztojevszkij mellett méltán lesz inspirálója az egyetemes európai irodalmi gondolkodásnak a XIX. század végétől napjainkig. Tolsztoj az emberi önkiteljesedés társadalmi buktatóit egyfelől olyan korban mutatja be, amikor Oroszország civilizációs és kulturális fejlődésének forradalmi megrázkódtatástól terhes európai szakaszát éli. Másfelől olyan szellemi és etikai kérdéseket megélő hősök életútját ábrázolja, akik a legérzékenyebben reagálnak erre az orosz átalakulásra anélkül, hogy az író terhelné útjukat a felesleges emberre jellemző cselekvésképtelenséggel és az intellektuális képességeket felörlő reflektivitással; anélkül, hogy e hősök bármiféle illuzórikus megoldásba bele tudnának törődni.

### 3

Ellentétben Dosztojevszkijjal, akinél a figura véglegesen csak regényi sorsa lezárultával alakul ki, Tolsztoj az *Anna Kareninában* úgy szerkeszt, hogy alakjainak erkölcsi és szellemi arculata – s ez alól a főhős sem kivétel – már jóval előbb végleges formát kap. A regény fordulópontja ebből a szempontból Anna és Vronszkij itáliai útja, amellyel Tolsztoj mintegy kiszakítja hőseit saját közegükből, a pétervári társadalom miliőjéből. És éppen itt, ahol fölszabadulnak a társadalmi konvenciók külső kényszere alól, válik megragadhatóvá e konvenciók pszichikumba épülésének mértéke, s a hősök szellemi arculata felől nézve is megsejthetővé a tragédia elkerülhetetlensége. Bebizonyosodik, hogy csak arra az életmódra vannak fölkészülve, amelyből kapcsolatuk miatt kiszorultak. Bár Tolsztoj regényének témája valóban a boldogtalan családok története, de az egész mű problematikája, eszmeköre végül mégis az emberi önmegvalósítás szakadécai és forrásai közelében tart bennünket.

Itáliában megcsillan Vronszkij előtt egy alternatíva, a művésszé válás lehetősége – ami, tegyük hozzá, az ifjú katonatiszt karrierjének, anyja összeköttetései stabilitása tudatában, egyben egyéni kiutat is jelentene –, de kiderül, hogy gyöngé és készületlen egy ilyen útra. Mihajlovszkij, amikor Anna portréját festi, joggal nem talál benne igazi szépséget, mert a személyiség belső ereje, bizonyossága hiányzik arckifejezéséből. A festő az egyetemes emberi felől ítéli meg Anna szépségét is, a kiteljesedett személyiséget keresi arckifejezésében. S ez a nézőpont egészen új megvilágításba helyezi, s egyúttal előre is vetíti tragikus alakjának regényi lezárását. Eddig a szereplők azt konstatálták, s az olvasó ugyancsak azt érezte, ami Annát Vronszkij, Oblonszkij, Dolly, Levin és Kitty fölé emelte. Most viszont hirtelen az válik láthatóvá, ami rímel nemcsak Anna, de Levin zaklatottságára is, Anna belső, lelki és Levin külső, eszméi csődjéből eredő diszharmóniájára, személyiségük majdani széthullására.

Az itáliai epizód láttatja meg az olvasóval a Vronszkij sorsdöntő élményének belső nyelvét megidéző tolsztoji elbeszélés narrációjában a műegész narratív koncepciójának egyik alapelvét. Míg a másik alapelvet Levinnek a saját vidéki birtokán végrehajtani megkísérelt, de megbukott, a földreform helyett embernevelői utópikus értelmezést kínáló elképzelése fedi, amely a paraszttal való békés kiegyezés orosz formáját, a kvázi-„egyenlőségnek” Levin számára egzisztenciális változtatást nem okozó elképzelését jelenti. Mondhatnánk, Tolsztoj – egykori reformideáját, Owen utópikus modelljét mintegy tühegyre szűrve – a kudarc és a kudarnak Levin szerelmi élményében, házastársi pozíciójában, emancipációs elve feladásában tükröződő következményeit drámai erejű történeté nyújtja, így egy egész műre való *regényi* esemény történetét kapcsolva össze a másik kompozíciós szerkezetet képező Anna–Vronszkij szerelmi kalandregény költői gondolatsorával. Az első, Anna regényi sorsának poétikai koncepciója a tragédia felé hajlítja a regényi narratívát, a másik, a vidéki birtokán élő Levin sorsáé ugyanúgy rávilágít a kockázatra, mint a Mihajlovszkij példázta művészi hivatás hátrányaitól megrettenő, azt nem vállaló Vronszkij sors története. Levinnek jut az Anna helyett Kittivel megelégedő ember sorsregénye, akinél a belső dráma megélésének a gondolatörát és az emberi vállalkozás/tevékenység silány eredményének eseményeit komponálja Tolsztoj nem tragédiai, hanem csak drámai erejű dialógusokba feszített történetbe. E másik történet regényhőse ugyan elbeszélőileg Anna regényével azonos súlyú a megtörténés regényi igazsága szintjén, s így azal összekapcsoltnak mutatkozik (vö. azt a híressé vált tolsztoji „várat”, amelynek a „boncolását” hiányolja az író regénye kritikusai részéről az *Anna Karenina* költői formájának értelmezéséből). A költői gondolatsor tekintetében is egy, az Anna tragédiájával eseményessége tekintetében egyensúlyban tartott regényi esemény igazságmegtörténése, illetve ilyen létigazságként olvasható olvasói megértés-megtörténte. Kibontakozik a kép: egyfelől Oroszországnak mint nagybirodalomnak az európai államokhoz képest beállt civilizációs lemaradása, azaz a megművelendő, ám a megműveletlenül maradt óriási birtokolt terület és a kiművelhető emberi tudás és tehetség civilizációs feladata helyett az emberi alkotó és alakító erőnek az elpazarlása, a birodalom megőrzésére fenntartott emberi „hadigépezet”; másfelől pedig – a birodalom belső széthullását egy kivételezett hivatali helyzetbe sýnylesztő, de az emberi személyiségek meglévő vagy kibontakoztatható erejét elsorvasztó hivatalos kultúr helyzetbe emelt másik birodalmi emberi erő, amely semmilyen alkotó vagy érdemi alakító tevékenységet nemcsak hogy nem folytat, de minden változástól és krízisállapottól retteg, vagy az ellen kegyetlen kíméletlenséggel lép fel, mint hatalmi eszközökkel fenntartott hivatalnoki réteg. Tolsztoj tulajdonképpen Karenin Annával, a hűtlen asszonnyal szembeni morális konvenciókba kapaszkodó pseudoigazát, nyilvános megkövezését elfogadottabbá avatja, mint a bűnét e konvenciókból való kitérésként megélt Anna szenvedélyét. Hisz az elkésett, mert a főváros és a provincia, ahonnan Annát is kiemelték, kibékíthetetlen ethoszú életformát követ, a provincia ugyanis az

orosz birodalom legkirekesztettebb tereuma a maga vég nélküli kistelepülési életformájával. Anna és Levin ezt az ethoszt nem tudja megtagadni, jobban mondva ilyen nézőpontból ítéli meg a főváros létvitelének és elvárásainak értékvilágát. A fővárosban koncentrálódik ugyanis mindaz, ami az orosz létben az európaiától döntően eltér, s az emberi természet egyéni személyiségigényeit me-rev, mesterséges konvenciók követelményei alá szorítja. Úgy korlátozza a más-t akarást, hogy a kialakult belső rend hierarchiájának működőképességét nyugalmi állapotából meg ne ingathassa, ki ne zökkenhesse. A Tolsztoj-mű egész koncepciójának egyik alapelve éppen ennek az állapotnak az alaki beszéd és magatartás kompetenciáján belüli megtartása. Tolsztoj e regényében a legkülönbö-zőbb romantikus törekvéseket juttatja percről percre csődbe, akár a konvenció-nélküliség eszméje mozgassa azokat – mint Levinét –, akár a kiüresedett nagyvilági lét valamiféle újraromantizálásának igénye – mint Vronszkijét, Dollyét vagy Oblonszkijét. És ezután már nemcsak Anna a regény központja, a hang-súly ettől kezdve észrevétlenül Levinre tevődik át, aki bármennyire is nem re-gényi sorsot jár be, a felnőtt ember társadalmi önmegvalósításának – Mihajlovszkijhoz, a festőhöz képest ugyan köznapi és Annához képest kissze-rűbb, de – Tolsztoj szerint emberileg elérhető formáját képviseli.

Azt illetően hogy a művész (Mihajlovszkij) és a közember, a földesúr (Levin) hogyan kísérhet meg kitörni a kétféle, de egyaránt az ember létbe ve-tettségének készen talált helyzetéből, Tolsztoj a közéleti tevékenységnek a ma-gánember helyzete adta megváltoztatását vállaltatja fel hőseivel. A szereplőknek a maguk személyisége tudására és tehetségére támaszkodva kell megkockáztatni-uk a példaszerű személyiség megvalósítására vállalkozó egyén létét, a konvenciók és beidegződöttségek hálójából való kitörés bátor életreceptjeként ajánlott új és eredeti létvitelt, azt ember- és sorstársaiknak felmutatva és megvalósíthatóként prezentálva.

Az emberi léthelyzet lényegi, életre szóló megválasztásának megvalósítására egyik esetben a művészet (Mihajlovszkij), a másikban a földreform utópiája (Levin) a példa, s annak is kompromisszumos, a meglévő társadalmi létberendezke-dés állapotának olyan formája, amely az emberi sorsok kimenetelét eleve elren-delő törvényeket nem érinti. Anna és Vronszkij történetét Tolsztoj már két évvel korábban felrajzolja, de amíg a történetükhöz kapcsolódó eseményességet nem alkotta meg, azt félretette. Amikor készen állt a kétféle, mégis hasonló életpálya-választást felmutató példaeset (Levin és Mihajlovszkij története), e sorspéldáza-tokat Anna és Vronszkij elé állítja. Anna elé Levin személyében, annak nem fő-városi, hanem vidéki létformájával, olyannal, amilyenből kiragadta őt Karenin, a legkiváltságosabb helyzetű, nagy tekintélyű és az arisztokrata világban nagyra becsült, a legfelsőbb körök kapcsolataival rendelkező ember. Levin Kitty helyett szívesen választaná Annát élete társául. Vronszkij előtt nemcsak léthelyzetként, de lehetséges pályaként is felvillantja a katonatiszti életforma helyett a művészi hivatás nehéz, de a fiatal tiszt emberi hiúságát és nagyravágását felkorbácsoló

lehetőségét. Anna sikeres meghódítása mellé egy azonos nagyságrendű, ugyan-csak egyéni, de a társadalmi konvenciókon túlmutató, egyetemes értékű közéleti, bár nehezen elviselhetően nem reprezentatív, kevésbé mulandó dicsőséget állít. Felmerül az esetlegesen nem kisebb közéleti dicsőséggel kecsegtető vállalkozás rizikójának a problémája, amikor Vronszkij itáliai útjukon annak az élménynek a hatása elé kerül, amit Mihajlovszkij Anna portréjának megfestése alatt megél. Hiszen Vronszkij valóban rendelkezik a festői talentum természettől kapott isteni ajándékával – állítja Tolsztoj. Mihajlovszkij és Levin sorstörténete mintegy ke-retbe foglalja a félresiklott önmegvalósulások történetét, a társadalmi konvenciók áldozatainak egyre inkább kiüresedő életútját: Karenin és Vronszkij katasztrófá-ját, valamint Anna tragédiáját. Ehhez képest a „boldogtalan családok” témája mindenképpen háttérbe szorul, és másodmotívumként szerepel; a hősök egzisz-tenciális léte bármennyire is ébren tartja e témát, életútjuk értelme vagy értelmet-lensége, önmegvalósulásuk kisiklása vagy kiútra találása partikulárisra minősíti azt.

Annának, aki nem ismerhette meg az ifjúkori szerelmet, Kareninhez, a bürok-ratához, a kor hőséhez kell férjhez mennie; s hogy Karenin hivatalnok, ez persze önmagában még semmit sem jelent, hiszen Oblonszkij, aki talán legemberibb a figurák közül, szintén hivatalban szolgál. Miklós cár már 1825-ben gondosko-dott arról, hogy reformjaival Oroszországban megakadályozza a kapitalizmus ki-bontakozását; tudniillik az a földbirtokos, aki társadalmilag vagy anyagilag tönk-remegy (akár úgy, hogy elkártyázza birtokát), ahelyett, hogy kapitalizálna, dek-lasszálódna vagy föbe lőné magát, egyszerűen állami szolgálatba léphet. Függet-lenül képzettségétől, azonnal megkapja a birtokainak megfelelő státust. Nemcsak a felsőbb körökben nem indulhat meg emiatt a valódi polgárosodás, hanem a szé-lesebb rétegekben sem, hiszen a szolgálat valamilyen formája számukra is hozzá-férhető. Egész Oroszország nem más, mint egy óriási iroda, egy hatalmas állam-gépezet, amely másképpen nem is tudná létét fenntartani az 1861 februárjában mégis meginduló, számára veszedelmes lavinával szemben, mint hogy közpon-tilag fékezi le a fejlődést. Tehát szinte minden rendből és közösségből áramlanak a hivatalokba a felső rétegek legügyesebb és legmozgékonyabb képviselői is. Ilyen lehetett ifjúkorában Karenin, aki pályafutásának regénybeli szakaszában már karrierje csúcsához közeledik. A közvélemény szerint csak elégedett lehet az a család, amelyik ilyen köztisztelőben álló úriemberhez adhatja férjhez a leá-nyát.

Anna e házassággal valóban bejut a pétervári nagyvilágba, és azonnal a kö-zéppontba kerül, majd fiúgyermek születik – képzelhetjük-e őt boldogabbnak? Ám egyszer csak ráeszmél arra, hogy Karenin mellett nem jött el a szerelem, és féltetni kezdi magát: ő a legszebb, legokosabb, legtisztább, és éppen neki nem ju-tott osztályrészéül a szenvedély. Jogos a panasza, indokolt a fájdalma? Teljesen jogos. És a hirtelen magára ébredő Anna – a felnőtt shakespeare-i Júlia – rom-bolni fog, ha nem nyerheti el a szerelmet.



Tolsztoj felvonultatja a kor Rómeóit. Karenin már kezdettől fogva egyértelműen alkalmatlannak bizonyul erre a szerepre. Majd Maupassant-nak lesz állandó témája ez a kérdés: miként öli ki az emberből a lelket a hivatal, miként fokozza le a lélet annyira, hogy a hivatalnok számára kiüresedjenek az emberi kapcsolatok, a szerelem is? Levin szinte önként mond le a Rómeóvá válásról, megelégszik Kittyvel, s csak utólag sejtje meg, hogy milyen lehetőséget szalasztott el, amikor nem Annát választotta. (Ki is rekeszti őt a nagyvilági társaság a *carpe diem*-elv felrúgásáért.) Ugyanakkor Anna tragédia felé tartó sorsa, a nagyság elkerülhetetlen bukása egyszerre tudatosítja benne a felső köröktől való ösztönös idegenkedését. Ettől kezdve nemcsak Kittyhez való viszonyával kapcsolatban lesz nagyobb az önbizalma, de saját külön útjának jogosságáról mint egyedüli alternatíváról is véglegesen meggyőződik.

És Vronszkij, a pétervári társaság ifjú kedvence talán Rómeó? Vajon konvenciót tör, amikor Annát választja szeretőjéül? Hiszen mintha csak mindenkinek az lett volna az elvárása, hogy ez a nagyvilági hölgy ezzel a nagyvilági férfival találkozzék, s így történjék meg a családi kapcsolatok lerombolása. A közvélemény szerint ez a dolgok rendje, mert akkor Anna is, Vronszkij is éppen olyan lesz, mint ők, és szó sem lesz semmiféle protestációról. Anna tehát, aki jogos lázadással tör ki a konvencionális házasságból, egy újabb konvenció csapdájába kerül. Nem veszi észre, hogy ugyanúgy jár, mint amikor férjhez adták. Most ugyan látszólag maga választ – de honnan is meríthetné a tudást, a tapasztalatot annak felismerésére, hogy mindaz, ami vele és Vronszkijjal történik embertelen, hogy ez a viszony nem elégítheti ki jogos igényét, amely a szerelemben üzte?

Anna csak fokozatosan, tragédiája közeledtével kezdi fölismerni, hogy nem konvenciótörésről, hanem éppen ellenkezőleg, egy újabb konvenció építéséről van szó. Fokozatosan belezavarodik az eseményekbe, ám amikor Vronszkijjal vidékre visszavonul, már látnia kell, hogy számukra ez a világból való kirekesztettséget jelenti. Csak ekkor döbben rá igazán, hogy valami egészen más történik, mint amit ő elképzelt, hogy Vronszkij és ő másfelé törekedtek, másra vágytak. Hogy a szerelem elkésett megélése törvényszerűen sodorja katasztrófába, ezt Anna valójában már akkor sejtene kezdi, amikor második gyermeke nehéz szülésekor csaknem kibékül Kareninrel – látni véli benne az embert –, de a tatyjanai út számára ekkor már járhatatlan. Átlépett minden konvenciót, és mégis lehetetlen Júliává lennie. Anna fia iránti szeretete és Kareninhez való elutasító viszonya is csak félresiklott nagyságát mutatja, hiszen a válás sima elintéződéssel és fia megszerzésével még semmi sem oldódna meg. Anna egyszerre megbizonyosodik, hogy hiába szakított a gyűlölt konvencióval, csak újabb konvenció rabjává lett, s hogy tette önpusztítóan értelmetlen volt. Végzete tehát nem egyszerű félreértésen alapul, mert időközben saját magában is leküzdhetetlen ellenerőkre bukkan. Bár – érthetően – nem tudatosítja személyisége kibontakozásának gátjait, saját belső zavarát, ellenállását, az olvasó mégis látja azt. Anna e tekintetben bizonyos fokig rokonítható Nasztaszja Filippovnával, akinek pszichikumába szintén be-

épült a kibontakozását gátló konvenció, sőt szinte már lelki adottsággá vált. S ez annál inkább végzetessé lesz számukra, mert mindketten a felnőtt szerelem, az utolsó nagy szenvedély korát élik, és emberi kiteljesedésüket várják tőle. Karenin eltárgyiasulása párhuzamosan fut elidegenedésével, míg Anna, amikor az elidegenedés elkerülhetetlenségét felismeri, véget vet életének. Anna tragédiája az, hogy Vronszkijban nem merül fel hasonló morális maximalizmus.

Mindazonáltal Vronszkij is átfogóan jellemzi korát, alakja túlnő a tipikuson. Életkora egy igazi rómeói szerelemre is alkalmassá tehetné; ami azonban Annához köti, abban inkább valami megkésett romantizmus, a francia lovagregények szerelmi kalandjának reminiscenciája munkál, miközben mindvégig a társaság kedvencének szerepkörében szeretne maradni. Ha Annánál a szerelem mint kiteljesedésének egyedüli alternatívája megkésve, időzavarral terhelve érkezett, Vronszkijnak stíluszavara van: olyan formában akarja vállalni ezt a kedvenc szerepkört, amely lehetővé tenné számára a hősszerelmes attitűdjének kiélését is, és ezért stílusával unos-untalan egy rosszul sikerült lovagregény-figurára emlékeztet. A lóversenyen is a póz iránti túlzott fogékonyság lesz bukásának forrása. De voltaképpen Itáliában is azért nem vállalja a festő pályát, mert megretten a sikerhez vezető út beláthatatlan hosszúságától és kifürkészhetetlenségétől. Félelmeit táplálja az is, hogy nem érti, nem is érzi, miért szép és nagy az, amit szépnek és nagyak tartanak a művészek. Mindez teljesen érthető annál a Vronszkijnál, aki átvéve környezete Anna-csodálatát, sikeres hódításában egyúttal társadalmi presztízsnak további emelkedését is biztosítva látja. Annával ellentétben a természethez való közelkerülés sem nyugtatja meg, nem fordítja önmaga felé; természeti élményként is valami vadromantikus környezetben szeretné magát látni. Pálfordulása akkor következik be visszavonhatatlanul, amikor vidékre költözésükkel már-már egy „idilli” állapot jön létre. Ám ahogy kívül kerülnek a Vronszkijt állandóan inspiráló pétervári nagyvilágon, az ambícióit mozgó közegen – amely szerepjátszását ugyanúgy igazolta, sőt szentesítette, mint Anna konvenciórombolását –, Vronszkij egyszerre kiüresedettnek kezdi érezni az életét. Ettől kezdve menekülési vágya egyre erősebb és belsőleg, perspektívájában egyre tisztázatlanabb. Mint a hadsereg és az udvar embere, ugyanakkor még mindig bízik a konvenciók erejében. Csak rájuk hagyatkozik, mintha meg lenne győződve arról, hogy neki úgysem eshet bántódása – anyja az események közepette valóban intézi is külön sorsát.

#### 4

Tolsztoj Pál apostol leveleiből választott mottója sok tekintetben eligazító a regény művészi struktúráját és epikai koncepcióját illetően. A „mondotta az Úr...” szavak elhagyása sokatmondóan módosítja a bibliai jelentést. Hiszen a tekintélyelvre való hivatkozás elhagyása nem más, mint az ember ama társadalmi előjo-

gának a megkérdőjelezése, hogy embertársát elítélje. S az idézett levél Tolsztoj számára jól példázza, hogy e probléma korántsem új keletű: a társadalom saját bűne áldozatait farizeusként még szégyenfa alá is állítaná, saját felelősségét mentendő. Így Tolsztoj mindenképpen az objektív létmozgás, a társadalmi berendezkedés terhére írja az emberi cselekvés félresiklását, az akaratok szembekerülését.

Tolsztoj az *Anna Kareninában* arra a felismerésre jutott, hogy az orosz társadalom alapjaiban ingott meg, s hogy ebben a széthulló világban senki sem építhet magának békés és nyugodalmas különletet, boldogságot, senki sem teremtheti meg integritását, s bontakoztathatja ki egyéniségét, aki nem a reális kiút lehetősége fele tekint akár művészként, mint Mihajlovszkij, akár közemberként, mint Levin. És Tolsztoj regényi sorsokkal bizonyítja, hogy a „kizökkent időt” senki sem képes „helyretolni”, ám valamilyen formában kiútkísérleteiben, sorsba forduló életútjában, önmegvalósulása elsikkadásában mindenki szembetalálja magát e széthulló világ katasztrófaival és tragédiáival.

Levin sem csupán tanúja, hanem teremtője is ennek a világnak, s csak ilyen áron juthat el azokhoz a felismerésekhez, amelyek őt sem mentik meg az ámokfutástól, a katasztrófától azonban igen.

Nem véletlen az sem, hogy Tolsztoj az *Anna Kareninában* éppen Levin sorsát hagyja lezáratlanul, s hogy ennek a figurának egész érdekessége inkább adódik eposzi ambícióinak és idilli törekvéseinek újra meg újra történő zátonyra futtásából, mintsem bekalandozott útja regényi tanulságaiból. Levinnek nem is regényi útja van, inkább erkölcsi arculata, etikai tartása, szellemi és morális pátosza, létfilozófiai dilemmája. Egész regénybeli mozgása inkább hasonlít egy igazi regényalak kezdeti lépéseire, mintsem egy regényi életpálya befutásához. Az ő útja a sorsát alakító illúziók regénye, akár Kittyvel való házassága, akár a paraszti élet felé tett próbálkozása felől nézzük azt. Tolsztojt Levinben – mint majd Nyehljudovban is – a nemesi hős pszichikai átstrukturálódási lehetőségei foglalkoztatják. Regényi alakjaiban viszont éppen a pszichikumba beépült konvenció, illetve annak az emberi lényeggel való ütközése köti le elemző érdeklődését. Az a felismerés például, hogy Anna éppen úgy a pétervári társadalom miliójében él, s a társadalom őt is, akárcsak Karenint vagy Vronszkijt a maga képére és hasonlatosságára formálja, az illúzióvesztés kalandsorával összetartozóként jelenik meg (ezek egymást bevilágítják), és eme gondolat sor a maga objektivitásában láttatja az emancipáció tragédiáját is.

Levin alakjában Tolsztoj mégis kétségtelenül alternatívát nyit; egy jól berendezett társadalomnak is a valahol már meglévőben keresi a forrásait: a paraszti, természet közeli munkához szokott létformában és az ember öntökéleteseződésének lehetőségében. Ezt az egyszerűt, parasztit, ezt a munkásélethez való kötődést véli inkább egyetemes emberinek, nem az érzelmi és intellektuális megrázkódtatások tisztítótüzét, mint a *Hamlet*ben Shakespeare vagy regényeiben Dosztojevszkij.

Kétségtelen, hogy hősei számára Tolsztoj meg akarja találni a kiút lehetőségét. S bár Andrej Bolkonszkij, Olenyin és Nyehljudov romantikus illúzióit lerombolja,

Pierre Bezuhov és Levin illúziói számára olyan reális törekvések, amelyekben valamiféle megoldás sejlik.

Szemben Dosztojevszkijjal, Tolsztoj bizonyos hőseivel minden regényében hátat fordított az orosz világnak. Pierre Bezuhov szakadár eszmék és mozgalmak láncolatán át jut el a dekabrista ideálig, miközben illúzióiból való sorozatos kiábrándulását mindig hasonlóképpen éli meg, mint Hélène-nel való házasságát: a kudarccal végződő kísérletet ugyan hagyja menni tovább a maga útján, de ő maga már egy újabb lehetőség felé tájékozódik: Natasa Rosztova Kuragin iránti őszinte, naivan fellángoló júliai szerelme úgy lobban el egy pillanat alatt, mintha csak álom lett volna, s valóban érintetlenül is hagyja a hősnő érzelmi világát. S Andrej Bolkonszkijra talán még jellemzőbb ez a magatartás: a halál szélén látomásában ráeszmél Napóleon törpeségére az égbolt végtelen, kozmikus magasságához képest, s hirtelen kihuny benne az előző nap még pusztulásba sodró elragadtatás. A Tolsztoj-hősök mindig meg tudják őrizni integritásukat környezetükkel szemben abban az értelemben, hogy e környezetből fakadó ideáljaik talmisságának etikai, érzelmi, intellektuális lelepleződése egyben vagy a teljes újrakezdésre, egy új életvitelre, vagy egy végtelen tragikus választásra teszi képessé őket.

A végletesség, morális emberi tartás, kiútkeresés, az elpusztíthatatlan életerő a *Feltámadás*ban nemcsak Katjusának jellemzője, de bizonyos fokig Nyehljudovnak is. A két regény egybeszerkesztése itt – mondhatni – evidens. Az érdekességet inkább az adja, hogy Nyehljudov igazi Bezuhov-típusú regényhős, aki sorozatos kudarcai által egyre magasabbra nő, miközben megállíthatatlanul bekalandozza, mind pszichológiailag, mind szociálisan megtapasztalja az orosz lét leglényegesebb szféráit. Másrészről Nyehljudov igazi Bolkonszkij-típusú etikai tartású hős is, akinek minden mozgékonyasága felfokozott morális érzékenységből fakad. Tolsztoj eredeti módon úgy szerkeszti regényét, hogy előbb azt a Nyehljudovot mutatja be, akit erkölcsi megrázkódtatás ér azon a bizonyos tárgyaláson, ahol Katjusát elítélik. S ebből az erkölcsi megrázkódtatásból – amikor, mint a *Kreutzer szonáta* hőse is, szinte minden felelősséget magára vállal – kétféle vezet kiút: egyrészt szociálisan előre, az egyéni tettvállalás útján feloldoznia magát a bűn és a büntudat terhe alól, másrészt visszafelé saját biográfiájába, mintegy az emlékezetbe, a múltba, hogy szigorú intellektuális és etikai analízisnek vesse alá mindazt, ami, amiért és ahogyan történt. Ez a kétféle alternatíva jelenti a tulajdonképpeni regényi kalandot, s furcsa módon mind a két út ugyanoda vezet: minél beljebb jut Nyehljudov a történetek feltárásában, és minél több társadalmi intézményt jár be Katyusa felmentése érdekében, annál világosabbá válik előtte – és előttünk, olvasók előtt is – az (ami végeredményben elbeszélőileg homályban maradt a *Kreutzer szonátában*), hogy a felelősség korántsem személyes jellegű, nem a magánember biográfiájában leli magyarázatát, s hogy a történetek távolról sem tehetők jóvá egy egyéni megváltó tett árán.

Bolkonszkij végtelen morális maximáinak terhe alatt összeroppan, e maximák fogságában éntudata minduntalan tragikusként konstatálja a sikertelenséget a ma-

gánéletben, a társadalmi cselekvésben és az ideák keresésében is. Pierre egyéni útja viszont nem más, mint metamorfózisok sorozata: már akkor „rátalál” a következő illúzióra, mielőtt még igazában kiábrándult volna az előzőből. Nyehljudovban e kétfajta attitűd arányosan együtt van, de oly módon, hogy a bolkonszkiji állásponttól egyre inkább halad a pierre-i felé, miután a történet elemzése közben egyre világosabban felismeri, hogy a megoldás valamiképp lehetetlen az elindított mentőakcióval. Sőt, lassan azt is sejteni kezdi, hogy a megoldás nem is egészen a nemesség, a nemesi állam kezében van, hanem talán azokéban, akikkel Katjusának Szibériába kell mennie.

Az elmondottakból kiderül, hogy mindaz, amit Levin megformálásában erkölcsrajzi mozzanatnak tarthatunk, korántsem a Tolsztoj-regény gyengesége, ellenkezőleg: a regény szemantikájának egyik lényegi hordozója. Anna Karenina életútjában is az a végső emberi tanulság, hogy a személyiség ugyanúgy alá van rendelve önkibontása emberi törvényeinek, mint annak a társadalomnak, amely a személyiség kibontakozását nem elősegíti, hanem gátolja, törekvéseit zátonyra futtatja. Levin és Anna regényének egybekapcsolása csakis ennek a mindkettőjük egyéni tragédiáját meghaladó problémakörnek a végigjárásával volt lehetséges, mint ahogy Tolsztoj többi regényében is hasonló elv köti össze a két központi regényhős eltérő életútját.

Tolsztoj három nagyregényében – a *Háború és békében*, az *Anna Kareninában* és a *Feltámadásban* – mindenesetre ilyen architektonikus szerkesztéssel találkozunk. A *Háború és békében* Pierre és Andrej életregénye mondható központinak, végigvittnek. Holott ez a két életút merőben ellentétes, mint ahogy ellentétes azoknak regényi tanulsága is. Az utolsó regény, a *Feltámadás* pedig már végképp nem hagy kétséget afelől, hogy Tolsztoj itt két regényt kapcsolt egybe: Nyehljudovét és Katjusáét. Ha közelebbről megvizsgáljuk, hogy ez az egybeszerkesztett kétféle regénykaland miben is különbözik, meglepődve kell látnunk, hogy az egyik póluson mindig valamiféle moralizáló magatartással, végletes jellemezzel állunk szemben, a másikon pedig olyan alakokkal, akiknek lényegi sajátja a fejlődés, a kiutkeresés, a társadalmi cselekvésalternatívák kipróbálása, s egyfajta elpusztíthatatlan optimizmus. Bolkonszkij vagy Anna Karenina az első, míg Pierre Bezuhov és Levin az utóbbi típust példázza.

Az Anna jellemét kibontakoztató történésben mindvégig az erkölcsi maximalizmus mozzanatát hangsúlyozza az író: ismétlődően olyan dilemmák elé állítja a hősnőt, amelyek ezt a maximalizmust hozzák a felszínre, s ezekben a pillanatokban Anna emberi nagyságában, tisztaságában ugyanúgy gyönyörködünk, mint Andrej Bolkonszkij jellemének hasonló megnyilatkozásaiban. Egyik legjellemzőbb példája ennek Anna Szerjzovsánál tett látogatása, amely epizódban egyszerűen arra is fény derül, hogy Anna nem is lehet képes könnyedén feloldani ezeket a dilemmákat, mivel számára voltaképp nincsenek olyan alternatívák, mint Pierre vagy Levin számára. Eszerint a tolsztoji építkezésben a nyehljudovi fiaskó korántsem minősül a hős személyes gyöngeségének – mint ahogy azt a kritika ál-

lítja. Ellenkezőleg: Nyehljudovban e kettős regényi kaland pontosan azt tudatosítja, amit Tolsztoj előző regényeiben általában az epikai építmény egésze hordoz. Ami azokban elbeszélőileg hozzáférhetetlen volt, amit Tolsztoj rendszerint elmentéses sorsú hősökbe transzponált és a két regény szerves összekapcsolásával közelített meg, az most Nyehljudov biográfiájában és regényi történessorában is mint koherens, komponenseiben elválaszthatatlan szellemi tapasztalat tárul fel. Tolsztojnál tehát utolsó regényében szövődik egyetlen szüzsévé az, ami előzőleg külön-külön jelentkezett, ám kezdettől központi kérdésköre volt művészi gondolkodásának.

## 5

A tolsztoji narráció kérdésfelvetése tágabb perspektíváiban is szorosan kapcsolódik epikájának kétregényű szerkesztésmódjához, és poétikai nyelvében a XIX. századi epikai műfajok fejlődéséhez, azokon belül pedig az elbeszélői, a regényi formák uralomra jutásához.

Vajon mi a XIX. századnak az a társadalmi létspecifikuma, amelynek megragadásával Tolsztoj vagy Dosztojevszkij shakespeare-i és cervantesi ethoszú alakokat, történetet és emberi szituációt tud teremteni? S vajon ennek az új életanyagnak milyen összefüggései inspirálnak arra, hogy ne drámai és ne is vallo-másszerű poétikai formában nyilatkozzanak meg a költői gondolat-sorok, hanem elbeszélőiben? Hogy éppen ez legyen az a tipizációs forma, amely a század létspecifikumát elsődlegesen tárja elének esztétikai olvasatélményként és az orosz lét igazságának megértéseként.

Tolsztoj mint regényíró nem véletlenül kezd a *Háború és béke*vel. A háborúnak és a békének ez a kétféle állapota már itt is ugyanúgy hatja át egymást, mint a kétféle regényhős és a kettős problémakör, amelyek egybeszerkesztéséből Tolsztoj későbbi nagyregényeiben kölcsönösen egymásra kisugárzó epikai gondolat-sorok fakadnak. Ennek a két létállapotnak a váltakozása, emberi jellemet és sorsot alakító ereje a kor alapélménye, amely mindvégig döntő marad Tolsztoj műveinek koncepciójában, kérdésfeltevésében, akkor is, amikor a továbbiakban csak a társadalmi lét zártabb strukturális összefüggéseibe ágyazottan bontakozik ki.

Voltaképpen az *Anna Karenina* társadalomtörténeti háttere is egyféle – az orosz állam belső világában zajló – háború és béke. Nem külső ellenféllel kell megütközni, hanem az átrendeződő belső állapot szüntelen váltakozásában rejlik az ütközés az orosz társadalomban, amelyben a parasztfelszabadítással egy megállíthatatlan polgárosodási folyamat indult el. Ennek érzékelése nélkül semmit nem értenénk meg a Tolsztoj-hősök személyiségének abból a felfokozott aktivitásából, amely nemcsak Annára és Levinre, de Vronszkijra is jellemző, sőt az egész pétervári nagyvilágra ugyanúgy, mint ahogy a külsőleg békésnek tűnő paraszti világra is. Ez a megbomlott világ nemcsak Annát löki végül a

vonat kerekei alá; regényi kalandosra végén Levin, az örök békének ez az önje-lölt keresője is egy „vértelen” forradalom szükségességéről dadog. Tolsztoj utolsó regényében, a *Feltámadás*ban pedig egy külső és belső pszichológiai ál-lapot társadalmi tablóját rajzolja meg, amely perspektíva méltán tölti el aggodalom-mal az író az orosz kultúra és civilizáció jövőjét illetően.

Az az életanyag, amelyből Shakespeare gyúrja figuráit, aligha engedelmese-kedne az elbeszélői formálásnak. De ugyanezt mondhatjuk el fordítva is: a tolsz-toji alakok csak a tolsztoji történet epikus, regényi közegében válnak érthetővé, csak ebben a közegben tudnak nagyra nőni előttünk. E két létállapotnak – a há-ború drámaibb és a béke szemlélődőbb állapotainak – a váltakozása, egymást áthatása nemcsak az elbeszélői szó szubjektivitását teszi nélkülözhetetlenné, de ezen túl narratív fenoménnal szövi át meg át az alakok dialógusait és monológjait is. Még a legdrámaibb ütközések és még a végsőkig perszonalizáltan jelentkező külső és belső tárgyiasságok is állandó leíró helyzeteket követelnek – akár külső, hétköznapi eseményekről legyen szó, akár pedig belső pszichológiaiokról. Az alakok létrehozása lehetetlen külső és belső történéseik ábrázolása nélkül, s e tör-ténéseken nem lehet valamely drámai cél siettetése érdekében túltenni magunkat. Újra és újra meg kell állni, mert ami az emberrel kint a világban történik, amit tesz és pszichológiailag megél, az nemcsak a világra jellemző, hanem magát az embert, végül pedig sorsát is alakítja – a társadalom magánviszonyait mozgásá-ban vetítve élénk ebben a sorsban.

Mindehhez korántsem elegendő a dialógusok és monológok narrációs lehetősé-ge; nemcsak egy objektív elbeszélő kompetens leírása szükséges még, hanem szubjektív attitűdjének értékelői viszonyulása is. Azaz nem egy távolságtartó, de nem is egy szubjektív kompetenciát nélkülöző, hanem egy szubjektív intellektu-ális érdekeltségű, tárgyilagos és megbízható elbeszélőt követel ez az életanyag. Hiszen a hősök legintellektuálisabb reakcióikban is pillanatnyi egzisztenciájukat élék, és önszemlélésük legtisztább pillanataiban sem képesek arra, hogy együtt lássák a történelemből következő összefüggések egész láncolatát, amelynek nem-csak ők, hanem az összes többi hős is részese, s amelyet épp ezért csak egy hiteles kompetenciájú elbeszélő képes együtt tartani és együtt láttatni olvasójával. Ezért természetes, művészileg evidens a tolsztoji narratív építkezésben az elbeszélő ket-tős arculata: intellektuális szenvedélyessége és leírói objektivitása. E két vonatko-zásban sosem rendel fölőbe alakjait az elbeszélőnek, még legintellektuálisabb központi alakjait sem. Ezért – szemben a dosztojevskiji elbeszélővel – Tolsztoj-nál a narratív objektivitás sosem csúszik át az elbeszélő kompetenciájából az ala-kéba. A tolsztoji elbeszélő mindenütt jelen van, ahol csak a hős megfordul, min-denről tud, amit az gondol, érez, sejt vagy tenni szándékozik. Regényeinek narra-tív struktúrájában zárt egységbe fonódik az alakok egzisztenciális narrációja, az elbeszélő egzisztenciális és intellektuális, leírói és értékelői narrációja, valamint a történelemnek az előbbieknél tágabb perspektívájú, mélyebben szántó, az emberi és társadalmi lét mozgása felől közelíthető objektivitása.

Ugyanakkor Tolsztojnál a történet alakító és megélő alakok nem vonhatják ki magukat a történekeért való felelősség alól, és etikailag sem menthetik föl magukat tudatos vagy ösztönös szociális, etikai, morális döntéseik súlya alól. A száznak ez az egyszerre egzisztenciális és intellektuális szituációja teszi szükségessé az író elbeszélői ottlétét is.

Lermontov még úgy látja, hogy ami az emberrel pszichológiailag történik, az alighanem fontosabb, mint egész népek és nemzetek története. Tolsztoj már nem tesz értékkülönbséget aközött, amit külsőleg s amit belsőleg él át az ember, aközött, ami egy néppel háborúban s ami békében, a hétköznapokon történik. Ezért az e külső és belső történéseket megítélő elbeszélői kompetencia legalább annyira fontos lesz, mint annak a megítélő ereje, ami már e külső–belső történések végkifejletében, az emberi sorsokban és a társadalom szociális, etikai, morális fejlődéstörténetében fogalmazható meg csupán. Ebből fakad a tolsztoji művészi gondolkodás elbeszélői szubjektivitása és műfaji objektivitása regényeinek narratív epikai rendszerében.

Igaz, Tolsztoj korában az életnek már alig marad olyan szférája, amely az elbeszélőt hasonló eposzi szerepkörrel ruházná föl, mint Homéroszt az *Iliászban*. Illetőleg, már a *Háború és béke*ben is mintha csak együtt fogalmazódna meg mindaz, amit Homérosz két külön műre választott szét: az iliázi hősinek éneke és az odüsszeiai eposzi „kalandregényre”. De mint láttuk, Tolsztojnál a regényi mozzanatból formálódik a mindent átfogó szemléleti közeg: nemcsak az alakok végtelen ítéleteit, de az elbeszélő szubjektív indulatait is mintegy bekebelezi a kor személyiségalakító nagy kalandja.

A század íróinak meghatározó élménye, hogy az epikai formátumú személyiség a véletlenek láncolatából alakul; a mindennapi létből nő ki magát a kor tipikus alakjává. Megtalálni e véletlenek és hétköznapi tettek között azokat, amelyekből végül is meghatározóan épül az ember sorsa, s vele együtt épül vagy rombolódik a társadalom élő organizmusa – mindazt tehát, ami az individuumok egymástól eltérő vonásait is létrehozza, de úgy, hogy ami egy-egy jellemnek, sorsnak a sajátja, az jellemezze, s egyúttal össze is kösse a hasonló sorsú és szellemi-etikai arcélú egyének sokaságát és a társadalomnak cselekvéseik kiváltotta ismétlődő reakcióit –, nos, ez a XIX. századi elbeszélői epika alaképitkezésének és cselekményalakításának alfája és ómegája Tolsztojnál is.

A regény ebből a szempontból – eltérően az eposztól – nem azt írja le, ami együtt történt az emberekkel, hanem ami a hasonló jellemű és sorsú emberekről a társadalom „hétköznapi” mozgástörvényei szerint együtt gondolható, azaz: együtt történhetne, együtt kell, hogy történjen. A regényben tehát az alakok sorsát történéssé nem az együttes, közös események alakítják, hanem az individuumoknak többféleségükben is egymásra mutató kalandja. Ezért válik meghatározóvá a XIX. században a külső történet szellemi, etikai, morális, egyszóval belső pszichológiai élményének, kalandjának ábrázolása, s e kaland leírásának elbeszélői mikéntje is. Az újkor eposzának döntően a pszichológiai önmozgásra kell hagyat-



kozni, ha a történet hitelesen akarja leírni, ha az alakot plasztikusan akarja érzékeltetni, s ha a történet logikáját egyszerre a személyiség és a társadalom milyensége felől akarja megragadni. S Tolsztoj megint csak joggal képzeli azt, hogy hadakoznia kell Shakespeare-rel, amikor alakjait nem elsősorban a történelmet közvetlenül alakító személyiségekből, hanem hétköznapi hősökből formálja. Az igazán figyelemreméltó mozzanat ebben, hogy Tolsztoj – különösen Shakespeare-ről írott esszéjében – keresi azt a poétikatörténeti támpontot, amelyből kiindulva elmondhatná: a kor szenvedélyesen megélt hétköznapijainak anyagából hogyan is alkotta meg azt a gondolati formát, amelyben az életre keltett alakok – akár háborúról, akár békéről legyen szó – magánéletükben tudják bejárni, megélni a kor nagy létkérdéseit és kiútkereséseit, bizonyítván az elbeszélői epika, a regény történelmi időszerűségét, ontológiai gyakoriságát, egyetemes művészi érvényét.

### Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BAHTYIN, M. M.: Lev Tolsztoj: Feltámadás. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1976. 149–171.
- CURTIS, James M.: The Function of Imagery in *War and Peace*. *Slavic Review*, 1979/3, 29. 461–480.
- EICHENBAUM, Borisz: Lev Tolsztoj művészi ösztönzői. Fordította: Gellért György. In: EICHENBAUM, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974. 197–211.
- EICHENBAUM, Borisz: Puskin és Tolsztoj. Fordította: Klaudy Kinga. In: EICHENBAUM, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974. 212–229.
- EICHENBAUM, Borisz: Lev Tolsztoj ellentmondásai. Fordította: Gellért György. In: EICHENBAUM, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974. 230–265.
- KIRÁLY Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.
- MANDELKER, Amy: A Painted Lady: *Ekphrasis in Anna Karenina*. *Comparative Literature* 1991/1, 43. 1–19.
- SKLOVSZKIJ, Viktor: *Tolsztoj*. Fordította: Soproni András. Budapest, Gondolat, 1978.
- БОЧАРОВ, С.: *Роман Толстого «Война и мир»*. Москва, Художественная литература, 1978.
- БОЧАРОВ, С.: «Мир» в «Войне и мире». In: БОЧАРОВ, С. Г.: *О художественных мирах*. Москва, Советская Россия, 1985. 229–248.

- БЯЛЫЙ, Г. А.: «Вечные» темы у Достоевского и Л. Толстого («Идиот» и «Анна Каренина»). In: БЯЛЫЙ, Г. А.: *Русский реализм конца XIX. века.* Ленинград, 1973. 54–67.
- В мире Толстого. Сборник статей.* Москва, Советский писатель, 1978.
- НАБОКОВ, В.: *Лекции по русской литературе.* Москва, Независимая газета, 1996. 221–315.
- СТРАХОВ, Н. Н.: Л. Н. Толстой. Сочинения гр. Л. Н. Толстого. In: СТРАХОВ, Н. Н.: *Литературная критика. Сборник статей.* Санкт-Петербург, Издательство Русского Христианского гуманитарного института. 2000. 236–262.
- СТРАХОВ, Н. Н.: *Война и мир.* In: СТРАХОВ, Н. Н.: *Литературная критика. Сборник статей.* Санкт-Петербург, Издательство Русского Христианского гуманитарного института. 2000. 263–358.
- УСПЕНСКИЙ, Б.: *Поэтика композиции.* Санкт-Петербург, Азбука, 2000.
- ФОРТУНАТОВ, Н. *Творческая лаборатория Л. Толстого.* Москва, Советский писатель, 1983.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *Лев Толстой* (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 54). München, Wilhelm Fink Verlag, 1968.
- ШКЛОВСКИЙ, В.: *Избранное в двух томах.* Москва, Художественная литература, 1983. 491–583.

TÉREN GYÖNGYI

## L. Ny. TOLSZTOJ MUNKÁSSÁGA A FOLKLÓR TÜKRÉBEN

### Tolsztoj, a gondolkodó és a művész

A XIX. századi orosz irodalom legnagyobb alakjai – a sajátos orosz fejlődésnek is köszönhetően – általában nem csupán műveik esztétikai, poétikai megítélése alapján minősítettek, hiszen az irodalomtörténészek, kutatók legalább akkora figyelmet szentelnek az írók publicisztikájának, naplójának, biográfiájának, mint szépirodalmi munkásságuknak. Ezen kettős szempontrendszer – amely különösen szembetűnő a Tolsztoj-szakirodalomban – azért is indokolt, mert maga az író különíti el élesen publicisztikáját, vallási, filozófiai, esztétikai tárgyú cikkeit, tanulmányait szépirodalmi műveitől. Az *Anna Karenina* című regény megjelenését követően Tolsztoj megtagadja szépirodalmi munkásságát, s életét a továbbiakban tanítói, bölcséleti céloknak kívánja szentelni. A „fordulat” után sem hagy fel azonban elbeszélések (*Ivan Iljics halála*, *Kreutzer szonáta*, *Szergij atya* stb.), sőt regény (*Feltámadás*) írásával, amely arra enged következtetni, hogy publicisztikájában Tolsztoj nem talált kielégítő választ az őt foglalkoztató problémákra.

L. N. Tolsztoj azonban nem pusztán elméleti és szépirodalmi írásain keresztül hatott a kortárs gondolkodókra, hanem életének szinte valamennyi mozzanatával. Erről tanúskodik többek között az 1910-ben bekövetkezett halálakor megjelent magyarországi cikkek sokasága (többek között Ady Endre, Ignótus, Reviczky Gyula, Kárpáti Aurél és mások tollából),<sup>1</sup> illetve a századforduló orosz íróinak látogatása, s erről született számos beszámolója (Bunyin, Gorkij).<sup>2</sup> A személyes

---

<sup>1</sup> *Költő és próféta. A magyar sajtó Tolsztojról.* Budapest, Magvető, 1978. E cikkgyűjtemény, amely L. N. Tolsztoj születésének 150. évfordulója alkalmából jelent meg, tematikusan csoportosítja a magyar sajtóban az 1900-as évek elején megjelent cikkeket. Ezek közül néhány Tolsztojból a „jelenkor legkiválóbb zsenijét” látja, más cikkek az író halálának sajátos körülményeit elemzik (feleségétől való elmenekülését, illetve az asztapovói vasútállomáson történeteket), az utolsó fejezet pedig az „aktuális” Tolsztoj-problémával foglalkozik. Itt olyan neves magyar írók írásai is szerepelnek, mint Kosztolányi Dezső, Laziczius Gyula, illetve Németh László *Tolsztoj inasaként* című tanulmánya, mely feljegyzés az *Anna Karenina* fordítása közben készült.

<sup>2</sup> A századfordulón Oroszországban Tolsztojról megjelent írásokat a *Pro et contra* sorozat gyűjtötte össze. Itt olyan neves írók, gondolkodók cikkeit találjuk, mint V. V. Rozanov, Lev Sesztov, Vlagyimir Szolovjov, V. Ja. Brjuszov. A tanulmányok részben a Tolsztojnál tett személyes látogatá-

találkozások rögzítésekor az írók Tolsztojnak szinte valamennyi rezdülésében valamilyen próféciát, titokzatos üzenetet, gondolatot véltek felfedezni. Tolsztoj magyarországi fogadtatásának elemzésekor Sötér István összegzőként ezt írja: „Nagy tehetségeknek gyakran válik végzetükké, hogy nem az igazi, hanem a mellékes képességeikkel hívják magukra a figyelmet. Ennél már csak az lehet végzetesebb, ha egy nagy tehetség a mellékes képességeit becstüli többre a valódiaknál”.<sup>3</sup> A kutató – összhangban a XX. századi irodalomtörténet főbb vonulatával – tehát Tolsztojban nem a népoktatót, az új vallásalapítót üdvözli és értékeli, hanem a nagy prózáírót.

Érdekes ezzel kapcsolatban megemlíteni E. M. de Vogüé 1886-ban megjelent könyvét az orosz regényről. A szerző diplomataként élt Oroszországban néhány évet, s az orosz irodalmat mint Oroszország titkának megfejtési kódját vizsgálja. De Vogüé Puskinban a romanticizmus orosz képviselőjét látja, Turgenyev műveiben az európai hagyományokhoz való ragaszkodást hangsúlyozza, Dosztojevskij regényeiben az írónak a kivételes típusok iránti beteges szeretetét említi, Tolsztoj regényeit viszont Oroszország megismeréséhez fő forrásnak tekinti. „Aki nem olvasta Tolsztojt, hiába hízelegne magának azzal, hogy ismeri a XIX. századbeli Oroszországot”.<sup>4</sup>

A *Háború és béke* elemzésekor de Vogüé megjegyzi: „nagy hiba Tolsztojban, hogy mindig elvont okoskodások által akar megértetni és hangsúlyozni olyan eszméket, amelyekbe plasztikai kifejezés által tud életet lehelni; nem érti meg, hogy a regény alakjai ezen eszméket sokkal világosabban állítják elének a tetteik, beszédek által, mintsem a szerző okoskodásai képesek volnának megtenni”.<sup>5</sup> Tolsztoj kései munkásságának megítélésekor épp az az értékelés az általánosan elfogadott, hogy a „gondolkodó” maga alá gyűri a „művészt”, azaz műveiben túlsúlyba kerülnek a hősök, illetve az elbeszélő replikáiban kifejtett esztétikai, filozófiai, szociális és vallástörténeti nézetek. Ezzel párhuzamosan a hősök pszichológiájának, lelki életének megformálására, illetve a poétikai megoldásokra az író kisebb figyelmet fordít.

Tolsztoj, a gondolkodó és a művész kettősségének problémakörét más aspektusból vizsgálja Tolsztoj-monográfiájában V. Sklovszkij, aki a 90 kötetes akadémiai kiadás új kutatási eredményeit is felhasználva, az író naplóból, levelezéseiből és a kortársak visszaemlékezéseiből idéz sokszor, elsősorban azzal a céllal, hogy rámutasson azokra az ellentmondásokra, amelyek meghatározó szerepet játszottak Tolsztoj életében és munkásságában. Sklovszkij szerzői előszavában így

---

sok élményeit rögzítik, részben Tolsztoj és az egyház (illetve a vallás) sajátos viszonyát elemzik, valamint a gonosznak erőszakkal ellent nem állás eszméjét vizsgálják.

<sup>3</sup> *Költő és próféta*. i. m. 1978. 5.

<sup>4</sup> VOGÜÉ, E. M. de: *Az orosz regény*. Fordította: Huszár Imre. Budapest, a Magyar Tudományos Akadémia kiadása, 1908. 96.

<sup>5</sup> Uo. 116.

fogalmaz: „Szeretném bizonyítani, hogy egy és ugyanazon Tolsztoj beszél mind a szépirodalmi művekben, mind a cikkekben. De ez az ember önmagában ellentmondásos, ahogyan ellentmondásos minden, két nagy korszak határán álló ember”; „az emberi érzelmek analízise, a személyes érzelmek és a történelmi szűkségszerűség közötti ellentmondások elemzése nagyfokú bizalmatlanságot ébresztett Tolsztojban minden megszokott iránt, s arra készítette, hogy lerántson minden álarcot”.<sup>6</sup> Vlagyimir Nabokov a gondolkodó és a művész Tolsztojt organikus egységben látja és látatja. A kutató véleménye szerint elsősorban a művészi szöveg elemzése során tárulhat fel egy-egy etikai, szociális probléma, s nem az író naplóiban, publicisztikai írásaiban. Az *Ivan Iljics halála* kapcsán a kutató megjegyzi: ez az a műve Tolsztojnak, ahol a leglátványosabban lehet nyomon követni, hogy harcolt Tolsztoj, a művész Tolsztojjal, a prófétával, amelynek során nem egy halál, hanem egy élet történetét meséli el az író. Külön figyelmet érdemel Nabokov könyvének az *Anna Karenináról* szóló fejezete, ahol a kutató hangsúlyozza: Tolsztojt, a gondolkodót (a prófétát) lehetetlen elválasztani a művésztől. Ily módon az *Anna Karenina* nem tekinthető pusztán szerelmi történetnek, inkább az erkölcsről mint a legfontosabb örök emberi lényegről szóló regénynek. Ebben az értelemben Anna bukásának oka nem kora társadalmi berendezkedésében keresendő, hanem az általános emberi normák megsértésében.<sup>7</sup>

A gondolkodó és a művész problémakörét új megvilágításba helyezi Jurij Lotman, aki a szöveg és a szövegen kívüli művészi struktúrák kapcsolatát felvázoló cikkében így ír: „szövegnek foghatjuk fel egy adott szerzőnek mindazokat a műveit, amelyeket munkásságának egy jól elkülöníthető szakaszában alkotott. [...] Szövegnek foghatunk fel olyan műveket, amelyeket bizonyos egységben tudunk megragadni, érzékelni (stiláris, tematikus stb. egység)”.<sup>8</sup> Azonban bármely műalkotás értelmezhetetlen a kulturális kontextus, bizonyos kulturális kódrendszerek nélkül – vallja a kutató –, enélkül nem valósulhat meg adekvát befogadás az olvasó részéről. E kódrendszer egyes elemei eleve adottak az olvasó számára, elvárásainak megfelelően működnek egy adott szövegben, mások ismeretlenek, így a befogadó nem „beazonosítja” ezeket, hanem „szembeállítja” az általa ismert kódokkal. A szövegen kívüli struktúrák sajátosságait – Lotman szerint – azok a társadalmi, történelmi, nemzeti és pszichológiai, antropológiai okok határozzák meg, amelyek a művészi világmodelleket alakítják. A szöveg fogalmának ily kitágítása fontos szempont számunkra, hiszen véleményünk szerint épp ezeknek a „művészetén kívüli” egyéb kódrendszereknek a szövegben való aktivizálása tekinthető a fordulat utáni Tolsztoj-művek egyik legfontosabb

---

<sup>6</sup> SKLOVSKIJ, V.: *Tolsztoj*. Fordította: Soproni András. Budapest, Gondolat, 1978. 6.

<sup>7</sup> НАБОКОВ, В.: *Лекции по русской литературе*. Москва, Независимая газета, 1996. 221–315.

<sup>8</sup> LOTMAN, Ju. M.: A szöveg és a szövegen kívüli művészi struktúrák. In: LOTMAN, Ju. M.: *Szöveg, modell, típus*. Budapest, Gondolat, 1973. 205–225.

sajátosságának. Más szóval, itt lelhetünk magyarázatot arra a jelenségre, miért nem váltak ezek a kései alkotások tézisművekké, bármennyire is felerősödött bennük az írói és korát foglalkoztató éles szociális, társadalmi, morális, esztétikai, pszichológiai érzékenység.

## A Tolsztoj-kutatás főbb irányai

A hagyományosnak ítélt Tolsztoj-szakirodalom tulajdonképpen négy jól elkülöníthető vonal mentén vázolható fel. Az első vonulatot nevezhetnénk „biografikusnak”, amely az 50-es évektől, az író munkássága akadémiai kiadásának megjelenését követően még inkább felerősödött, hiszen itt látott először napvilágot Tolsztoj naplójának, levelezéseinek, a kortársak, családtagok visszaemlékezéseinek teljes arzenálja. A figyelem középpontjába a művek megírásának története, valamint a szépirodalmi művek és az író publicisztikai alkotásainak párhuzamos vizsgálata kerül. Ennek az irányzatnak jeles képviselői N. N. Guszev, V. Zsdanov, N. K. Gudzij.

A másik tudománytörténeti vonulat a Tolsztoj-hősök pszichológiájára koncentrál. Ennek az irányzatnak az egyik kiemelkedő képviselője A. Szkaftimov.<sup>9</sup> A kutató véleménye szerint Tolsztoj műveinek legfontosabb sajátossága, hogy az ember belső világát a maga fejlődésében mutatja meg. Ily módon a szépirodalmi művek a lélek történetének tekinthetők, amelyek rövid idő alatt, valamilyen állandó morális támasz kereséseként formálódnak meg. Ennek során a lélek dialektikája ábrázolódik, azaz különböző, egymással ellentétes, akár azonos időszakban jelen lévő hangulatok szimultán együttélése tárul fel egy adott ember pszichéjében. A krízishelyzetek – amelyeket Szkaftimov a kompozícióért felelős legfontosabb szervezőelemeknek tart – nem új egyéniségeket szülnek, csak a potenciálisan meglévő új jegyeket erősítik fel. L. Ginzburg – szintén a Tolsztoj-művek pszichológiai síkjára koncentrálnak – azt az alapproblémát veti fel, hogy milyen összefüggésrendszerbe állítható egy adott korszakban meglévő személyiségkonceptió és annak művészi ábrázolása.<sup>10</sup> Ginzburg könyvének harmadik fejezetében, amelyet a lélektani regény problémakörének szentel, részletesen elemzi Tolsztoj hőseinek sajátos pszichikumát. Ebben a tekintetben Tolsztoj munkássága a XIX. századi analitikus, értelmező pszichologizmus csúcsának tekinthető. Ginzburg Tolsztoj újítását abban látja, hogy az emberi psziché „változó” és „állandó” elemeit újfajta összefüggésrendszer folyamatában tárja fel. Ginzburg a Tolsztoj-hősök azon ellentmondásaira hívja fel a figyelmet, amelyek eleinte paradoxonnak tűnnek a tettek és a gondolatok, érzelmek vonatkozásában, azonban az analízis

<sup>9</sup> СКАФТИМОВ, А.: Идеи и формы в творчестве Л. Толстого. In: СКАФТИМОВ, А.: *Нравственные искания русских писателей*. Москва, Художественная литература, 1972. 134–165.

<sup>10</sup> GINZBURG, L.: *A lélektani próza*. Budapest, Gondolat, 1982.

során, az ok-okozati összefüggések feltárásával a váratlanság és a törvényszerűség kombinációjaként értelmezhetőek (ami logikailag egymást kizárja, lélektanilag összegeyztethetőnek tűnik).

A harmadik tudománytörténeti vonulatot nevezhetnénk „ideologikus”-nak is, amelynek keretében a Tolsztoj-hősöket elsősorban az író szócsöveinek tekintik, s az író meggyőződéseit vetik egybe esztétikai, poétikai szempontokkal. A Bahtyin által is képviselt nézőpont szerint a Tolsztoj-hősök krízishelyzetei (halál, szerelem, gyilkosság) nem a művek strukturális elemei, hanem az írói pozíció megnyilvánulásai, amelynek során Tolsztoj „lerántja a maszkot” a világról.<sup>11</sup> Tolsztoj műveit – ellentétben Dosztojevszkij polifonikus regényeivel – Bahtyin monologikusnak tartja, ahol az írói intenció, az írói szó uralja a szöveget, azzal párhuzamosan, hogy a 80-as években lezajlik Tolsztoj ideológiájának és művészetének szociális újraorientálódása.

A Tolsztoj-kutatás negyedik vonulata a szépirodalmi műveket poétikai, narratológiai szempontból vizsgálja, akár izoláltan egy-egy műre összpontosítva, akár bizonyos törvényszerűségek feltárásával az író egy meghatározott korszakára figyelve. Ezen vonulat egyik képviselője Borisz Eichenbaum, aki Tolsztoj korai műveit, illetve a hetvenes évek alkotásait vizsgáló tanulmányai mellett teljes monográfiát szentel az írónak.<sup>12</sup> A kutató szerint a kultúra minden korban a „modern” és a „rég” tradíciók kölcsönös egymásra hatásaként jön létre. Tolsztojnál ez abban jelentkezik, hogy részletekre darabol, és a részletekből újfajta mozaikot készít. Ennek során lehetővé válik általános törvényszerűségek levonása (az archaikusnak tűnő elemek újjászületnek, új értelemmel gazdagodnak). Eichenbaum a tolsztoji szüzsé strukturáló elvének az ellentételezést tartja, amelyhez az írónak feltétlenül szüksége van a részletek bemutatására és az ebből levonható általánosításokra. A Tolsztoj műveit poétikai szempontból vizsgáló kutatók sorából kiemelkedik Viktor Sklovszkij, a formalista iskola prominens alakja, aki részben konkrét műelemzésekkel, részben pedig a formalizmus elméletének megalkotásakor általános törvényszerűségek vizsgálatával járult hozzá a Tolsztojszakirodalom megújításához. Elméleti munkáiban Sklovszkij a fabula és a szüzsé elhatárolásakor, valamint a motívumokat egymáshoz kapcsoló művészi megoldások specifikumát, a szerkezeti összetevők poétikai funkcióját vizsgálva gyakran hoz fel példákat Tolsztoj elbeszéléseiből, regényeiből. A rövid terjedelmű elbeszélői formák elsődleges strukturáló elve Sklovszkij szerint a párhuzamosság (lépcsőzetes felépítés). Ennek példaként mutatja be a kutató a *Három halál* című művet. Az „elidegenítés” („остранение”) elméleti kategóriájára szintén Tolsztoj-példát hoz: a *Háború és békében* az író több esetben nem megnevez egy

---

<sup>11</sup> БАХТИН, М. М.: Лев Толстой: Фeltámadás. In: БАХТИН, М. М.: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1976. 149–171.

<sup>12</sup> ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *Лев Толстой* (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 54). München, Wilhelm Fink Verlag, 1968.

adott dolgot, hanem úgy mutatja azt be, mintha először látná. Ezzel a szó körül az állandó használat során felhalmozódott hagyományos asszociációkat megszünteti, és új jelentéstartalmakra világít rá.<sup>13</sup>

A Tolsztoj-művek poétikáját új aspektusból tanulmányozza Vlagyimir Nabokov (már idézett könyvében), aki az *Ivan Iljics halálának* elemzésekor azt vizsgálja, hogyan tisztítja meg a szavakat Tolsztoj általános jelentésüktől, hogyan nyernek ugyanezen szavak új jelentést egy másra koncentrált beszédmódban. Nabokov szerint a tárgyak is azért kelnek életre az elbeszélésben (a puff mozog Pjotr Ivanovics alatt, miközben a feleséggel beszélget), mert az emberek Ivan Iljics halála után, s a főhős a betegségét megelőzően, a tárgyi létre emlékeztető életet élnek. Ivan Iljics történetét a varázsmesével állítja párhuzamba Nabokov – amelynek folklórpárhuzamai véleményünk szerint is fontos szüzséalkotó elemei a szövegnek – annak alapján, hogy a mesében a szörny hirtelen herceggé tud válni, s elveszi a királykisasszonyt feleségül. Ezzel analógnak tekinthető az, hogy Ivan Iljics a hitét mintegy jutalmul nyeri el lelki megújulásáért. A halálnak mint potenciális újjászületésnek az értelmezése – amely irányadó számunkra is az elbeszélés vizsgálatakor – már Levin gondolataiban is felfedezhető, aki, miközben felesége szül, azt hiszi, hogy haldoklik, illetve Anna majdnem belehal a szülésbe. Az *Anna Karenina* című regény elemzésekor Nabokov egyik – szerintünk leglényegesebb – megfigyelése a párhuzamosan futó cselekményszálak (Anna és Vronszkij, illetve Levin és Kitty) között kimutatható időbeli aszimmetriát érinti: Annának „kronológiája” gyorsabban halad, mint Levinéké. Ezzel a poétikai megoldással Tolsztoj jelzi ez utóbbi szüzsés szál kötődését az ősi hagyományokhoz, a tradicionális szemlélethez. Nabokov poétikai értelmezése ráirányítja a figyelmet a regényben található álmok, lázálmok közötti párhuzamokra (Anna és Vronszkij), illetve egyes olyan motívumokra, amelyek a cselekmény menetében többször előfordulnak, s poétikai dekódolásuk meglehetősen nehéz – lásd: *vörös táska*, illetve *papírvágó kés*.

A. A. Reformatszki nem látva éles fordulatot Tolsztoj műveinek poétikai megoldásait illetően a korai és a fordulat utáni elbeszélésekben, az író szüzsét strukturáló általános elveit kísérli meg felfejteni.<sup>14</sup> A kutató a Tolsztoj-elbeszélések szüzsés specifikumát a nyelvi kifejezések mint világmodelláló eszközök segítségével véli leírhatónak.<sup>15</sup> A „képiséget” tekinti a poétikusság alapvető elemének, amely megfogható lehet egy szó, egy szóösszetétel, egy hős vagy egy motívum

---

<sup>13</sup> ШКЛОВСКИЙ, В.: Строение рассказа и романа. In: ШКЛОВСКИЙ, В.: *Развертывание сюжета. Сборники по теории поэтического языка*. Москва, ОПОЯЗ, 1921. 20–22.

<sup>14</sup> РЕФОРМАТСКИЙ, А. А.: Структура сюжета у Л. Толстого. In: РЕФОРМАТСКИЙ, А. А.: *Лингвистика и поэтика*. Москва, Наука, 1987. 180–259.

<sup>15</sup> Reformatszki itt Jurij Lotman elméleti cikkeire alapoz, aki a művészi szöveget világmodelláló struktúrájának tekinti. Lásd: LOTMAN, Ju. M.: A művészi szöveg szerkezete. In: LOTMAN, Ju. M.: i. m. 1973. 7–264.



formájában is. A valóság és a művészi alkotásokban megjelenő realitás között áthághatatlan szakadékot lát, hiszen a műalkotásokban egy-egy részlet kitüntetett szerepet kap, amely a műegész fényében újabb jelentéseket villanthat fel.<sup>16</sup> Az „immanens” és a „transzcendens” struktúra fogalmait bevezetve vizsgálja a kutató a Tolsztoj-elbeszélések szüzsés felépítését. Immanensnek tekinti azt a szüzsés struktúrát, amely implicite tartalmazza az egész szüzsét, így a kompozicionális kifejtés e szüzsének az explicit megjelenítéseként tartható számon. A „transzcendens” szüzsé ezeket a motívumokat a szembeállítások, analógiák által megfosztja önálló lététől, s a műegészben szerepet játszó résszé teszi – ez tekinthető Tolsztoj elbeszélései specifikumának mind a korai, mind a kései művekben.

### **Az Anna Karenina értelmezéséhez**

Az *Anna Karenina* motivikus rendszerét számos olyan elem alkotja, amelyek a regény egy-egy cselekményes szálához kötődnek (*medve, vas*), illetve olyan motívumokat is találunk, amelyek valamennyi hős relációjában értelmeződnek, s nem a felszínen alkotnak rendszert, hanem a mélystruktúrában, és szemantikai telítettségük által új értelmet hoznak létre. Ilyen motívum például a *ház* – Levin családi háza, ahol minden a konvenciókat, az apai tradíciókat követi, Oblonszkijék romos vidéki háza, amely utal Sztjepan Arkagyics és Darja Alekszandrovna megromlott kapcsolatára is, illetve Anna és Vronszkij „háztalansága”, akik vagy külföldön, vagy szállodában laknak, s később a közös otthonukban minden a mesterkéeltséget, az idegen hatást idézi; *a kézzel és szemmel történő kommunikáció* – érzéki és érzelmeken alapuló kapcsolat; az *álmom* – Anna és Vronszkij közös rémálma, amely elemeiben megvalósulni látszik az öngyilkossági jelenetben, illetve Oblonszkij Don Juan áriáját felelevenítő kristálypoharas álma.

Barbara Lönnqvist az *Anna Karenina* című regényt elemző tanulmányaiban<sup>17</sup> elsősorban olyan motívumokra koncentrál, amelyek egy-egy cselekményes szálhoz kötődnek. Az egyik motívumot *medvének*, a másikat *vasnak* nevezi a kutató. Míg a *medve*-motívum elsősorban a Levin–Kitty tematikus szálhoz kapcsolódik, addig a *vas* Anna és Vronszkij kapcsolatát kíséri végig megismerkedésüktől Anna tragikus haláláig. A *medve* és a *vas* motívumok úgy épülnek fel, hogy a regényben többszöri előfordulásuk miatt újabb és újabb jelentéstartalmakkal telí-

---

<sup>16</sup> Reformatszkij itt Proppnak a varázsmese strukturális elemzése kapcsán kifejtett nézeteit építi be saját elméletébe, amely szerint minden „részlet” csak a mű egészében betöltött szerepeinek fényében értelmezhető. Lásd PROPP, V. Ja.: *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris–Századvég, 1995.

<sup>17</sup> ЛЕННКВИСТ, Б.: «Медвежий» мотив и символика неба в романе «Анна Каренина». *Scando-Slavica* 41, 1995. 115–130; LÖNNQVIST, Barbara: Символика железа в романе *Анна Каренина*. In: GRIMSTAD, Knut Andreas – LUNDE, Ingun (eds.): *Celebrating Creativity – Essays in Honour of Jostein Børtness*. Bergen, University of Bergen, 1997. 97–107.

tődnek, miközben megőrzik sajátos szimbolikus jelentésüket. Ez az „állandó” jelentés elsősorban a folklórművekből rekonstruálható mitikus alapképzetekhez köthető, ugyanakkor a mesékkel, eposzokkal ellentétben új jelentésmozzanatokkal gazdagodik.

A *medve*-motívum legfontosabb előfordulásai a regényben a következők:

1) Levin az állatkertben a korcsolyapályán (I. rész, 9. fejezet) tervezi megkérni Kitty kezét, a nevelőnő reakciója a férfi magatartására: „Tiny bear már nagy lett” (a három medvéről szóló népszerű angol mesére történik utalás), amelyet Tolsztoj saját fordításában az 1875-ben megjelent *Új ábécéskönyvébe* illesztett be). Ahogy Levin nem emlékszik arra, hogy a Scserbackaja lányokat a mese alapján nevezte el, ugyanúgy veszíti el Kitty kezét is.

2) Levin, miután Kitty visszautasítja, elutazik a birtokára (II. rész, 15. fejezet), s nem tud Kitty további sorsáról. Oblonszkijjal vadászik, amikor a feje felett felismeri a Nagy Medve csillagképet (Ursa Maior). Ezt követően Levin ön-maga számára is meglepő bátorsággal váratlanul megkérdezi Oblonszkijt, férjhez ment-e Kitty. A felszínen tájleírásnak tűnő részlet így már Kittyre, illetve kettejük kapcsolatára is utal (a Vénusz csillag által, mivel Vénusz a szerelem istennője).

3) A Nagy Medve csillagkép, amely a néphitben Göncölszekérként ismert, tárgyasult mivoltában is megjelenik a III. rész 2. fejezetében, ismét Levin és Kitty kapcsolatához kötötte. Itt Levin azon gondolkodik, milyen célt tűzzön ki maga elé, hogy alakul majd sorsa a jövőben, elvegyen-e egy parasztlányt feleségül, s gondolataiból egy szekér zörgése ébreszti, amelyben Kitty ül.

4) Oblonszkijéknál vendégségben Levin és Karenin párbeszéde a medvevadászatról, melybe Kitty is bekapcsolódik (IV. rész, 7. fejezet). Ezt követően Levin „betűkkel” vall szerelmet Kittynek, így a „medvevadászat” sikeresen lezárul.

Összegzésképpen megállapíthatjuk tehát, hogy a *medve* motívum elsősorban a folklórból jól ismert képzethez kapcsolódik Tolsztoj regényében is. Az ősi képzet szerint a medve a termékenységhez, a házassághoz köthető (például a meddő asszonyok gyógyítása azzal, hogy a medvét háromszor körbejáratták a ház körül; ha egy lány medvét lát álmában, rövidesen férjhez megy). Ennek fényében Karenin megjegyzése a medvevadászatról – „Nagy erő kell ahhoz, hogy megöljön egy medvét” – úgy is értelmezhető, hogy nagy kitartás kell a nő kezének elnyeléséhez.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Lönnqvist másik tanulmánya az *Anna Karenina* című regényben a *vas* motívumát mint a bahytyni értelemben vett kronotoposzt vizsgálja, s megállapítja, hogy az örök metafora, miszerint az élet *út*, Tolsztojnál különös jelzöt kap, a „vas”-at, amely Anna és Vronszkij kapcsolatának domináns átvitt értelmű jelölőjévé válik.

## Az evés *motívuma* az Anna Kareninában

Az *Anna Karenina* című regényt sokoldalúan átszövő, a hősöket szinte hierarchikus rendbe tagoló motívum az *evés*, amely a szöveg felszínén elsősorban az étkezéssel kapcsolatban jelenik meg, s később a hozzáfűződő szociális, kulturális kódok által transzformálódik, miközben felerősödik az evéshez kapcsolódó mítikus, folklórképzet is, ám ez a statikus képzet át is alakul. Előjáróban a tanulmányozandó kérdés így is megfogalmazható: hogyan jelöli a Tolsztoj-szöveg Levin kiütkeresésének sikerét *a méhesben megtalált békével*, illetve Anna sorsának alakulásában milyen szerepet tölt be az, hogy *élete utolsó napján, közvetlenül az öngyilkosságot megelőzően a pék zárva van?* Figyelmünket tehát elsősorban arra összpontosítjuk, hogyan válik az *evéssel* kapcsolatos szűzsés elem – a nyelv jelentésképző lehetőségének aktivizálása során (vö. szimbolizáció és metaforizáció) – Levin és Anna ön- és világtértelemezési, valamint ön- és világmegértési folyamatának kódjává.

Tolsztoj regényében az *evés* motívumát 3 szinten vizsgáljuk:

- 1) cselekményes elemként mint a társasági életben való aktív szereplés jellemzőjét;
- 2) mint egy hős pszichéjének jelölőjét;
- 3) mint a *házasság*, a *szerelem*, az *életben maradás* metaforáját (*kenyér*, *kalács*, *pékség*, *méh*).

A regényben *cselekményelemként* az *evés* először Sztyepan Arkagyics Oblonszkijjal kapcsolatban jelenik meg, s szinte azonnal hozzákapcsolódik a tökéletes ellenpólusának tekinthető levini viszony is. Oblonszkij – ahogy az általánosságban is elmondható a tolsztoji hősökről – erkölcsi és szellemi arculata már jóval a regény vége előtt végleges formát ölt, így az események szinte egyáltalán nem befolyásolják a hős hedonista világszemléletét. Oblonszkijban semmiféle kétely, bizonytalanság nincs sem önmagával, sem a társadalommal szemben: üvegasztalon, kristálypoharakkal felszolgált ebédéről álmodik (I. 1), majd amikor később az étteremben kiderül, hogy friss osztriga érkezett (I. 10), az ebéd egész tervét átalakítja. Annak ellenére, hogy Oblonszkij folyamatosan anyagi nehézségekkel küzd, az otthonában adott ebéd (IV. 7) minden részletében aprólékosan kidolgozott formában valósul meg – Oblonszkij mindenből a legjobbat (s egyben a legdrágábbat) választja. Ennek a pazarló, mindenben csak a gyönyörforrást kereső életmódnak mintegy a végletekig eltorzult formája az a jelenet a regény zárórészeiben (VIII. 13), amikor Oblonszkij gyermekei a gyertya lángja fölött sütik a málnát, s a frissen fejt tejet egymás szájába szökőkútként öntik.

Konsztantyin Levinben – mint Oblonszkij tökéletes ellentétében – komoly visszatetszést kelt sógora magatartása, s a hagyományos értékrend szempontjából ítéletfilozófiájáról: „Én legszívesebben káposztalevest és kását ennék” „Mi

ott falun azon vagyunk, hogy minél előbb jól lakjunk, itt meg osztrigát eszünk” (I. 10).<sup>19</sup> Levin házasságkötését követően is mindenben igyekszik a több nemzedék által kialakított szokásrendnek megfelelően élni, étkezni (házában érintetlenül hagyja a nagyapjától örökölt bördíványt), s Kittyvel való egyik összezördülésének oka éppen az, hogy a málna eltevésénél az ifjú feleség új módszert javasol Agafja Mihajlovnának (VI. 2). Amikor Kitty szülése miatt Levinék Moszkvába költöznek, a férfi – felesége tanácsára – gyakran vesz részt fogadásokon. Később ezekről az ebédekről Levin így vall: „Az egyetlen, amit a legőszintebben ismert be, az volt, hogy hosszú moszkvai élete alatt *folyton csak a beszélgetésnek, evésnek, ivásnak élt, s egészen elbutult*” (VII. 11).

Anna és Vronszkij kapcsolatát szintén végigkíséri az *evés* motívuma. Kapcsolatuk kezdeti fázisában Betsy összejövetelei teremtik meg a lehetőséget a találkozásokra. Később azonban a szerelmeseik kénytelenek szembenézni azzal, hogy valamennyi társasági kör elutasítja kapcsolatukat, bár a két értékrend között szinte semmilyen különbség nincs. Annáék mindössze nyíltan felvállalják viszonyukat, amelyet a többiek titkolnak. Vronszkij és Anna előbb külföldre, majd vidékre költöznek, ám lelki békéjüket képtelenek meglelni. Az „igazi otthon” hiányát – ellentétben a levini ház békés nyugalmaival – Darja Alekszandrovna szemével látta Tolstoj: „Az *ebéd, a borok, a kiszolgálás – minden nagyon jó volt*, de mind olyan, amelyet Darja Alekszandrovna *nyilvános ebédeken* és bálokon látott, amitől elszokott már, ugyanaz a *személytelen és feszes jellege* is volt, s köznapon, kis körben *kellemetlen hatást tett rá*” (VI. 22). Anna és Vronszkij vozdvizenszkojei háza és élete a külsőségeknek való behódolás jegyében zajlik, az otthon, a család, a meghittség érzete nélkül. Darja Alekszandrovna is úgy érzi, mintha egy színjáték részese lenne. Ennek egy másik vetülete, hogy Vronszkij nem szülőotthont épített a faluban – ahol a jövő nemzedéke számára adhatnának életet –, hanem kórházat, előre jelezve mindezzel Annával való kapcsolatának jövőbeli kiúttalanságát is.

Darja Alekszandrovna Annáéknál tett látogatásakor az *evés* mint egy sajátos pszichikai állapot kifejezése is szerepel. Anna sógornője látogatását a következőképpen értékeli: „Nem is hiszed, *olyan vagyok, mint a kiéhezett*, aki elé dús ebédet tálnak, hirtelen nem tudja, mihez nyúljon. *Ez a dús ebéd te vagy* és a rám váró beszélgetések, amiket senki mással nem beszélhetnék” (VI. 19). Darja Alekszandrovna – mint Anna egyik tökéletes ellenpólusa a regényben – maximálisan behódolt az általános szokásrendnek, még a megcsalást is képes elviselni, csak hogy fenntarthassa a „családi békét”. (Nem véletlen, hogy Levin „kotlósnak” nevezi őt, akinek minden gondolata a gyermekei körül forog.) Anna előző mondata azt is jelzi, hogy ő képtelen lesz sorsával megbékélni, kompromisszumokat kötni.

---

<sup>19</sup> Az *Anna Kareninából* vett idézeteket Németh László fordításában közöljük, zárójelben a regény részét, illetve fejezetét jelölve. Vö. TOLSTOJ, Lev: *Anna Karenina*. Budapest–Uzsgorod, Európa, 1962. Az idézeteken belüli kiemelések itt és a továbbiakban a tanulmány szerzőjétől származnak.

Helyzetének lehetetlenségét, Vronszkij kihunyónak tűnő szerelmét „The zest is gone” („A zamat oda van”) gondolatán keresztül értelmezi, úgy ítéli, nincs már meg benne a „régí íz”, s ha elhagyja a férfit, az lelke mélyén örülni fog” (VII. 30). Vronszkij általános jellemzőjének tekinthető az, hogy mindenre úgy veti magát, mint egy „éhes állat”. Vronszkijt a pétervári vasútállomáson Kareninnal való első találkozásakor az elbeszélő így jellemzi: „a *szomjúságtól elgyötört* ember érez, amikor végre *katat lel* s a forrásnál kutyát, birkát vagy disznót talál, amely beleivott és föl kavarta a vizét” (I. 31). Ilyen vadul kezdi kapcsolatát Vronszkij Annával, így veti bele magát a politikába, a könyvekbe vagy Olaszországban a művészetekbe, s Anna halála után megsebzett vadként (erős fogfájással) indul el a háborúba.

Bár Kitty sok tekintetben Anna ellentétéként szerepel a regényben, a bál utáni szerelmi csalódásból azonban szintén az „úgy kellesz nekem, mint a kenyér” elv szerint cselekszik. Ahogy Anna megmentőként fogadja Darja Alekszandrovnát, Kitty számára a németországi fürdőhelyen Varenyka lesz a „megmentő”, akivel épp akkor ismerkedik össze, amikor Varenyka a péknél áll sorban. Kitty számára Varenyka viselkedése, életfilozófiája, önfeláldozása új utat mutat saját életének alakításában, mint ahogy Anna is Darja Alekszandrovnánál tett utolsó látogatása után (ahol Darja Alekszandrovnna és Kitty a gyerekek táplálásáról beszélget) dönt végleg az öngyilkosság mellett.

Arra, hogy az *evés* egy-egy szereplő általános jellemzőjeként, illetve aktuális pszichés állapotának jelölőjeként szerepel a Tolsztoj-regényben, számos egyéb példát találunk. Sztjepan Arkagyics – nem sejtve, hogy a családjában fény derült a nevelőnővel való viszonyára – feleségének ajándékol egy körtét visz. A körte – ellentétben az almával – a női princípium megtestesítője, így ez az ajándék jelzi a férfi nőkre vonatkozó nézetét, akikre úgy tekint, mint a gyönyörszerzés, a családalapítás eszközeire. Sztjepan Arkagyics vendégeit is az étkezési szokásrend szerint rangsorolja, például: Peszcov, a szabadelvű, nagybeszédű, zenekedvelő történész „lesz a *mártás vagy köret* Koznisevhez és Kareninhez, ő majd *megborsozza, föl paprikázza őket*” (IV. 7); „Szergej Ivanovics, aki nagyon értett hozzá, hogy a legelvontabb s legkomolyabb útja befejezésül *egy csepp attikai sót* váratlanul odaszórjon s a beszélgetők hangulatát ezzel megváltoztassa, most is ezt csinálta” (IV. 9.); Karenin – későbbi lelki támaszát – Ligyija Ivanovna grófnőt „szamovár”-nak titulálja, amiért az valamin mindig forr s heveskedik (I. 31).

A *kenyér* mint az élet állandó metaforája („mindennapi kenyertünk”) új, váratlan attribútummal gazdagodik Levin és Oblonszkij első beszélgetésében: a *kalács* a tolsztoji elvek szerint a nem emberhez méltó élet metaforájává válik. Levin értetlenül fogadja, hogy csalhatta meg Oblonszkij a feleségét, gyermekei anyját egy nevelőnővel. Oblonszkij: „Tegyük föl, nős vagy, szereted a feleségedet, de egy másik nőhöz vonzódasz.” Levin: „Bocsáss meg, de ezt végképp nem tudom megérteni. Éppúgy nem értem, mintha én most, miután *jóllaktam, a pék mellett elmenve ellopnék egy kalácsot.*” Oblonszkij: „Miért ne? A *kalács* néha olyan illa-

tos, hogy *nem tudod türtőztetni magad*” (I. 11). Később, amikor Oblonszkij eladja az erdejét, s Levinnél száll meg, kettejük párbeszédéből még világosabban megfogalmazódik, hogy a *kalács* a házasságon kívüli szerelem metaforája. „Te persze nem ismered el, hogy az ember *a kalácsot is szeretheti, amikor megvan a házi-kenyere*, szerinted ez vétek; én meg az életet nem ismerem el szerelem nélkül” (II. 14). Így Levin házastársi hűségének előrevetítéseként értelmezhető az, hogy a Kittyéknél teendő látogatás előtt Levin képtelen megenni a reggelire felszolgált kalácsot.

Levin és Kitty házassága jövőbeli szerencsés alakulásának előjeleként tűnik fel az, hogy a kártyaasztalnál pusztán a szókezdő betűk lejegyzésével történő békülés után másnap reggel, Kittyékhez készülve, Levin iskolába siető gyerekeket, szinte földöntúli lényekként viselkedő galambokat, illetve liszttel beszórt friss zsemleket lát. „Mindez oly szokatlanul szép volt így együtt, hogy Levin elnevette és elsírta magát az örömtől” (IV. 15). Később Fjodorral beszélgetve jön rá Levin arra, hogy a csak a saját szükségletek szerinti életét fel kell váltania azzal, hogy Istennek él: „Fjodor azt mondta, hogy *Kirillov udvaros a hasának él*. Ez érthető, ésszerű. Mint értelmes lények nem is élhetünk másképp, csak a hasunknak. De ez a Fjodor egyszer csak azt mondja, hogy *a hasnak élni rossz, az igazságnak, Istennek kell élni*, s én egy célzásból megértem” (VIII. 12).

A kenyér tehát nem pusztán az élet metaforája lesz Tolsztoj regényében, hanem a szellemi, lelki béke megelégségének jelölője is. Épp ezen átvitt jelentés szempontjából értelmezhető az, hogy Anna öngyilkosságát megelőzően undorodva fordul el minden ehetőtől, s az, hogy Anna kétségbeesésében – Vronszkijtől haragban vált el – Dollyékhoz indul, s útközben olvasgatja a cégereket. Anna szemébe ötlük egy bezárt bolt „Filippov, kalácsos” felirata, s erről eszébe jut, hogy a pékség mind Moszkvába, mind Pétervárra szállít tésztát, palacsintát. (Emlékezzünk: Anna Moszkvában, a Pétervári pályaudvaron ismerkedik meg Vronszkijjal, s később a viszonylag szabadabb pétervári társaságban adódik lehetősége találkozni szeretőjével. Ily módon a mind Moszkvában, mind Pétervárra szállító pék a tradicionálisabb [moszkvai] és a szabadabb [pétervári] szellem szerint is kilátástalan helyzetét juttatja eszébe Annának.) A *kalács* – amint az Oblonszkij és Levin két beszélgetéséből is kiderült – a házasságon kívüli szerelem metaforája, ezért a zárt pékséget az olvasó úgy is értelmezheti, mint Anna helyzetének ellehetetlenülését. A Dollyéknál tett utolsó látogatását követően Anna két fagyaltozó gyereket lát meg az utcán, s erről így gondolkodik: „mindnyájunknak *az édes, a józú kell*. Ha nincs cukor, ez a *mocskos fagyalt*. Kitty is így volt, ha nem Vronszkij, hát Levin” (VII. 29).

A kenyér szentsége (és a kalács ünnepi jellege) mélyen gyökerezik az orosz folklórban. Számos műfajban (mese, közmondás, rege, monda) több elbeszélés született arról, hogy bünteti meg az Úr a pazarló, a morzsákat össze nem szedő embert, éhínséggel sújtva őt. N. I. Tolsztoj a *Cipócska* történetét mint a kenyér szenvedéstörténetét értelmezi, amely a hőst megvédi az állatoktól. (Cipócska

éneke saját teremtésének szövege.) E szenvedéstörténet elemei: elvetik a magot, levágják, kévébe kötik, ütik-verik, őrlik, megégetik – olyan mágikus erejűvé teszik a cipót (kenyeret), hogy az még az ördögöt is képes legyőzni. A kalács az orosz néphitben sok tekintetben nem különül el a kenyértől, annak mindössze ünnepi megfelelője. A kalács<sup>20</sup> gyűrű alakú kenyér, amelyen kerek nyílás van. E nyíláson átnézve jósolnak a jövőbeli személyéről, illetve végeznek ártó, gonosz varázslatokat is. Apotropeikus funkciói a kalácsot közelítik más tárgyakhoz, amelyeken szintén nyílás található: gyűrű, koszorú, kő, amelynek a közepe üres.

Levin életútját végigkíséri egy másik motívum, amely szintén mély gyökerekkel bír az orosz néphitben: ez a *méz*. Régebben a szlávoknak három fő élelemforrása volt: a földművelés, az állattenyésztés és a méhészet. A különböző ételek a „*természet*” vs. „*kultúra*” ellentétpár részeként is szerepelhetnek. Ebből a szempontból a *méz* a természet, míg az oblonszkiji *osztriga* az embertől idegen kultúra jegyeként szerepel. A méhek által a virágok nektárjából készített *méz* a halhatatlanság, az újjászületés és az erő attribútuma számos kultúrában. A keresztény kultúrában a *méz* Isten munkájának és Krisztus földi szolgálatának, az Isten teremtette világ tökéletességének szimbóluma. A méhek első befogását sajátos ünnepként üdvözölte az orosz nép, speciális énekeket, rítusokat hajtva végre. Ez az ünnep egyértelműen kötődik a tavaszhoz, a természet megújulásához, amely szintén végigkíséri Levin életét (tavasszal a férfi mintha új erőre kapna, a tavaszi munkák elvégzése, felügyelete a legmélyebb elkeseredettségéből is képes kiszakítani őt). A bált, ahol Kitty szembesül azzal, hogy Vronszkij Annát választja, az elbeszélő méhkasnak nevezi: „A teremből, mint egy *méhkasból*, mozgás egyenletes zaja csapott ki” (I. 22). Levin, akiben még nem tudatosult fia iránti szeretete, s kétségek között vergődik, jó úton halad-e, gyakran tölti idejét a méhesben. Itt leli meg lelki békéjét, olyan rendet lelve, amely évszázadok óta fennáll, s ahol jól rendezetten él együtt sok egyed. A tolsztoji szöveg tehát felidézi azt az általános képzetet, amely szerint a *méz* számos kultúrában a bölcsességet testesíti meg. Nem véletlen ebből a szempontból az sem, hogy a regény záró részében a vihar idején Kitty a fiával nem a tölgyfa, hanem a méhek kedvenc élelemforrása, a hársfa alatt talál menedéket. A méh állítja elő a világitásra szolgáló gyertya viaszát is, így Anna hallála is ehhez kapcsolható, amelyet az elbeszélő a kihunyó gyertya lángjának nevez.

## Tolsztoj kései elbeszélései folklórpretextusok tükrében

A „Tolsztoj, a gondolkodó és a művész” problémakört érdekes megvilágításba helyezheti, ha összevetjük Tolsztojnak a Bolond Ivanuskáról szóló meséjét (anak folklórgyökereivel együtt) a fordulat utáni egyik legnépszerűbb elbeszéléssel,

---

<sup>20</sup> Толстой, Н. И.: Секрет Колобка. In: Толстой, Н. И.: *Очерки славянского язычества*. Москва, Индрик, 2003. 469–472.

az *Ivan Iljics halálával*.<sup>21</sup> A mese esetében Tolsztoj tudatosan választja a mindenki számára ismert varázsmesei figurát főhősül, ugyanakkor az alapjegyeket megőrizve új – a népmeséktől némileg idegen, de a kései Tolsztoj-gondolkodásmódnak kedves – jegyekkel ruházza fel az alakot (vö. például: szinte a végletekig vitt igénytelenség, egyedül a fizikai munka megbecsülése, a mese zárásaként szereplő direkt didaktikai célzatú replika). Ivan Iljics alakjának megformálásakor az író önálló, autentikus hőst alkot, akinek mindössze a keresztnéve utal a mesei figurára, ugyanakkor a társadalomhoz, családjához, munkájához, majd a betegséget követően saját addigi életéhez való viszonyában is Bolond Ivanuskának a megszokottól eltérő logikáját követi. Ivan Iljics haldoklási folyamata ily módon válik a főhős eszmélésévé arra vonatkozóan, hogy nem úgy élt, ahogy kellett volna.

Tolsztoj életművében a folklórhagyományokat több szempontból vizsgálta a szakirodalom. Egyes Tolsztoj-meséket egybevetettek eredeti, népköltészeti alkotásokkal, tanulmányozták a folklórszövegek stiláris hatását az író kései munkásságában. E. Kuprejanova a népi hősi eposz és a középkori irodalom motívumait elemzi, amelyek – véleménye szerint – poétikai inspirálóként működnek a 70-es évektől kezdve Tolsztoj munkásságában. A népköltészeti alkotások hatásának tekinti Kuprejanova a Tolsztoj-szövegek tömörségét, átvitt értelmét, egyszerűségét.<sup>22</sup>

Tolsztoj intenzív érdeklődését a folklórművek iránt Miskovszkaja azzal magyarázza, hogy az íróban felvetődő égető társadalmi, etikai, politikai kérdésekre mindenki számára érthető módon próbált meg választ adni.<sup>23</sup> Ez azt eredményezte, hogy a kései Tolsztoj-szövegek mentesek mindenfajta stiláris vagy kompozicionális bonyolultságtól, metaforikusságtól. Tolsztoj meséiben egyáltalán nem törekszik külső leírásokra vagy a hősök belső átalakulásának részletezésére, szinte csak a csattanóra vannak kihegyezve ezek a művek.

Fried István az általánosan elfogadott nézettől eltérően a kései Tolsztoj-elbeszélések sajátosságát nem a szövegszinten is érvényesülő nevelő szándékban vagy a nem esztétikai jellegű megformáltság igényében látja. A kései elbeszélésekben – a kutató szerint – ugyanakkor valóban olyan beszédmód érvényesül, amely az író és az olvasó egyetértésére, megértésére apellál.<sup>24</sup> A 80-as években

---

<sup>21</sup> Tolsztoj az 1870-es évektől kezdve jelentette meg meséit, amelyek nem csupán a népköltészet nagysága előtti hódolat kifejezői, de az író pedagógiai, tanító célzatú írásainak is argumentációi. Tolsztoj véleményét a művészetéről, a népköltészetéről elméleti síkon az 1898-ban megjelent *Mi a művészet?* című tanulmányában rögzíti. Itt éles hangon bírálja az uralkodó osztályok ízlését kiszolgáló művészetet, s védelmébe veszi a népi, a mindenki számára érthető, letisztult nyelvezetű, egyszerű művészetet.

<sup>22</sup> КУПРЕЯНОВА, Е.: Мотивы народного эпоса и древней литературы в произведениях Толстого. *Русская литература* 1963/2. 163–168.

<sup>23</sup> МЫШКОВСКАЯ, Л. М.: *Мастерство Л. Н. Толстого*. Москва, Советский писатель, 1958.

<sup>24</sup> FRIED István: Kísérlet az idős(ödő) Tolsztoj novelláinak értelmezésére. In: HETÉNYI Zsuzsa (szerk.): *Dolce Filologia. Irodalomtörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldhelyi Zsuzsa c. egyetemi*



írt mesék példázatba hajlóak, allegorikusak, ahol az esemény hordozza a végkövetkeztetést. A mesehősök csak néhány vonással felskiccelt jellemvonásokkal jelöltek. E mesékben felelevenítődnek a több évszázados népmesei hagyományok, ugyanakkor a proppi értelemben vett funkciókkal nemigen találkozhatunk Tolsztojnál. A mesei toposzok, motívumok gyakran átformálódnak, új jelentésmozzanattal telítődnek (például a 3-as szám nem a tökéletességet jelöli, hanem a tisztátalan erőhöz, a sátánihoz kapcsolódik).

A hagyományos felfogástól némileg eltérően, amely Tolsztojban a nagy mesélőt, a híres történetmondót dicsőíti, mi a tanulmány következő részében azokra a narratológiai problémákra irányítjuk a figyelmet, amelyek a szöveg két szintjét, a világszerűséget megteremtő, ábrázoló jelleget adó történetalkotó elemeket egyensúlyban tartják a szövegszerűséget biztosító jelviszonyokkal. A történetmondás során az eseményt jelölő szavak jelentése – ismétlődésük révén – egyre jobban kitágul a metaforikus jelentés felé. A narrációt képező elemek tehát referenciális jelekből metaforikus jelekké válnak, amelyek – esetenként – egy másik, szövegen kívüli történetre utalnak vagy feleleveníthetnek mitikus képzeteket, motívumokat is.

Az 1880–1890-es években írt Tolsztoj-elbeszélések egyik fő narrációs sajátosságának tekinthető az automatizálódott, a gyakori használat során szemantikailag kiüresedett, klisészerű kifejezések, frazeologizmusok intenzíven ható metaforává alakítása oly módon, hogy a szöveg aktivizálja az eredeti, esetenként mitikus jelentést, amely így épül be a történetbe (például a Főnix-mítosz remetaforizációja Ivan Iljics történetében)<sup>25</sup>. Tolsztoj főhősei számára csak az jelentheti saját történetük megértését, ha a mitikus paradigmát is megértik. Ezen folyamat – amelyet a pszichológiainak nevezhető kritikai vonulat (L. Ginzburg, A. Szkaftimov) a hős belső átalakulásaként, a lélek dinamikájaként értelmezett – egy olyan eszmélés, amelynek jellemzője a hős részéről a világhoz, saját történetéhez, önmagához való újfajta viszony kialakítása.

## ***Tolsztoj Bolond Ivanuskáról szóló meséjének folklórpretextusai***

Tolsztoj *Bolond Ivanuska* című meséje 1885-ben íródott.<sup>26</sup> Az orosz folklórban az egyik legelterjedtebb mesehősről szóló egyetlen mese sem tekinthető a mű forrásának. A Tolsztoj-hős ugyanakkor feleleveníti a hagyományos Bolond Iva-

---

tanár, az MTA doktora 70. születésnapja tiszteletére. Budapest, ELTE, 1998. 47–62. Újraközlésben lásd jelen tankönyvben.

<sup>25</sup> Erről részletesen lásd: TÉREN Gyöngyi: Мотив Феникса в повести Толстого *Смерть Ивана Ильича*. In: *Теория и практика обучения славянским языкам*. Pécs, JPTE, 1994. 483–494.

<sup>26</sup> A Tolsztoj-meséből vett idézeteket a következő kiadás alapján közöljük, a későbbiekben az oldalszámot zárójelben jelezve: TOLSZTOJ, L. N.: Mese Bolond Ivanról még két bátyjáról: vitéz Szemjonról és potrohos Taraszról meg a kuka húgukról Malanyáról, az öreg ördögéről meg a három ördögfiókárol. In: TOLSZTOJ, L. N.: *Mesék*. Budapest, Európa, 1961. 192–218.

nuska-képet, ám azt új jelentéstartalmakkal gazdagítja. Így vázolja fel a tolsztoji mese a háború, a pénz, a tudomány nélküli világ lehetőségét. A Tolsztoj-mesében felerősödő társadalmi, szociális, morális érzékenység nem tekinthető ellentétnek a mesei hagyománnyal (ellentétben Sztrahov véleményével, aki 1885. október 26-án kelt levelében azzal vádolja Tolsztojt, hogy a mesén túlságosan uralkodik a didaktizmus, így a történet érdektelenné válik), hiszen a mítosz és a mese közötti egyik legfőbb különbségnek éppen az tekinthető, hogy a demitologizálás következtében a mesékben felerősödik a szociális kód. A kultúrhőssel ellentétben, aki a közösség javára cselekszik, a mesehős mindig saját (illetve családja) érdekeit tartja elsődlegesnek. Tolsztoj meséjében sajátosan ötvöződik e két cél, hiszen Bolond Ivanuska maga köré gyűjti azokat az embereket, akik ugyanolyan értékrenddel rendelkeznek, mint ő, így számukra is lehetővé teszi a társadalmi, szociális rétegződés nélküli, csak a fizikai munkán alapuló boldog életet.

A népmesék alapján Bolond Ivanuska a következőképpen jellemezhető:

- alacsony szociális státus, szegénység, elesettség;
- a legkisebb, általában harmadik fiú a családban;
- passzivitás;
- a bátyjaival való ellentét;
- siker a történet végén, magasabb szociális státus elérése;
- sajátos logika, egyedi beszédmód.<sup>27</sup>

Tolsztoj Bolond Ivanuskája ezzel a képpel párhuzamba állítva a következő hasonlóságokat, illetve eltéréseket mutatja. Tolsztoj meséjében nem hangsúlyozódik a főhős alacsony szociális státusa (apja gazdag paraszt). Míg a népmesékben a sikeres próbatételek után Bolond Ivanuska gyakran Iván cárevics státusát éri el (meggazdagszik, elnyeri a királylány kezét), addig Tolsztojnál Bolond Ivanuska egzisztenciálisan nem megy át dinamikus átalakuláson. Tolsztoj mesehősének sem viselkedése, sem a világhoz való viszonya, sem ruházata, s szövegbeli legfőbb jelölője, nyelvezete sem változik meg akkor, amikor király lesz: a mese elejétől a végéig a hős állandó replikája – „Nem bánom”. A tolsztoji Bolond Ivanuska a legkisebb fiútestvér, aki otthon marad – bár a népmesékben szokásos hamupiszkálás, semmittevés helyett – a mese kezdetétől fogva a földet műveli, s királyként is fizikai munkát végez (Bolond Ivanuska országában az egyedüli érvényben lévő, általánosan elfogadott törvény: „akinek kérges a tenyere, asztalhoz ülhet, akinek meg nem, az érje be a vakarékkal”, 218). Tolsztoj mesehőse tehát nem passzív, napjait nem semmittevéssel tölti, s a népmeséktől elté-

---

<sup>27</sup> Bolond Ivanuska alakját Je. M. Meletyinszkij tanulmányának segítségével rekonstruáljuk: МЕЛЕТИНСКИЙ, Е. М. (гл. ред.): *Мифологический словарь*. Москва, Советская энциклопедия, 1990. 225–226.

rően nem a varázseszközök segítségével sikerül győzedelmeskednie az ördögi praktikákon, hanem kitartásával, morális erejével.

Ugyanakkor Tolsztojnál is felbukkannak a klasszikus varázsmesékben megszokott csodás tárgyak, eszközök (kivéve a gebéből átváltozó táltos lovat, aki nem segítőtársa a főhősnek): a csodagyökér, a szalmából születő katonák, a tölgyfa-levelekből készített aranypénz. A hagyományoktól eltérően azonban Tolsztojnál Bolond Ivanuska sorsát nem ezen csodás eszközök irányítják, nem az ő segítségével képes emberfeletti cselekedetekre. Igazi hőstettét a végső kitartás elvei, értékrendje mellett a fizikai munka prioritása, a családi kötelek szentsége, mások megsegítése alkotják.

A klasszikus varázsmesék általános jellemző jegye, hogy a hős – elsősorban egzisztenciálisan – dinamikus átalakuláson megy át (meggazdagszik, megházasodik, új életteret választ). Ezzel ellentétben Tolsztoj Bolond Ivanuskája a mese szereplői közül a legstatikusabb. Ivanuska bátyjai azonban nagy változáson mennek keresztül az eseményidő során: míg a mese elején a két idősebb testvér csak saját boldogulásáért küzd, addig a mese végén egymást segítik, felismerve közös érdekeiket (Szemjon katonáival védelmezi Tarasz kereskedelmi útjait).

A varázsmesék Bolond Ivanuskáját a többi mesehőstől elsősorban sajátos logikája, a többiekétől eltérő viselkedése különbözteti meg. Bolond Ivanuska egész nap a kemencén fekszik, s céltalanul a hamut turkálja, környezete számára úgy tűnik, hogy teljesen felesleges dolgot művel. Különböző próbatételeit a saját logikája szerint oldja meg (megeteti saját árnyékát; kinyomja a bárányok szemét, hogy azok ne kóboroljanak el arra, amerre „a szemük lát”; leállítja az asztalt, mert annak is van négy lába, akárcsak a lónak, így az is haza tud menni; sapkát tesz a köcsögre, hogy ne fázzon), amely ellentétes mindenki más logikájával, s valóban haszталannak bizonyul. Tolsztoj meséjében e sajátos logika mint a frazeológizmusok átvitt és konkrét értelmének sajátos értelmezése jelenik meg: a mese végén az öreg ördög butának nevezi Bolond Ivanuskát és népét, mert azt hiszik, csak a kezével dolgozhat az ember, miközben „fejvel dolgozni” sokkal szaporább. Az öreg ördög felmászik az őrtorony tetejébe, s onnan kezd beszélni, amiből senki nem ért egy szót sem. Amikor a negyedik napon az éhségtől elgyengült ördög elszedül és beveri a fejét a falba, Bolond Ivanuska ezt a jelenetet, mint „fejvel való munkát” értelmezi. Más típusú feladatokat a varázsmesék Bolond Ivanuskája úgy old meg, hogy eleinte úgy tűnik, mintha bolondságot művelne, a későbbiekben azonban kiderül, hogy neki van igaza: például atyai jussát egy macskára és egy kutyára cseréli, akik később sokkal nagyobb gazdagságot hoznak neki, mint az örökség. A Tolsztoj-mese főhőse többször cselekszik a köznapi logika törvényeivel ellentétesen: ellentmondás nélkül túri, hogy bátyjai, illetve azok feleségei nem viselik el a saját házában; a kutyát és az öregasszonyt gyógyítja meg a csodagyökérrel, nem a cár lányát; a katonák feladata nem a hatalomszerzés, a háborúskodás, hanem az éneklés; az aranypénz nem fizetőeszköz, hanem játékszer a gyerekeknek. Ám az események minden esetben Ivanuskát igazolják: ha a katona há-

borúzik, akkor ölhet; ha a pénz a mindenható úr, úgy a szegények még rosszabb helyzetbe kerülhetnek; Ivan képes saját erejéből is gyógyítani (átlépi a küszöböt, s a cár lánya meggyógyul), nem szükséges a csodagyökér. Így válik elégtelenné az ördög összes praktikája, és szüzsésen tökéletesen motivált, hogy miért nem képes az ördög sem hadsereggel, sem pénzzel tönkretenni Ivan birodalmát.

A mesei motívumok tekintetében Tolsztoj meséje hagyományörzőnek tekinthető, ám a szüzséépítés sajátosan tolsztoji. A proppi funkcióssal ellentétben a sikeres próbatételt követően, amikor a hős elnyeri méltó jutalmát (a cárlány kezét, ami szociális státusának emelkedését jelzi, valamint visszautal a varázsmesék alapjául szolgáló beavatási szertartásokra is), nem ér véget Tolsztoj meséje. Ivanuska visszaöltözik vászoningébe, s semmit sem változtat életén, hanem az öreg ördög legyőzésével tulajdonképpen ugyanúgy a fizikai munka prioritását bizonyítja a szellemi munka felett, mint ahogy a mese elején is tette. A mesehős nem megy át semmilyen átalakuláson, az események nem befolyásolják sem jellemét, sem nézeteit, statikus hős, ellentétben a hagyományos varázsmese hőseivel.

E statikusság egyik fontos nyelvi jelölője, hogy Bolond Ivanuska a mese folyamán végig a szemantikailag üres „Nem bánom” kifejezést használja minden helyzetben. Bolond Ivanuska ugyanakkor nem passzív szereplő, nem pusztán a többi hős, illetve az események irányítják, hanem képes önállóan döntéseket hozni, ellentmondani bátyjainak (nem ad több katonát, pénzt nekik, ha így ítéli helyesnek).

### ***Bolond Ivanuska és Ivan Iljics párhuzamai***

Bolond Ivanuska és Ivan Iljics párhuzamáról elsősorban alaki és nem morfológiai szempontból beszélhetünk. E párhuzamot nem pusztán a két hős nevének egyezése teremti meg, hanem elsősorban az elbeszélés végén elének tárolt Ivan Iljics viszonya a külvilághoz, saját addigi életéhez, s a főhős eszmélési folyamatának végeredményeként megvalósuló átalakult, sajátos nyelvezete. A kései Tolsztoj-művek egyik fő sajátosságának a főhős eszmélési folyamatának konstitúcióját tekintjük. Ennek során a hős részben átértékeli saját egzisztenciális tapasztalatait, részben pedig a külvilággal szemben újfajta viszonyrendszert dolgoz ki, amelynek fontos alkotóeleme egy önálló, sajátos nyelv megteremtésének igénye. (A bíróságon elhangzó jól szerkesztett, világos beszédektől Ivan Iljics eljut az egyetlen „u” hang üvöltéséig, illetve hallgatásba burkolózik.) A külvilág szemében Ivan Iljics sorsának alakulása kudarc, azonban a külső fény és erő elhalványulásával párhuzamosan nő lelkiereje. Az eszmélési folyamat fontos jelölője a „kettős hang” megjelenése. A belső hang az eddigi életével szemben felmerülő kétségeknek, a világ és önmaga újraértelmezési igényének és képességének a hangja lesz: „Hogy akarsz élni? – kérdezte a *lélek hangja*. – Élni úgy, ahogy azelőtt éltem: szépen, kellemesen. – Hogy éltél azelőtt, szépen és kellemesen –

kérdelte a hang” (286).<sup>28</sup> Míg Ivan Iljics a benne felmerülő kérdésre – lehetséges, hogy nem úgy élt, ahogy kellett volna – eleinte kitérő, majd tagadó választ ad: „És ha eszébe ötlött – mint ahogy gyakorta eszébe ötlött – a gondolat, hogy *mindennek az oka, hogy nem úgy élt, mint ahogy kellett volna*, nyomban felidézte minden tekintetben korrekt életét, és *elhessegette a képtelen gondolatot*” (288). Haláltusája során azonban már önmagának sem hazudik: „Beléhasított a *felismerés*, hogy talán mégis igaz az, amit addig teljességgel lehetetlennek érzett: hogy *nem úgy élt, ahogy kellett*” (292).

Morfológiailag az *Ivan Iljics halála* elsősorban nem a Bolond Ivanuskáról szóló Tolsztoj-meséhez, hanem a klasszikus népmesékhez köthető. Megvalósulni látszik – természetesen nem eredeti, hanem transzformált formában – az egy hős köré szervezett szüzséépítés, a két különböző minőségű világ (cárság) jelenléte és a próbatételek sora. Tolsztoj elbeszélésében megsérti a kronológiai sorrendet, az események – a varázsmesei hagyományoktól eltérően – nem lineárisan követik egymást, hanem mintegy időbeli keretül szolgálnak: Ivan Iljics a halotti asztalon fekszik az első fejezetben, az utolsó fejezet pedig a hős haláltusájáról szól, így az olvasói figyelem nem elsősorban a hős cselekedeteire, történetének végkifejletére koncentrál – mint a varázsmesék esetében –, hanem a hős belső világának feltárására, amely az elbeszélés magvát képezi. A varázsmesékben megszokott két cárság épp inverz formában jelenik meg. Míg a varázsmese hőse saját világából elindulva egy más minőségű világban hajtja végre próbatételeit, addig Ivan Iljics az elbeszélés elején fordul minden igyekezetével és figyelmével a külvilág, a külső fény, a csillogás felé, a betegség előrehaladtával a főhős élettére leszűkül saját szobájára (Ivan a fal felé fordulva fekszik a díványon). Figyelmének középpontjában saját érzése, addigi életéről alkotott ítéletei kerülnek, így épp ellentétes utat jár be a Meletyinszkij által felvázolt *belső térből a külső térbe irányuló cselekménysorral*. Ezzel egyezően Ivan Iljicsset nem az elbeszélés elején, hanem a végén jellemzi a bűz és a piszok, amely Bolond Ivanuskára mind a népmesékben, mind Tolsztoj meséjében a mű elejére, kiinduló helyzetére igaz (a népmesékben Bolond Ivanuska a hamut túrja, Tolsztojnál Ivanuska sógornői ezért nem hajlandóak vele egy házban lakni).

Ivan Iljics és Bolond Ivanuska történetében több párhuzamos momentumot fedezhetünk fel. Mindketten a környezet elvárásától eltérően viselkednek, a saját logikájuk, meggyőződésük szerint. A varázsmesékben Bolond Ivanuskát ez az öntörvényűség segíti például abban, hogy megfejtse olyan találós kérdéseket, amelyek mindenki más számára érthetetlenek és értelmezhetetlenek. Varázsszövegeinek is köszönhető, hogy sikeres próbatételei után elnyeri méltó jutalmát: le-

---

<sup>28</sup> Az elbeszélés szövegét Szöllősy Klára fordításában a következő kiadás alapján közöljük: *XIX. századi orosz elbeszélők*. 2. k., Budapest, Európa, 1984. A továbbiakban zárójelben csak az oldalszámokat jelöljük.

győzi ellenfelét, elnyeri a királylány kezét, hírnévre és vagyonra tesz szert (nem ritkán a mese végére elnyeri Ivan cárevics státusát).

Ivan Iljicsben betegsége elhatalmasodása során sejlik fel, majd tudatosul, hogy a külvilággal folytatott kommunikáció célja és tartalma nem az információátadás, hanem a „lényeg” elrejtése. Az elbeszélés hőse egyre kevésbé figyel környezetére, a külvilág elvárásaira, a „comme il faut”-nak való megfelelésre; elértéktelenedik számára a „kellemes, illendő, megszokott” élet. Ennek a belső átalakulási folyamatnak nyelvi jelölője, amikor Ivan Iljics oroszosítja a „comme il faut” kifejezést, azonban a „комильфотный” szó már nem az *il faut = kell, elvárható, illendő* értelmet aktivizálja, hanem a *la faute = hiba* értelmet, így jelölve, hogy az elvárásoknak megfelelő életmódot már hibásnak tartja a hős. Míg azonban Bolond Ivanuska esetében az elvárásokkal ellentétes gondolkodás és tett születésétől fogva adott, addig Ivan Iljics életében ugyanez csak a betegség hatására megvalósuló eszmélési folyamat eredménye. Ezt követően azonban már Ivan Iljics is a többiektől eltérő életet él.

Míg Bolond Ivanuska alacsony szociális státusú: vagy paraszti származású, vagy szegény család harmadik, legkisebb gyermeke, addig Ivan Iljics karrierje a betegségéig meredeken ível felfelé: mind a társadalmi ranglétrán, mind a társági életben egyre feljebb jut. S ez a tolsztoji hős csak akkor lesz képes szembenézni eddigi életével, illetve bekövetkező halálával, ha szakít a szociális státusból adódó kötelezettségeivel, családtagjaival. Nem véletlen, hogy haláltusájakor Ivan Iljics egyedüli társa a paraszti származású Geraszim.

Ivan Iljics már fiatalon vonzódott a fényhez, a külső csillogáshoz, amelyet akkor még a kellemes, konvenciók szerinti nagyvilági életben fedezett fel: „fiatal korától fogva úgy vonzódott a magas állású, előkelő emberekhez, mint a *pille a gyertya lángjához*” (226). A csillogás, a dolgok „ragyogó” módon történő elvégzése az elbeszélés további menetében is mindig a régi típusú étellel való telítettséget képviseli, s lesz Ivan Iljics számára később gyűlöletes, elviselhetetlen.

Ivan Iljics betegségének megnevezése – „vándorvese” vagy „vakbél” – valószínűleg utal arra, hogy a férfi azért válik külön környezetétől, mert „elvándorolt”, azaz letért társai útjáról, vagy nem a többiek számára megszokottan, tehát az ő megítélésük szerint „vakon” nézi a dolgokat. A vakság – a külső fény nem észlelése – azonban hagyományosan egy más minőségű látással, a befelé fordulással, a lelki rezdülésekre való odafigyeléssel, a szellemi világ észlelésével van kapcsolatban, amikor felerősödnek az egyéb ingerek, mint például az ízlelés és a szaglás is. Ahogy a varázsmesékben a hős egy más minőségű világba jutva láthatatlan erővel kell, hogy megküzdjön, a másvilág kapujának őrzője, a vasorrú bába – aki kapcsolatban áll a holtakkal is – csak szagról ismeri meg a hőst (az ismert formulát mondva: „orosz szagot érzek”). A vasorrú bába vaksága azonban csak valamivel szemben való érzéketlenséget jelöl, ahogy Ivan Iljics „vaksága”, a külső fénytől való elfordulása is relatív. A szem nem pusztán egy érzékszerv, hanem a világozottsággal, a szellemi látóképességgel is összekapcsolódik, így Ivan

Iljics sógorának megjegyzése – „Csak te nem látod: ez az ember halott. Nézd meg a *szemét*. *Semmi fénye*” (263) – mindössze a külvilág nézőpontjából értékeli a főhőst, valójában azonban Ivan Iljics lelkileg és szellemileg előbb, mint társai. A haláltusa során, a fekete lyukba való sikeres bejutás után Ivan Iljics meglátja az igazi fényt („a lyuk végén valami *megvilágosodott*”), s halálfélelmét legyőzve a halállal asszociált sötétség helyett a fény birodalmába jut: „A halál helyett *világosság* volt” (296).

A mesehősnek a nyelvhez való viszonya is sajátos: testvérei mindig hallgatnak, Bolond Ivanuska az egyedüli, aki beszél: megjósolja a jövőt, megfejt a többiek számára érthetetlen beszédet. Jövendölései, magyarázatai érthetetlenek, paradoxonok a többiek számára. Bolond Ivanuska sajátos nyelvezetére jellemző, hogy gyakran megsérti a beszédalkotás általános szabályait: például metaforikus kifejezéseket konkrét értelemben használ és fordítva. Ezzel paralelnak tekinthető az, hogy betegségének súlyosbodásakor megváltozik Ivan Iljics kommunikációs viszonya is. A külvilággal folytatott kommunikáció háttérbe szorul, megjelenik a „belső hang”, amely a hős világ és önmaga újraértelmezési igényének és képtettségének a hangja. Megszűnik fontosnak lenni a külvilággal való kapcsolatfenntartás: a kommunikatív beszédformákat felváltja az autokommunikáció (magány, külvilággal szembeni közömbösség, sőt gyűlölet, ugyanakkor újradefiniálódik a *munka*, a *család*, az *én*, az *élet* és a *halál* fogalma). Abban a mértékben, ahogy a hagyományos, verbális kommunikáció kiüresedik (a családtagok Sarah Bernard előadói képességéről beszélgetnek, miközben Ivan Iljics számára az egyedüli megválaszolendő kérdés: hogyan lehet szembenézni a halállal), felerősödik a beszéd önreflexív jellege. Ivan Iljics számára a krízishelyzet teremt meg az újrakodolás, átértelmezés lehetőségét és szükségességét, amikor kénytelen szembenézni környezetét és saját volt életének hazugságaival, hogy az egyetlen fontos kérdésre – hogyan éltem, milyen lesz a halál? – feleletet találjon. Tolsztoj hőse egészen más dolgokat tart fontosnak, s nyelvezetében is sajátos váltást figyelhetünk meg: a három napon keresztüli „u” hangon üvöltés – amely a környezet számára szemantikailag teljesen üres jel – mindazonáltal a hősben lezajló eszmélési folyamat sorsdöntő fordulatának jelölőjévé válik. Míg Bolond Ivanuska bármikor kész a halálra, nem riad vissza semmilyen feladattól, amelyben életét vesztheti, addig Ivan Iljics csak lelki tusáit megvívva lesz képes szembenézni az elkerülhetetlen véggel, a halállal.

Míg Bolond Ivanuska esetében az igazi cselekmény a történetmondás mentén halad, addig Ivan Iljics történetében az utolsó fejezetekben a külvilág szempontjából szinte semmi sem történik, így a főhős ön(át)értelmezése válik cselekményszervező elvvé. Ennek során élesen elválik az „egyéni” és a „köz” érdeke, értékítélete, szempontja, amely oly egységes volt Bolond Ivanuska történeteinek zárójeleneteiben.

## Az Ördög című elbeszélés folklór-előalakjai

Tanulmányunk következő részében Tolsztoj Bolond Ivanuskáról szóló meséjét mint az *Ördög* című elbeszélés pretextusát vizsgáljuk. Figyelmünket elsősorban a mesei ördög és ördögfiókák, illetve az elbeszélés női alakjai közötti paralelizmusokra (Házi szellem, Erdei manó), szüzséépítési és szemantikai párhuzamokra fordítjuk.

A Tolsztoj-mese ördög-alakja motivikusan szinte valamennyi elemében a népmesékben megismertekhez köthető: farka van, a mocsárban lakik, hatalomvágygal, pénzzel kísérti meg az embert, veszekedést szít, az Isten nevének említésére eltűnik, s fekete lyuk marad a nyomában. Tolsztoj meséjének ördögfiókái – akárcsak a népmesékben – eláztatják a puskaport, hasfájást okoznak azzal, hogy belekőpnek a kvaszba, összekuszálják a rozst, a fák ágaiba görcsöt tesznek. Ez azt az általános népi képzetet idézi fel, amely a mindennapi élet nehézségeit valamilyen ördögi praktikának, ártó, gonosz erők jelenlétének tulajdonítja.

Az orosz népmesékben az ördögfióka (черт) kevésbé félelmetes, mint az öreg ördög (дьявол), gyakran az ő szolgája – akárcsak Tolsztojnál. А черт а дьявол-lal ellentétben képes az emberekkel közvetlen kapcsolatba is lépni.<sup>29</sup> Az ördögfióka a proppi funkció szerint mint a hős ellenfele jelenik meg a leggyakrabban,<sup>30</sup> így párhuzamba állítható a Vasorrú bábával is. Az ördög részben akadályt jelenthet a hősnek, amelyet legyőzve csodás dolgokra lesz képes, részben pedig próbára tevő (adszorpció). Tolsztoj meséjének ördögi praktikái nem eredendően rosszak, attól függ, mire használják (illetve ki használja) azokat. Bolond Ivanuska a katonákat éneklésre, és nem háborúskodásra, a pénzt játékszerként, és nem a gazdagság, a kizsákmányolás eszközeként használja. A Tolsztoj-mese megőrzi az ördögfióka külső jegyeit, az öreg ördög megjelenésével – a népmesei hagyományoknak megfelelően – a megkísértettségnek egyetemesebb távlatába helyezi a történetet. Az öreg ördög így a létet korrumpáló, összezavaró minőségében szepel az ember világában, aki viszont így sem tudja legyőzni Bolond Ivanuskát. Az egyetemesebb távlatnak megfelel Tolsztoj meséjének szerkesztettsége is. A mese 12 fejezetből áll, felidézve ezzel a világmindenség képzetét, amely az idő három síkjának és a tér négy égtájának szorzatából jön létre. Tolsztoj meséjében azonban – ellentétben a népmesei hagyományokkal – Bolond Ivanuskának nem ravaszsággal sikerül legyőznie az ördögöket, hanem kitartásával, jóindulatával, emberségével.

<sup>29</sup> Az ördög alakjáról részletesen lásd: ПОМЕРАНЦЕВА, Э. В.: *Мифологические персонажи в русском фольклоре*. Москва, Наука, 1975.

<sup>30</sup> Erről részletesen lásd: ВОЛКОВА, Т. Ф.: *Художественная структура и функции образа беса в Киево-Печерском патерике*. In: *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 28. Ленинград, 1979. 228–237.



Az ördögről szóló szüzsék két nagy tematikus csoportba oszthatók: 1. a buta ördögre, 2. a megkísértőre. Míg Tolsztoj meséje az első tematikus csoportba tartozik (Bolond Ivanuska könnyűszerrel győzedelmeskedik az ördögfiókákon és az öreg ördögön), addig az *Ördög* című elbeszélés a másodikba. Tolsztoj elbeszélésében az ördögre vonatkozó utalások elsősorban az ördögnek mint a „kettéosztónak”, a „kísértőnek” az alakjához kapcsolhatóak. Az ördög az embert választásra kényszeríti, amely archeszüzséként eleve két szüzsét implikál. E két szüzsés szál jól elkülöníthető Tolsztoj művében is: lásd az elbeszélés kettős zárását, Liza, illetve Sztjepanyida történetét, valamint a hozzájuk kapcsolódó motivikus rendszert: a szemmel, illetve a kézzel történő kommunikációt és állandó locusuk szerinti megosztottságukat (Liza : ház, Sztjepanyida : kert, erdő).

Az ördög a mindenütt jelen lévő, különböző alakot öltő tisztátalan lélek, aki bűnre csábít. A kereszténység térhódításával az ördög egyre inkább emlékeztet a szláv mitológiából ismert tisztátalan erőkre. A széles körűen elterjedt szüzsé szerint e szláv démonológiai alakok eredetileg bukott angyalok, akik megalégték az Isten dicsőítését, s az égből letaszítatván, különböző helyekre estek, s lett belőlük gonosz erdei, vízi vagy házi szellem (Lesij, Vogyanoj, Domovoj; Леший, Водяной, Домовой). Irtyenyev és Sztjepanyida találkájának és véletlen találkozásainak állandó helyszíne az erdő és a kert, amikor a házasságkötést követően a férfiban testi vágy ébred szeretője iránt, mindig az erdőt járja, hátha véletlenül összefut vele. Amikor Irtyenyev szabadulni próbál Sztjepanyida emlékeitől, szinte önmagán erőszakot téve próbál a házban maradni, felesége mellett, ám valami „külső erő” – ahogy a férfi értelmezi – a szérűbe, az erdőbe hajtja: „Nem maradhatott otthon, hanem nap-nap után járta a földeket, az erdőt, a kertet, a szérűt, s mindenütt úgy üldözte Sztjepanyidának nemcsak emléke, hanem eleven képe, hogy csak ritkán tudott megfeledkezni róla” (136)<sup>31</sup>; „Az egyetlen hely, ahol találkozhattak volna, az erdő volt” (uo.). Később az erdő látványa, majd emlékképe, illetve képzeletbeli képe is egyértelműen Sztjepanyida emlékét idézi, mintegy tematizálva a női alak nevébe rejtett „sztyepp” szó belső formáját (*kiirtott terület*). Ezzel párhuzamba állítható az, hogy két ízben is a sikertelen, megghiúsult találkán Irtyenyev a letört gallyakból, a letaposott fűből, a lábak nyomából következteti ki, hogy Sztjepanyida ott járt, várt rá és elment.

Míg Sztjepanyida állandó locusa az erdő szellemét, a Lesijt juttathatja eszünkbe, addig Liza a házi szellemet, a Domovojt. Mind a Lesij, mind a Domovoj tisztátalan erő, amely egy más aspektusból utal Irtyenyev kettéosztottságára, az ördögi jellegre. A Lesij az erdő szelleme, aki letéríti a vándort a helyes útról (átvitt értelemben „letéríti” Irtyenyevet a házasság útjáról), s nevetésével ijesztgeti az embereket. A mű befejező részének második variánsában, ahol Sztjepanyidát öli

---

<sup>31</sup> Az elbeszélés szövegét Szöllösy Klára fordításában az alábbi kiadás alapján idézzük: TOLSZTOJ, Lev: *Művei*. 5. k., Budapest, Magyar Helikon, 1965. A továbbiakban zárójelben csak az oldalszámot jelöljük.

meg a szérún Jevgenyij, az asszony „szinte megperzselte a férfit *nevető* tekintetével” (151). A Lesij gyakrabban ölt emberi alakot, mint a Vogyanoj vagy a Domovoj, de felveheti annak a fának az alakját is, amely mellett elhalad. Ezzel párhuzamba állítható az, hogy Irtyenyev emlékképeiben, képzeletében Sztjepanyida gyakran jelenik meg a juharfa illatával: „Pcselnyikova fekete, ragyogó szemét képzelte maga elé [...] s mindezt abban a *juhar-* és *mogyorócserjésben*, a ragyogó déli napfényben” (110); „De szokott helyükön kartávolságnyira minden össze volt törve: fagyal és mogyoróbokrok, még egy jókora karóvastagságú fiatal *juharfa* is derékban letörve búslakodott” (111). N. Kosztomarov<sup>32</sup> az orosz népi lírai énekekben előforduló növényvilág elemzésekor azt írja, hogy a juhar gyakran áll párhuzamban a kozákkal, aki úgy udvarol egy lánynak, hogy nem törődik a többi ember véleményével, szerelmi énekekben a lány szerint a juhar ott zöldül, amerre a kedvese eltávozott, ezért letakarja a nyomát egy juharfa ágával, nehogy más lány beleszerethessen.

Jevgenyij és Liza kapcsolata szinte csak a házra korlátozódik, ahogy a ház boldogulásáért, valamint az állatállomány egészségéért felelős Domovoj is a házban lakik. Már a házasság gondolata is azért kedves Irtyenyev anyjának, mert ezzel véli anyagilag rendbe hozhatónak a gazdaság, a ház dolgait. Amikor Liza elhagyja a házat, rögtön baleset éri: „Hét hónappal az esküvő után, késő ősszel, Lizát *baleset* érte. A *homokfutón* ura elé indult, aki a városból tért haza, a békés lovacská megbokrosodott, Liza megijedt és kiugrott a kocsiból. [...] de Liza másállapotban volt, aznap éjjel fájásai kezdődtek, koraszülés indult meg, és *sokáig nem tudott talpra állni*” (118). Majd második terhessége során is, amikor elhagyja a házat (saját locusát) és kimegy a mezőre (Sztjepanyida „birodalmába”), elesik: „ebéd után Liza a kertben sétált, majd kiment a mezőre, ahová férje hívta, hogy megmutassa neki a lóherét. Egy *keskeny kis árkon átlépve, Liza megbotlott és elesett*” (132).

A Tolsztoj-elbeszélésben szereplő női alakok megosztottsága a kommunikációs formák jellege által utalhat az elbeszélés mottójában szereplő kettős kísértésre. Míg Irtyenyev Sztjepanyida iránti testi vonzalma leírásakor gyakran szerepel a nő keze, addig feleségével való kapcsolata szinte csak a szemmel történő kommunikációra korlátozódik:

Ha pedig a te jobb *szemed* megbotránkoztat téged, vájd ki azt és vedd el magadtól; mert jobb néked, hogy egy vesszen el a te tagjaid közül, semhogy egész tested a gyehennára vettessék. És ha a te jobb *kezed* botránkoztat meg téged, vágd le azt és vedd el magadtól; mert jobb néked, hogy egy vesszen el a te tagjaid közül, semhogy egész tested a gyehennára vettessék.

(Mt 5:28–30)

<sup>32</sup> КОСТОМОРОВ, Н.: *Славянская мифология*. Москва, Фирма Чарли. 1995.

Amikor Sztjepanyida Irtyenyev szeretőjeként az ördögi kísértés megtestesítője lesz, szinte mindig a „kéz” szóval említődik: „és ő majdnem összeütközött egy paraszttasszonnyal, aki *kezában* vizesvödörrel, mezítláb, magasan feltúrt *ruhaujjal* jött vele szemben” (122); „De ugyanakkor nem tudott elszakadni tőle, és pillantásával követte mezítelen, erős lábai himbálózó lépteit, ringó csípőjét, *karját, vállát*, szép ráncokban fekvő ingét és piros szoknyáját, amely magasan felhajtva mutatta fehér lábszárát” (123); „De szerencsétlenségére alig ért a ház elé, amikor – véletlenül-e vagy szándékosan? – a sarok mögül felbukkant a piros szoknya, a piros fejkendő, s az asszony *karját lóbálva*, csípőjét riszálva elhaladt mellette” (126); „Alig tett két lépést a fasorban, amikor a fák között megpillantotta a bársonymellénykét (vö.: безрыкавка = ujjatlan) a sárga, nyitott szarafán fölött, meg a rikító piros selymekendőt. [...] Hirtelen *égető, szenvedélyes vágy* csapott fel benne, mintha *erős kéz* markolná meg a szívét. Mintha rajta kívül álló, idegen akarat hajtáná, az asszony felé lépett” (129). Ez utóbbi jelenet felidézheti Avvakum és Mucius Scaevola történetét, ahol a nő érintésének kísértését elkerülendő kerül sor arra, hogy a hős a kezét a tűzbe tartja. Ahogy azonban Irtyenyevnek nem sikerül kiállnia ezt a „kézpróbát”, ugyanúgy sikertelen a „szempróbája” is: amikor felesége betegágyánál csak rá szeretne koncentrálni, akaratlanul is minden az erdőbe, szeretőjéhez, Sztjepanyidához hajtja.

Irtyenyev és felesége kapcsolata a kezdetektől szinte csak a szemmel történő kommunikációra szorítkozik. Liza szemei már az első találkozásukkor különösen megtetszenek Jevgenyijnek, s rá emlékezve is mindig a nő tekintete jelenik meg előtte: „A lány *szeme* különösen megtetszett Jevgenyijnek; amikor Lizára gondolt, mindig *tiszta, szelíd, odaadó pillantását* látta maga előtt” (113); „És a lány *szeme*, úgy érezte, *mindent elmondott neki*, amit tudnia kellett” (114); „Eseményeket, dolgokat, embereket – mindent a világon csupán a *férfi szemével nézett és látott*” (119).

Am ahogy a női alakok előképének tekinthető Erdei manó (Lesij) és Házi szellem (Domovoj) is gyökerüket tekintve azonosak (bukott angyalok), a kézzel és a szemmel történő kommunikáció kettőssége is kiegyenlítődik, ha Irtyenyev betegségére gondolunk, amely a látás kompetenciájának hiányosságára utal (rövidlátás), azonban az orosz elnevezés szó szerinti fordítása: *kézközelség* (близоручность).

A női alakok egysége még szembetűnőbb lesz, ha figyelmünket a nyelvi elemek szimbolizáltságának megnövekedésére, a szemantikailag leginkább telített részletekre összpontosítjuk, amelyek megteremtik azt a kohéziós erőt, amely együvé fűzi a két női alakot, valamint egységben tartja Irtyenyev „kettészakadását”. Tolsztoj elbeszélésében a történetet a szerkezet nem csupán újratagolja, de a formai megoldások értelemteremtő erőként is működnek. Ily módon Sztjepanyida és Liza alakja nem pusztán Irtyenyev életében válnak párhuzamossá, hanem a metaforikus azonosítások, hasonlóságok által az elbeszélés poétikai értelemsíkján is.

Irtyenyev Sztjepanyidát egy tavaszi napon ismeri meg, amely a természet téli álmából, időleges halálából történő ébredést, illetve újjászületést reprezentálja; Lizával azonban egy téli napon találkozik először. Ez párhuzamba állítható azzal, hogy míg Sztjepanyida minden vonásában az életet, a frissességet, kerekdedséget, az egészséget jelöli, addig Liza alakjához a betegség, a sápadtság, a hosszú vonalak kapcsolódnak.

Míg Irtyenyev és Sztjepanyida viszonyában a pünkösdi ünnepkör játszik fontos szerepet, addig feleségével, Lizával kapcsolatosan a *Krasznaja Gorka* ünnep. Afanaszjev értelmezésében pünkösöd a tavasz istennőjének szentelt ünnep, ahol az istennő legyőzi a tél démonait, friss, zöldellő ágakkal, virágokkal öltöztetve fel a mezőket, erdőket.<sup>33</sup> Ez az ünnep később a keresztény korban áldozócsütörtökhöz kapcsolódott. Mivel tavasszal a Föld házasságra lép az Éggel, a tavasz istennője (Жива) nemcsak a föld termékenységét biztosítja, hanem a házasságokat, a szerelmi gyönyöröket is védelmezi. Éppen ezért pünkösöd a legkedvezőbb idő a tervezett házasságkötések bejelentésére és a családi boldogságra való jóslásra. Irtyenyev azonban nem jövőbelijével találkozik ezen a napon, hanem szeretőjével.

A *Krasznaja Gorka* ünnep, amelyen Jevgenyij és Liza házasságot kötnek, a pravoszlávoknál a húsvétot követő hétre eső halottak napja. A házakat díszítő nyírfaág és bizonyos területeken a pünkösdi ünnepkörhöz kapcsolódó „ruszálkahét” ezt az ünnepet a halottak tiszteletéhez kapcsolja, hiszen e képzet szerint a nyírfaágakban az elhunyt rokonok lelke lakik, illetve a ruszalkák a vízbe fúlt szüzek lelkei. Ugyanakkor a *Krasznaja Gorka* ünnep egyben az első tavaszközöntő nap is, amely gyakran szolgál eljegyzések napjaként is (amint Irtyenyev és Liza esetében is). Tehát mindkét női alakhoz kapcsolódó ünnepkörhöz társul a házasságkötés, ugyanakkor a halál gondolata, s ez jól illusztrálja, hogy bármelyik nőt is választja Irtyenyev, sorsa mindenképpen tragikusan zárul.

A pünkösdi ünnepkör kettős jellegére Tolsztoj szövege cselekményesen is utal, hiszen míg Liza ekkor rendez nagytakarítást a házban (Sztjepanyida segítségével), s a házban teljes lesz a tisztaság, Irtyenyev hosszabb idő után most találkozik újra szeretőjével, s támad fel benne újra a szerelmi vágy: „Milyen szép, tiszta, sugárzó minden az otthonában; a lelkében pedig minden szennyes, förtelmes, utálatos” (140–141).

Összegzésképpen megállapíthatjuk, hogy nemcsak az *Anna Karenina* című regényben, de Tolsztoj kései korszakának alkotásaiban is felerősödik az explicit formában megjelenő, valamint az utalt szövegek jelentősége a művek értelemképzési folyamatában. A mitikus, folklórpretextusok a művekben nem pusztán felidéződnek, hanem újraértelmeződnek. Ez az újraértékelés az elbeszélések

---

<sup>33</sup> АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Поэтические воззрения славян на природу*. Т. 3. Москва, Индрик, 1994. 702–703.

szemantikai rendszerében kap konstruktív szerepet azáltal, hogy a kulturális emlékezet a személyes sorsra vetődik, miközben mind az utalt szövegek, mind az elbeszélések jelentésvilága kibővül: az egzisztenciális tapasztalat (egyedi sors) metaforikus jelentést nyer. Ezzel párhuzamosan a hősök reflexióiban felerősödik saját sorsuk értelmezésének igénye, s egyben a szöveg hagyományra történő odafigyelése.

A sorsokban beálló éles fordulat megjelenik a hősök nyelvi kifejezéseiben is: megszűnik az egyértelmű azonosítás a szó és jelöltje között. A kommunikatív beszédformákat felváltja az autokommunikáció, amikor felerősödik a beszéd önreflexív jellege, azaz a nyelv nem pusztán az egzisztenciális történések közlésére szolgál, hanem új értelem alkotására is. A hallgatás például – amely mind Ivan Iljics, mind Irtyenyev egyik jellemző gesztusa lesz a cselekményidő végére – a többiekkel folytatott kommunikáció hiányát jelöli, ugyanakkor az önmegértés, az önleírás újabb és újabb fokozatainak szignálja lesz: egyrészt megkérdőjeleződik a szociális beszédformák autentikussága, másfelől nyomon követhetővé válik a főhős gondolkodásának az alakulása. A kiemelt szereplők reflexióinak tartalma nem maga a történet megfejtése, hanem önmaguk szerepének, felelősségének a tisztázása, amelynek során a logikai, fogalmi gondolkodást felváltja a narratív felidézés.

A szereplők eszmélési folyamatával párhuzamosan változik az elbeszélő hozzájuk fűződő viszonya: a kezdetben külső, objektív szemszöveget felváltja az együtt érző, együtt gondolkodó látásmód. A hősök felett ítélkező, azokat alárendeltként kezelő pozíció helyett az elbeszélések végén a narrátor mind gyakrabban írja le az általa ábrázolt személyek belső gondolatait, érzéseit, miközben reakcióiban felerősödik a szánalom és az együttérzés. A Tolsztoj-művek motívumrendszere nemcsak tematikus vagy szüzsés egységek keretén belül értelmezhető, hanem szemantikai komplexumokat emel ki. Ebből kifolyólag nem érthetünk egyet azazal, a mai napig gyakran hangot kapó nézettel, miszerint az írói vélemény uralná a hősök gondolatait, inkább arról vagyunk meggyőződve, hogy a hősök és az elbeszélők szavait konstruáló írói megnyilatkozás tartja egységben ezeket a különböző beszédeket, utalva a kultúra más szférájából átvett, és a szövegben aktivizált folklorisztikus, mitikus elemekre.

Ebben a vonatkozásban a narrátor sem lesz pusztán „eszköz” az író kezében, aki inkompetenciája révén az „ellenpólust”, vagyis a külső nézőpontot képviseli a hősökkel szemben, nem valamiféle felettük ítélkező, az ábrázolt világot alárendeltnek tekintő pozícióból beszél. Magát a történetet is csak az események hőségének és az elbeszélőnek két szinten zajló dinamikus átalakulása teremti meg: egyfelől az események, másfelől a cselekményidőt megjelölő beszéd aktusa. Ezt tekinthetjük igazi történetképzésnek, amelynek során újfajta viszony alakul ki részben a főhős és az elbeszélő, részben pedig az előbbi és az események más szereplői között, miközben megváltozik a főhősnek az önértelmezése is, és mindez annak keretében, ahogyan dinamikusan alakul az irodalmi műalkotás poétikai

nyelve. Ezek a maguk együttesében helyeződnek közös szemantikai alapra, így fejtve fel a hősök igazi – hermeneutikai értelemben vett – megértési folyamatának szövegbeli funkcióját.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BAHTYIN, M. M.: Lev Tolsztoj: Feltámadás. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1976. 149–171.
- GINZBURG, Ligyija: *A lélektani próza*. Fordította: Sebes Katalin, Heuduska Dorottya. Budapest, Gondolat, 1982.
- HAJNÁDY Zoltán: *Lev Tolsztoj: Tragikum, halál, katarzis*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985.
- LÖNNQVIST, Barbara: Символика железа в романе *Анна Каренина*. In: GRIMSTAD, Knut Andreas – LUNDE, Ingun (eds.): *Celebrating Creativity – Essays in Honour of Jostein Børtness*. Bergen, University of Bergen, 1997. 97–107.
- PROPP, V. Ja.: *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris–Századvég, 1995.
- SKLOVSZKIJ, Viktor: *Tolsztoj*. Fordította: Soproni András. Budapest, Gondolat, 1978.
- TÉREN Gyöngyi: Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában. In: KOVÁCS Árpád – NAGY István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*. Budapest, Argumentum, 1999. 449–479.
- USZPENSZKIJ, Borisz: *A kompozíció poétikája*. Fordította: Molnár István. Budapest, Európa, 1984.
- АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Поэтические воззрения славян на природу 1–3*. Москва, Индрик, 1994.
- БОЧАРОВ, С.: *Роман Толстого «Война и мир»*. Москва, Художественная литература, 1978.
- КУПРЕЯНОВА, Е.: Мотивы народного эпоса и древней литературы в произведениях Толстого. *Русская литература* 1963/2. 163–168.
- ЛЕННКВИСТ, Б.: «Медвежий» мотив и символика неба в романе «Анна Каренина». *Scando-Slavica* 41, 1995. 115–130.
- ОПУЛЬСКАЯ, Л. Д. *Лев Николаевич Толстой*. Москва, Наука, 1979.
- ПОМЕРАНЦЕВА, Э. В.: *Мифологические персонажи в русском фольклоре*. Москва, Наука, 1975.
- РЕФОРМАТСКИЙ, А. А.: Структура сюжета у Л. Толстого. In: РЕФОРМАТСКИЙ, А. А.: *Лингвистика и поэтика*. Москва, Наука, 1987. 180–259.

- СКАФТЫМОВ, А.: Идеи и формы в творчестве Л. Толстого. In: СКАФТЫМОВ, А.: *Нравственные искания русских писателей*. Москва, Художественная литература, 1972. 134–165.
- ХАЙНАДИ, Золтан: Поэтический переворот Льва Толстого. *Literatura* 2005/17, 21–28. Москва.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. О.: Молодой Толстой. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. О.: *О литературе*. Москва, Советский писатель. 1987. 34–140.

FRIED ISTVÁN

## KÍSÉRLET AZ IDŐS(ÖDŐ) TOLSZTOJ NOVELLÁINAK ÉRTELMEZÉSÉRE

Aligha fogadható el fenntartások nélkül az a többnyire az életrajz és az erkölcselfogás szempontjából hangoztatott, kissé leegyszerűsített vélekedés, miszerint az idős(ödő) Tolsztoj kései műveinek jellegzetessége, hogy válságjelenségeket érezve-érzékeltetve az irodalomban didakszissal, a közvetlen, a szöveg-szinten is érvényesülő nevelői szándékkal terheli meg irodalmi alkotásait, és bármiféle (számottevő) engedményt tenne a nem esztétikai jellegű megformáltság-igénynek. Mert az valóban igaznak tetszhet, hogy a pedagógiai megfontolásokkal szerzett ábécés- és meséskönyvek rövidebb terjedelmű, példázatba hajló kisprózái úgy allegorikusak, hogy az allegóriának *másról beszélés* jelentését hangsúlyozzák, illetőleg a tézisnek, egy eszmének történetbe fordításáról tanúskodnak, de az legalább oly mértékben figyelembe veendő, hogy a számára nem teljesen megszokott műnem változatait azért végigjárja Tolsztoj, a mesétől az ún. „igaz” történetig, az elbeszéléstől a verses formáig. S ha a mesék (mivelhogy többnyire a hagyományos rövidmese alakzata jelenik meg a kötetekben) kevésbé retorizáltak-stilizáltak is, az egyébként nyilvánvaló tanulságot szinte belefoglalják a történetbe, éppen az eseményesség az, ami egyszerre hordozza a végkövetkeztetést és a néhány vonással felskiccelt jellemrajzot, de az eseményesség révén idéződhet föl a századok állat- és népmese-hagyománya is. Az ábécés- és a meséskönyv sosem titkolt szerzői intenciója azonban az irodalom céljának és ezzel kapcsolatos fogalmának radikális újragondolását kényszerítheti rá értelmezőjére, és látszólag erősítheti a XIX. század reprezentatív prózai műnemeinek hatékonyságában csalódott Tolsztojról kialakított elképzelést. Bár ennek igencsak ellentmond, hogy írónk élete végéig kísérletezett például a novellával, idegen szerzők (így Victor Hugo és Maupassant) prózájának adaptációs lehetőségeivel, nem utolsósorban egyfelől műveinek forrásbázisát szélesítette, másfelől összetettebb, az általa mindenekelőtt a nagyregényekben megvalósított realista (monologikus?) eszmeregénytől eltérő, egy többretegű allegorikus próza változatait próbálgatta. Teoretikusként valóban a tézisregény (vagy elbeszélés) irányában tesz lépéseket, saját teóriája ellenében viszont megalkotja műveit – e kettősség például a *Kreutzer szonáta* szinte analitikus, sőt pszichoanalitikus értelmezést igénylő prózája és



munkájáról alkotott önmagyarázata között feszültséget okozhat. Másutt a Tolsztoj-életrajz, rosszabb esetben egy meghatározott körű Tolsztoj-szakirodalom rálátása a kései, de legalább is az 1880-as esztendőktől kezdve írott elbeszélésekre azt eredményezheti, hogy a naturalizmus, a pozitivizmus korszakának fokozatosan mélyülő irodalmi válságtudatát a személyes-magánéleti rosszérzés művészeti leképződéseként értékeli az értelmező; illetőleg az új szakaszába lépő modernség kihívásait lereagáló, valamint a szimbolizmus mindenféle hasznosság- és mimetikus elvet megkérdőjelező módszerének egyszerre felemelő és elbizonytalanító hatásával szembenézni kényszerülő író formakeresését a moralitás-immoralitás csapdájaként magyarázza. Az nagyon kevésbé vitatható, hogy Tolsztoj irodalmi nézetei látszólag a didakszisnak tett engedményként helyezik az előtérbe azokat a műnemeket, amelyekben a nevelői célzat a mű lényegi elemeként jelenik meg; ám erősen kérdéses, vajon nem a konvencionalitást igénylő befogadást vonja-e Tolsztoj felelősségre az intézményesedett kulturális-irodalmi mechanizmus szerveződéséért. Mivel az 1880-as évektől 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 eseményé, képpé formált eszme sokértelműsége jelzi, hogy több joggal szólhatnánk *nyitott* művekről. Olyanokról, amelyek a szótárakban rögzített műfaji megnevezéseket módosítják. Már csak azáltal is, hogy a látszólagos egyszerűsödés, sőt moralizálás ellenére (vagy éppen ennek köszönhetően) egy elfedett, ki tudja, mennyire tudatos mechanizmust léptet be a játéktérbe Tolsztoj. Olyan belső, az értelmezés különböző rétegeiből kiolvasható elbeszélésnyelv jellemzi a novellák egy részét, amelyben az egyháziasság hivatalos nyelvét tagadó szakralitás szókinccse éppen úgy helyet kap, mint a számmisztikának (ismét csak) látszólag a népmese egyértelműségét mutató, valójában azt deformáló módozata, valamint a tér- és időviszonyok átstrukturálása, amelynek eszköze lehet a vezérmotívumos szerkesztés (mindenekelőtt vissza-visszatérő fordulatokban gazdag) létrehozása. S ami általában mesének vagy példázatnak könyveltetik el, Tolsztojnál még a külső formát tekintve sem feltétlenül azonos a meseként számon tartott műfajjal; a Propp által leírhatónak-megnevezhetőnek minősített mesefunkciókkal nemigen találkozhatunk ezekben a mese-elbeszélésekben, vagy ha olyan toposzokkal, illetőleg mesei elemekkel, mint a vándorlás, az ördög, akkor a megszokott jelentés átfórmálódik az elbeszélésben, rétegződik, új mozzanatokkal töltődik föl. Félreértés ne essék: ami a külső formát illeti, a XIX. században is művelt, népmesei ihletű műmese modalitása föllelhető a Tolsztoj-elbeszélésekben is. S az a tény, hogy Maupassant novellái felé tájékozódott (vagy abba az irányba is), a csattanóval végződő, viszonylag rövid időt átfogó, kevés szereplőt mozgató elbeszéléstípushoz teszi hasonlónvá a Tolsztoj-művek egy részét. Az egyes szám harmadik személyű elbeszélés, az auktorialis elbeszélő a kezében tartja az események szálait, és nem bonyolítja túlságosan össze, a meglepetés általában előkészül, az elbeszélés bevezetője lényegében összegzi azt, ami történni fog. Ugyanakkor igyekszik

helyet és teret szorítani a szereplői nézőpontnak, bár a *gondolta, kezdte, mondta* egyrészt az *epikus praeteritum* jól ismert formulájával él, tehát egy megtörtént eseményt rekonstruál, beszél el, mesél, másfelől a címben megfogalmazott tételmondat, kérdés vagy jelölés értelmezését ígéri, ezen keresztül mintha a téziszszerűség hangsúlyozódna, valójában az erőteljes megszerkesztettség, tehát éppen az *irodalmiság* kap határozottabb kontúr (a cím a záró mondat, esetleg a mottó a befejező passzussal alkot egységet, szinte keretbe foglalja az elbeszélést).

Ez a látványosan szigorú szerkesztés az író munkájára, írói munkára figyelmeztet, nem egy magát naivnak álcázó elbeszélő, de nem is egy neutrális narrátor mondja el a történeteket, olyan, aki részint fel tudja mérni, vajon született-e válasz, vagy valódi válasz született-e a címben fölített kérdésre, esetleg olyan, aki a mottó és a befejezés megfeleléseit vizsgálni képes, netán olyan, aki (most már nem kerülhetem el, hogy ne nevezek meg egy elbeszélést: mint például a *Hodinka* esetében) az elbeszélés egy szerkezeti elemét, így a teret akképpen emeli allegorikussá, hogy címként írja le, és ezáltal a benne, általa történő eseményt, a történelmit és a személyeset, meghatározóvá, létet létrehívóvá, az allegorikus térhez kötötté növeli. A látszólag semlegesebb vagy az egyszerűbb formákat asszociáló műnem mögé rejtőző Tolsztoj még bizonyos külső formai elemekkel is az olvasó értésére adja íróságát; és a szerkesztés-megszerkesztettség tetszik oly eszköznek, amellyel olvasói magatartásra bocsáthat ki felhívást. Az már különös (vagy természetes?) iróniája az irodalomtörténésnek, hogy Tolsztojnak nem irodalmi viselkedési formái talán a mai napig kihatnak az őt olvasók, az őt értelmezők befogadási stratégiájára, és mintegy életbölcessége, „tolsztojanizmus” szellemében kísérlik meg olvasni ezeket a műveket. Ezáltal viszonylag kevesebb figyelem vetődik arra, hogy a XIX. századi műformák miképpen módosulnak az 1880-as esztendők Tolsztojánál. Az 1880-as esztendők rövidprózája ugyanis csak annyira érzékelteti Tolsztoj gróf válságtudatát, amely mértékben gondolja tovább a XIX. századi, nemesek által alkotott irodalom kérdésfeltevéseit. Ez természetszerűleg a kultúraélvező, ám a kultúrában inkább reprezentációs lehetőséget látó-„művelő” főnemes befogadási stratégiájára is hat. S itt, ezen a ponton, már nem Tolsztoj *gróf*, hanem a hagyománytörténésben álló író szólal meg, aki nem a sokat emlegetett nemesi bűnbánat, feleslegesség-tudat dilemmáinak megfogalmazásában érdekelt, hanem e problémákra is, ám kiváltképpen a könyörtelenül jelentkező modernitás okozta dilemmákra igyekszik válaszolni, látszólagos elfordulással, az egyszerű formák előtérbe helyezésével, valójában az elbeszélésnyelv – már említett – átstrukturálásával. Amit másképpen úgy mondhatnánk: látván, Turgenyev miképpen asszimilálta a nyugat-európai, talán leginkább a francia műfaji alakzatokat (például Aloysius Bertrand vagy Baudelaire kis költeményeit prózában), e „nyugatos” műfajjal szemben kereste a maga rövidprózai lehetőségeit, amelyek oly módon elbeszélések, hogy egyfelől alternatívát jelenthetnek a turgenyevi-nyugatos „megoldással” szemben, másfelől viszont az elbeszélést valamiképpen mégis e rövidpróza felé közelítik. A leg-

inkább kézenfekvőnek a számottevő orosz hagyományokra visszatekintő példázat tetszett, amely tartalmazhat közvetlen utalást a Bibliára, esetleg a Bibliában vagy a Bibliához kapcsolódó értelmezésekben megfogalmazódó morális tanulságokra, de hangvételében a megszerkesztettség mellett nem enged a poétizáltságból, az ún. egyszerű formában (részben volt róla szó) az *irodalmisságot* hangsúlyozza. Olykor a mottóval jelöli meg, hol lelhető meg a történet legközelebbi rokonsága, s itt a kiválasztott bibliai passzusok szembesítése a szöveggel lehet igen tanulságos, más esetben az a világirodalmi, netán folklórhagyomány lehet rendkívül beszédes, amelynek változtatásával szolgál az író. Olyan ismert, tárgy történetileg jelentős történések újramondása nem egy elbeszélés, amely tagadni látszik a romantika óta oly fontossá lett eredetiség-eszményt, ugyanakkor azáltal, hogy újramondja, a történet többféle értelmezhetőségét sugallja, maga csupán egy változatot ad közre, nem lezárja ezt a tárgy történeti sort, hanem újranitja/megnyitja. Talán nem is az érezhető nagyon fontosnak, mennyire telíti Tolsztoj a századok kulturális/irodalmi/folklórhagyományával elbeszélését, sokkal inkább az, hogy visszatérni látszik az „ős”-forráshoz, olyan beszédmód jellemzi az elbeszéléseket, amely író és olvasó egyetértésére, megértésére apellál. Ezért tetszik úgy, mintha az elbeszélő visszavonulna az elbeszélés mögé, ám az írói tevékenység láttatása igényli, hogy az említett közbevetett igékkel jelezze diszkrét jelenlétét.

A következőkben két elbeszélésen példázom a bevezetőben mondottakat, az 1885 közepén alkotott *Mennyi föld kell az embernek?* (*Много ли человеку земли нужно?*), valamint az ugyanebből az esztendőből származó *A három remete* (*Три старца*) című rövidprózáról lesz szó.<sup>1</sup> Előzetesen megjegyzem, hogy már a cím esetében is némileg módosít a magyar fordítás, az első novellánál az eredeti kérdése sokkal célratörőbb, szinte sugallja a tagadó választ, míg a fordításban jóval több a bizonytalanság. Ennek ellenére az elbeszélés utolsó mondatának határozottsága, a kérdésre adott egyenes és egyértelműnek tetsző felelet legfőljebb a történet első megközelítésében nélkülözi a rétegzettséget, illetőleg az allegória többértelműségét. A második esetben viszont a magyar fordítás egyszerűsíti le a címet, a „remete” viszonylag pontosan körülírható személyiség, ellenben a „sztarec” az oroszban (és ez Tolsztoj más elbeszéléséből, például a *Szergij atyából* is kitétszhet) többjelentésű, az egyszerű öregembertől egy bizonyos típusú szerzetes jelöléséig több mindent takarhat. Aztán az elbeszélésben a „remeték” életmódját folytató szent balgákról esik majd szó, bár az a tény, hogy hárman vannak, és a „remete” jelentéskörébe a magánosság is besorolandó, épp a magyar fordításban okoz zavart (az eredetiben végig a „sztarec” áll). Mindezt szem előtt

---

<sup>1</sup> A művek orosz és magyar változatát a következő kiadások alapján idézzük: ТОЛСТОЙ, Л. Н.: *Собрание сочинений*. Т. 10. *Повести и рассказы 1872–1886 гг.* Москва, Художественная литература, 1975. 367–373, 384–396; TOLSZTOJ, L. N.: *Művei 2. Elbeszélések (1863–1886)*. Budapest, Magyar Helikon, 1965. 335–349, 377–383.

tartva állapíthatjuk meg, hogy mindkét szöveg felszíni jelentésének leírása mint-ha nem okozna számottevő nehézséget: Sok föld kell-e az embernek? (a „szükséges-e” talán pontosabb volna). A példázatszerű történet az öntudatlan megkísértésé, amelyben a különféle alakokban megjelenő ördög egy/az ember kapzsiságára, kielégíthetlenségére, mohóságára játszik rá, s az első rövid fejezetben tett könnyelmű kijelentésért életével fizet a főbűnben elmarasztalható ember. A másik történet viszont egy bibliai passzus szemléltetésére szolgál, néhány mozzanatból összeálló eseménysor tanúsítja az igazi áhítat és alázat erejét. Csakhogy az első esetben a megszerkesztettség, sőt szuperstrukturáltság révén jutunk el a felszíni jelentés mögött meghúzódó igencsak összetett, rétegzett, ezért teljes pontossággal nemigen rögzíthető jelentéshez, a másodikban a hivatalos tudat és terminológia vereségét konstatálhatjuk egy természetes, „ősi” nyelvvvel szemben.

*A Mennyi föld kell az embernek?* a megkísértés-megkísérthetőség motívumát oly módon deformálja, hogy a történet főszereplője nem tud sem „bűnéről” (illetőleg ebben az esetben is: egy nem hivatalosan szankcionált erkölcsi norma áthágásáról), ennek következtében arról sem: sorsa eleve eldöntetett, életét vezérlő cselekedeteiben voltaképpen ördögi praktika munkál. Így nem figyel föl arra, hogy belépett egy tőle függetlenül létező, misztikusnak tetsző „számrend”-be, amelynek ismétlődése látszólag új helyzetbe hozza Pahomot, a főhőst, valójában a változatok játékaival kápráztatja el. Pahom belekáprázik az általa föl nem ismert, valójában módosulásaiban is ugyanazokba a szituációkba: a külsőségekben kimerülő létforma nem engedi meg számára a helyes választ a címben elhangzó kérdésre. A materiális javakat hajszoló ember előtt zárva marad az ablak, amelyen keresztül a létben föllelhető transzcendenciára láthatna rá, illetőleg a számára transzcendens szféra rejtve marad, mivel a helyzeteket, a jelenségeket és egyáltalában a létet csak materialításában képes felfogni, értékelni, léte ezért korrumpált, nem mása az üdvtörténetnek. Ha följebb arra céloztam, hogy akár „szuperstrukturált”-nak is minősíthetjük ezt az elbeszélést, akkor az ismétlések organikus rendjére gondoltam. Az elbeszélés közömbösnek tetsző narrátori kijelentéssel indul: „Приехала из города старшая сестра в деревню” („A falusi asszonyhoz eljött látogatóba nénye a városból”). A novella kilenc rövid fejezetből áll, a két középső a helyváltozás motívumát részben megismétli – más szituációra alkalmazva, részben módosítja, a történet az út–utazás körében tartja, mindenesetre a térbeliségnek, a távolságnak jelentőséget kölcsönözve: „Приехал Пахом на новые места с семейством” („Megérkezett Pahom a családjával új lakóhelyére”); az egybeesések és különbözőségek szövevényébe botlunk: az első fejezetben Pahomhoz érkezett a nővér, itt ő érzéki, az előbbi látogatás, az utóbbi megtelepedés, viszont közös a család jelenléte, eltér a helyszín, itt már nem látogathatja meg a nővér, valamintől Pahoméknak elszakadnak. Az ötödik fejezet indítása: „Расспросил Пахом, как проехать, только проводил купца, собрался сам ехать” („Megtudakolta a kereskedőtől az utat arrafelé, és alig kísérté ki vendégét, máris útra cihelődött”). Az eredeti szövegben az utazásra vonatkozó igék

hívják föl ismét magukra a figyelmet, távolabbi vidékre készülődik Pahom, immár családja nélkül, most már egyedül szakad el-ki környezetéből. A kilencedik fejezet egyetlen nagy küzdelem a távolsággal, immár nem az elutazással, hanem a megteendő úttal, a négy őselemmel: a tüzesen sütő *nappal*, amely tekintet nélkül a földet szerezni kívánó Pahomra halad a maga útján, a fentet, a (l)égi világot jelképezve, a *földdel*, amelynek bejárására szánta el Pahom magát, és amely közömbösen viselkedik, s a maradás elvét hirdeti, kulacsában még ott van, de itt a róla szakadó verejték lenne a *víz*, amely ebben a formában van jelen a történet végső pillanataiban, és a *levegő*, amely fogyni látszik, amelyből egyre nehezebben szippant. S ha eddig tudatlanul élt a világban, ekkor megvilágosodik előtte, hogy útja végén a halál várja, felidéződnek életének korábbi eseményei, még egyszer lejátszódik a színjáték, amelynek – még mindig nem tudja: akarva-akaratlan – részese volt. Mielőtt erre részletesebben kitérnék, még egy, a szerkesztettségét illető mozzanatot említek. A második fejezet az első földszerzést beszéli el, és mintegy tartalmazza a „pozitív” életvitelre való lehetőséget. Nemcsak Pahom vásárolja meg a földet, hanem a többi gazda is, az úrnőtől, Pahom szorgalma aztán megtermi gyümölcsét. A nyolcadik fejezetben a cél a kívánság teljesülése elé kerül. A kiszemelt föld bejárása reális vállalásnak tetszik, a nap még nem indult el megszokott útján, a föld egyre jobban megnyeri tetszését, a vízeskulacsban ott a víz, iszik is, eszik is valamennyit, és a levegővétel sem okoz még nehézséget. Most már csak a harmadik és a hetedik fejezet egymásra vonatkoztatási lehetőségének tanulmányozása van hátra. A harmadik fejezetben Pahom szembekerül a falusiakkal, pereskedik, kárt szenved, ekkor állít be hozzá egy vándorló paraszt, akinek szavára az említett új helyre költözik. Azaz ekkor érzi első ízben a távolság hívását, ekkor (még családjával) lép ki eredeti világából, ez az első megkíséртés, amit természetesen nem megkíséртésnek, hanem csupán fölfelé törekvésnek, nem mohóságára-kapzsiságára valló „áthágásnak”, hanem saját és családja jobb jövőjét biztosítható aktusnak tekint. A hetedik fejezetben látja azt az álmot, amelyre halála percében ismét gondol. Ugyanis a vándorló paraszt csak az első messziségbe hívó kíséртő, őt követi majd az új helyen az átutazó kereskedő (negyedik fejezet), aztán a hatodik fejezetben a baskírok sztarsinája (ez újabb adalék a megszerkesztettséghez: a középső fejezetek kíséртője mind távolabbra csalja Pahomot, a térbeliségnek – mint írtam – jelentőségét hangsúlyozva, ugyanakkor a paraszt–kereskedő–sztarsina a fokozásnak egy más változatát példázza) tetőzi be a kíséртést, *káprázatos* ajánlatot téve. Tehát a hetedik fejezet az álmé, és ekkor, csak itt, ebben az öntudatlan állapotban, amikor nem a materiális világé a vezérszólam, döbben rá Pahom, hogy az ördög csalta el falujából, birtokáról, el családjától. Ám amint visszatér a tudatosan elgondolt-érezkelt világba, szertefoszlik az álom üzenete. A három-egy személyt álmában így látta: „И видит Пахом, что будто и не мужик это, а сам дьявол, с рогами и копытами, сидит, хохочет, а перед ним лежит человек” („Pahom, hát látja, hogy nem is a paraszt az, hanem maga az ördög, aki szarvasan, patásan előtte ül

és hahotázik. Az ördög előtt a földön ember fekszik”). Ez a jelenet ismétlődik meg Pahom halála előtti percekben, az ismétlést az azonos-hasonló ige hangsúlyozza: „Перед шапкой сидит старшина, гогочет, руками за пузо держится” („A sapka előtt ott ül a sztarsina, két kezével a hasát fogja”). Az ördögi nevetés motívumának visszatérése ad még határozottabb jelleget a megkísértés végzettségének. A fejezetek között – mint a fentiekben látható volt – kapcsolat létesült, a sejtetésnek és visszautalásnak egész rendszere épül ki, méghozzá jórészt anélkül, hogy a végkifejlet előtt az elbeszélő leleplezné az egyes fejezetek, egyes utalások között (csak utólag világossá váló közvetlen) összefüggéseket. Az első fejezetben már megjelenik a cselekmény mozgatója, az ördög. Nem azért, mivel bárki megidézte volna, kihallgatja a két asszony beszélgetését, amely az emberre leskelődő veszélyek körül forog, a bűnök körül tehát. Talán nincs is szükség az ördög jelenlétére ahhoz, hogy *világa* emlegettessék. Akkor ad hírt magáról, a szereplők számára észrevehetetlenül, amikor elhangzik neve. Eljátszhatunk azzal a gondolattal, hogy az ördög említése, megnevezése épp oly következményekkel jár, mint ahogy a testamentumi hagyomány szerint Isten nevét sem szabad fölöslegesen ajkunkra vennünk. De azzal is, hogy nem szükséges a megkísértés, az emberben ott rejtezik eleve a megkísértettség lehetősége, az ördög csak reagál, láthatóvá-érzékelhetővé teszi azt, amit az ember nélküle is elkövetne.

Ha ezen a vonalon haladnánk tovább az elbeszélés értelmezésében, a hivatalos vallási képzetektől ugyan elforduló, ám az istenes életmód ellen vétőket „irodalmilag” büntető Tolsztoj didaktikus módszerének elkönyveléséig jutnánk. Nem lenne ez teljesen tévút, bár az a fajta felülszerkesztettség, amelyről szó volt, nemigen volna célszerű a nevelési szándék demonstrálására. Annál is inkább, mivel a szerző nem egyszerűsíti történetét mesére, nem csupán egy főszereplő kalandos útját kíséri végig. Főleg az első fejezetekben szélesebb értelemben vett környezetrajzot, szinte „társadalomképet” vázol föl, Pahom elvágódásához nem pusztán az ő „megszállottsága” szükségeltetik, hanem környezetének, falujának anti-individualizmusa, sőt, laza erkölcsi felfogása is. Az ördögi praktika a világban érvényesül először, hogy aztán az egyén cselekedeteit is irányíthassa. S még mindig a szerkesztésről szólva: Pahom nemcsak megszokott világából lép ki, hanem a környezet értetlenségéből, ellenségeskedéséből is. Az ördög akaratának cselekményszervező erejét az a tény teszi lehetővé, hogy Pahom szorgalma, talán túlzott ügybuzgalma, ellenkezőjére fordul. Amennyivel messzibb jut falujától, az első birtoktól, annál szabadabban cselekedhet, vagy hiszi azt, hogy szabadon cselekszik. A baskírok feltűnő jóindulata ismét a kontrasztot növeli: a falusiak gáncsolják, ahol tehetik, Pahomot, a baskírok barátsággal fogadják, megegyeznek vele. Az ellentét ismét csak a felszíni jelentést illetőleg nyilvánvaló; igaz ugyan, hogy a falusiak rosszindulata következtében elvándorolni kényszerül, de az is igaz, hogy közvetlenül a baskírok jóindulata halálát okozza. Igaz, hogy a falusiakkal nem találja meg a beszélgetés fonalát, de a baskírokkal való társalkodáshoz *tolmács* szükséges. Az eltérések és a kissé távolabbi hasonlóságok megint

az egymásra utalásokba szövődnek bele, a felszíni és az átvitt értelmű, a közvetlen és a közvetett ekképpen egymás megfelelőivé válnak, nem tükörképeivé, nem közeli ismétléssé, hanem a változatok révén artikulálódó ismétléssé, a jelentések egymáshoz képest eltolódnak, ezért (legalábbis Pahom számára) felismerhetetlenek maradnak.

Az elbeszélés még egy tényezőjére kell feltétlenül felhívnom a figyelmet, a számrend lehetséges szimbolikájára. Ugyanis kétfajta számrendszer látszik érvényesülni az elbeszélésben: a tízes és a hármas. A tízes számrendszerben minden konkrét, mérhető, megnevezhető, közvetlenül érzékelhető. Pahoméknak ötven van, szomszédja húsz, ő tíz gyeszjatyina földhöz jut, gonosz szomszédai tíz fiatal hársfa kérgét nyúzzák le, az új helyen tíz gyeszjatyina földhöz jut, négyszáz gyeszjatyinát utaznak, Pahom tízszer olyan jól él, mint az előző helyen, tizenöt versztát kell a búzát szállítani, később ötszáz gyeszjatyina földet vásárol Pahom ezeröttszáz rubelért, a kereskedő elmondja, hogy a baskíroknál ötezer gyeszjatyina földet szerzett ezer rubelért, ajándékba száz rubel árú szőnyeget vitt, és húsz kopejka a föld gyeszjatyinája. A tíz, annak fele, különféle szorzataik nagy többségükben a földhöz kapcsolódnak, a vágy tárgyához és a megvalósult kívánsághoz, és az elbeszélés végén sem a tízes számrendszerben való cselekvés vezet katasztrófához, éppen ellenkezőleg: az az öt verszta, amennyit még megtenni szándékozik, mielőtt bekanyarodna, még az ereje teljében lévő Pahom számítása. A zavar ott áll be, amikor kénytelen-kelletlen a hármas számrendszer világába kell átlépnie, amikor rádöbben: hosszúra vette a „négyszög két oldalát, a harmadikat már rövidebbre kell fognia”, ezután tűnik a mintegy tizenöt hátralévő verszta szinte teljesíthetetlennek, így merül föl a kétség: hátha elszámította magát.

Hogy a három ebben az elbeszélésben nem a mesék varázsszáma, de nem is az égi tökéletességé, arra már az első részben kaphattunk figyelmeztetést. Pahom felesége a városi élet három csábításáról beszél, a kártyáról, az italról, a rosszféle nőkről, s mindezt a sátán művének állítja, egyben jelezve, hogy tőlük, falusiaktól mindez távol van. A harmadik (!) fejezetben, azaz a vándorló paraszt képviselte első megkísértéskor, az új helyen vásárolt *három* rubel gyeszjatyinás föld még természetes vágy és mohóság, közvetlen és közvetett, valós és allegorikus egybeesésére utalhat, innen mozdul merészen el a történet, Pahomnak háromszor annyi földje lesz, mint azelőtt (de ezt már az ördög praktikai következtében szerezte), harmadéve él ott, mikor jön a kereskedő, hogy továbbvigye, az ördög három alakban tűnik föl, majd jelenik meg álmában, a birtok harmadik oldaláról két versztát megtéve fordul kétségesre birtokszerző kísérlete. S az utolsó passzusban válaszol az elbeszélő a címben fölített kérdésre: három arsin föld elég az embernek (tudniillik temetkezési helyül), ennyit kap a baskírok földjéből Pahom. A kétfajta számrendszer nem egy ponton ér egybe, jelképiségük azonban határozottan válik szét. A *három*as itt a sátán száma lesz, az égi tökéletesség és annak megfelelő e világi lét(felfogás) jórészt kívül marad a szereplők történetén és tudatán; a Pahom históriáját bevezető vita a városi, illetőleg a falusi életről a

megkísértettség, az anyagi biztonság–bizonytalanság, a kényelem–kényelmetlenség körében mozog. Mind a városi, mind a falusi lakos tagadásával önnön létfelfogását igazolja, ennek következtében a másikéban való létezés lehetőségét eleve elveti, kárhozatosnak, illetőleg emberhez méltatlannak minősíti. Egyáltalában nem meglepő tehát, hogy a maguk materialitásában ragadó asszonyok vitájának néma résztvevője az ördög, és alakváltozásai is e szerint a materialitás szerint következnek egymás után. Még a hármasság is az ördög jelenlétét hangsúlyozza, hiszen Pahom történetének szereplői, miként az aktivitást szimuláló, valójában az ördög által mozgatott Pahom, érzéketlennek látszanak lenni az e világban túlmutató jelenségek iránt. Pahom már csak a többiek és így az egész történet fölé emelkedik, hogy nem egyszeri, hanem általános emberi sorsot példáz, azét a személyiségét, aki nem elégszik meg a rászabott sorssal, nem hisz a pusztaság tűrés-elfogadás üdvözítő voltában, hanem törekszik, még ha törekvésének nem képes is helyes irányt szabni. Az ő megszerzéséért, elkárkozásáért kell a sátánnak újabb meg újabb formában megjelennie, *három* alakban tehát, hogy e csalóka hármasság erejével szakítsa ki világából az egyre több földre vágyó szereplőt. S amint ahogy az ördög az ember vágyának kielégítését ígéri (a megkísértéstörténetekben), úgy ebben az elbeszélésben szintén az emberi szándék kiteljesítésére játszik rá az ördög, a hármasságot tulajdonítva el, e „szent” számnak igen csak profán jelentést kölcsönözve. Ezen a ponton még egy figyelemre méltó mozzanatra hívnám föl a figyelmet. Pahom az álombeli ráismerés során nem *чепм*-ként, hanem *дьявол*-ként látja életének irányítóját, és ez (etimológiailag) a görög *diabolosznak*, a latin *diabolusnak* felel meg; és jóllehet a népképzelet ördögéről álmodik (szarvval és patáson, mint idéztem), a görög–latin megnevezésre utalással a megkísértettségnek egyetemesebb távlatába helyeződik a történet, az ördög így a létet korrumpáló-összezavaró minőségében hatalmasodik el az ember világában. Úgy *hármasság*, hogy előbb szétválasztja, majd egymásba tömöríti azt, ami valójában egy, a hármasságnak ekképp csak látszata, káprázata. A tudatosnak mímelte létben nem következhet be a fölismerés, pusztán az álom féltudatában, mint volt róla szó, a három-egy teljes bizonyossága aztán a végső fellobbanás, a halál előtti utolsó pillanat gondolata. A(z emberi) világ nem áll helyre, nem rendeződik át, pusztán a maradék, a föld fogadja magába a maga módján, *három* arsinnyira az embert, feltárult titkával.

S hogy *A három remete* nagyjában-egészében azonos ihletkörben keletkezett, talán a Tolsztojt olyannyira foglalkoztató hármasság, égi–földi megfelel(tet)és kérdéseinek és ezek nyelvi-szövegszerű kifejeződéseinek problematizálásával lehet igazolni. Hiszen a *Mennyi föld kell az embernek?* a hármasság szimulálásán túl a nyelvi egyértelműség pusztán felszíni jelentésségének is példája, annak nevezetesen, hogy a megnevezések, ennek következtében a kommunikáció nem olyan magától értetődők, mint azt a maguk közhelyeit mondó személyek vélik. A könnyelműen odavetett szavaknak következményük van, hiszen az ideákat a szavaival nem egeztető ember (mint Pahom), nem számol mondatainak kö-



vetkezményeivel, a szólással vagy toposszá laposodott mondatok valójában mélyebb jelentés nélküliek, így ki vannak téve annak, hogy szó szerint veszik őket (pedig csak üres hangok). Itt idézem az empíria jelentőségét kiemelő John Locke mondatait a följebbi dilemmáról: „Akinek nevei vannak ideák nélkül, annak szavaiból hiányzik a jelentés, és csak üres hangokat mond. Akinek összetett ideái vannak nevek nélkül, annak kifejezéseiben hiányzik a szabadság és a gyorsaság, s körülírásokat kell használnia”.<sup>2</sup> A *három remetében* Tolsztoj tovább töpreng a hármasság különféle jelentésein, de nevek, szavak, szóformák és jelentés összefüggésein is. A cím előre jelzi, hogy a hármas számnak számottevő szerepe lesz az elbeszélésben, a *sztarec* többértelműségéről már volt szó. Ám itt nem egy csodatevő szerzetes jelenik meg, hanem három öregember, aki semmit nem látszik tudni bármiféle hivatalos szóhasználatról, a szavak természetében rejlő bizonytalanságokról, ideák és szavak találkoztatásának kockázatairól, de arról sem, hogy melyik a legtökéletesebb nyelv, azaz melyik nyelven lehet, kell Istennel beszélni. Az ő imádságuk mintha az „ősnyelv” primitivitásával (és expresszivitásával?) rendelkeznek, enigmatikus és ritmikus-versszerű, valaminő párhuzamosítást vagy megfeleltetést sugall, és talán az egyházi rituálénak nem emléke, hanem töredéke lopózott be fohászukba: „Трое вас, трое нас, помилуй нас” („Hárman vagytok ti, hárman vagyunk mi. Irgalmazzatok nekünk”; a magyar fordítás kissé bőbeszédű, nincs tekintettel az ismétlésekre, amelyek ráolvasásszerűvé teszik a három öreg mondókáját). Mielőtt az öregek imájáról még néhány megjegyzést tennék, a cím és az utolsó mondatok összefüggéseiről szólnék. A cím többértelműségéről viszont nem mondanék semmit, csupán visszautalnék a korábban leírtakra. A történet utolsó mondatai így hangzanak: „И остановились старцы, повернулись и пошли назад по морю. И до утра видно было сияние с той стороны, куда ушли старцы” („És megállt a három remete, aztán megfordult, és visszaindult a tengeren. És hajnalig ragyogás látszott onnantól, amerre eltávoztak a remeték”). A történet nem záródik le, a három öreg címbeli szereplése után az utolsó mondatban megkapja a végső szót, a hármasság és a szentség összetartozása már szó szerint és képletesen kiviláglott, a tengeren járn tudó három öreg és az általuk megidézett hármasság így nem pusztán a naivitásban és a tudatlanságban rendelődik egymás mellé, hanem lehetővé teszi egy szent nyelv tételezését. Azáltal, hogy a tenger, az őslét forrása bevonódik a történésbe, a közvetlen bibliai utalás (vízen járás) mellett a tiszta-romlatlan létre (és az öregek révén: a nyelvre) derül fény. Így a három öreg primitívnek hangzó imája a földi és az égi egységét, a hármasságban megnyilvánuló közösségét artikulálja, miként a szakralitás hármassága az égi szférában, a három öregé az e világban egymás leképeződése, akképpen nyelvi is tükörképei egymásnak. Mindehhez a „помилуй”-ban rejlő utalás a rituáléra csak aláhúzza, hogy a többretegű szak-

---

<sup>2</sup> LOCKE, John: *Értekezés az emberi értelemről 1–2.* 2. k., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979. 117.

ralitás (rituálé-émlék, ősnyelvi töredék) körében mozog a történet, a *нас-вас* „dualizmusa” a szavak (és nem az ideák) szintjén jelzi ezt, ám lényegében a három öreget meglátogató és őket a „Miatyánk”-ra, a hivatalos, intézményesedett beszédre tanítani szándékozó *apxuepeŭ* (főpap, egyházi méltóság) és a három öreg kettőssége más típusú viszonylatra emlékeztet. Míg az első esetben ugyan nem a kicserélhetőség, hanem legalább is a párhuzamosság, a hármasságban tevőlegesen jelenlévő hasonlóság a meghatározó elem, itt a különбözés tényezője uralkodik, a tudatos–tudat(ta)lan, hivatalos – nem hivatalos, hajón járó – vízén járó, sziget–kontinens, kevés beszédű – sok beszédű (ez utóbbi összhangban a történet mottójával: Mt 6:7,8): mindezek úgy léteznek egymás mellett, hogy érintkezésükkor megméretnek, egymáshoz viszonyítatnak, ezen keresztül értékeltetnek, s bár nem marasztaltatnak el, ám vagy az egyiknek, vagy a másiknak pozíciójáról kitetszik, hogy kevésbé hiteles, a szakralitásnak kevésbé megfelelő. A főpap magas tisztsége tudatában birtokolja azt a nyelvet, amelyről úgy véli: alkalmas az Istenhez küldött üzenetre. Számára a három öreg imája nevetséges, az a fajta szójárás nem legitimálható, hiszen kialakultak az intézményes formák, amelyek a legitimációs módozatokat szavatolják. Ennek az intézményesített rendnek ő a letéteményese, akinek cselekvései éppen ezért logikusnak tetszenek, elfogadott közbenjárók ég és föld, Isten és ember között. A főpap a kanonizált történetet képviseli, a Tanítást, a három öreg mit sem tud erről, szorgalmasan tanulja a hivatalos imádságot. Így hát az elbeszélés a térítés, a hivatalos beszéd elsajátításának irányában halad, a főpap misszionáriusi munkájának diadala felé. Ebbe robban bele a váratlan esemény: a három öreg rövid idő alatt elfelejti a hivatalos beszédet, s a vízén járva öntudatlanul tesznek tanúságot ősnyelvük mellett. Ezután fordul a história a főpap „nevelődési regény”-évé, tisztességgel ellátott hivataláról bizonyosodik be, hogy az a Bábel tornyát követő időszak nyelvének világába való, míg a három öregé őriz valamit a nyelv természetes, „ősi” szakralitásából (öregségük az időtlenséget asszociálja, a főpap időnek alávetettségével szemben). A főpap beszéde hivatalához illő, mondhatnám úgy is, az egyházi szociolektusé, míg a három öreg a Máté evangélium szerinti kevésbeszédű, ezt imájuk rendkívüli tömörsége szintén jelzi. A kevésbeszédűség és a három öreg magatartása a lelki szegények boldogságát idézheti föl, akár a főpapnak is, akinek – bármily járatos lett legyen az Írásban – közvetlen tanúságtételre van szüksége, hogy föl ismerje a szentséget. Mindez a nevelődés (a Tolsztojtól megszokott módon?) a közelítés/közeledés – távollítás/távolodás ritmusában megy végbe: az öregek szigetének fokozatos megközelítése, majd az onnan történő fokozatos eltávolodás jelöli ki az eseménymenetet, amely egy epizódszerű történetet emel paradigmatickussá, szembesíti egymással a hivatalos és a nem hivatalos beszédet, rendeli egymás mellé a tanítás és a tanulás egyirányúként induló, majd fölcserélődő magatartásformáját. Az egyirányúság a megszokott, a konvencionális viselkedés és szóhasználat uralmi pozícióját erősíti; a történet akkor fordul meg, amikor az egyirányúságról kiderül, hogy helytelen, rövidlátó megítélés eredménye; a három

öregnek nincs szüksége tanulásra, nincs szüksége a kanonizált beszédmódba való belépésre. A főpap a szigettől távolodóban döbben rá rövidlátására. Tolsztoj, illetőleg az elbeszélő alaposan előkészíti a főpap megváltozását. Odafelé utaztában hosszas szemlélés után pillantja meg a szigetet, távcső kell neki, hogy fölfedezze a három öreget, akik *meghajlással* fogadják a főpapot. A tűnő szigetre visszanéztében eröltetnie kell a szemét, hogy a tengeri tünemény rejtélyét megfejtse. Az előző jelenethez hasonlóan csak egy bizonyos idő után ötlük szemébe: a három öreg jön a vízen. Ez a lassú ráismerési/megismerési folyamat érleli meg benne a fordulatot: nem ő a tanító, neki kell *meghajolnia*, az öregek közbenjárására neki(k) van szüksége(ük).

Kinek a története tehát *A három remete*? A címszereplőké? Vagy a beszéde/imája elégtelenségére rávezetődő főpapé? Netán ama „ösnylvés” (vagy „tökéletes” nyelv), amellyel Istenhez lehet szólni? Nemigen dönthető el: már csak azért sem, mert a *Mennyi föld kell az embernek?* című elbeszéléssel szemben nem biográfiai jellegű a történet, nem ad viszonylag teljes, de legalább is lekerekített történetesort. Mind az öregek, mind a főpap életéből csupán egyetlen epizódot ismerünk meg: a három öreg lényegi megjelenésének és a főpap megvilágosodásának mozzanata kapcsolódik egybe a nyelvi kompetencia kérdésével. A három öreg olyan nyelvet beszél, amelyben a meghatározást nem igénylő ideák és a szavak megfelelnek egymás természetének, az e nyelvben nem vagy kevésbé járatos, a definiálásban érdekelt főpap számára ezért megfejthetetlen az általuk elmondott ima. Szavaiban ott az egyértelműség meghatározottsága, hiszen nem a maga ígéit mondja, hanem a méltóságából következőket, a hivatalosan elfogadottakat. A találkozás sikeresnek tetszik, s a történet végére megtudjuk, hogy nem azért lett/lehetett sikeres, amiért a főpap elsőnek hitte, hanem azért, ami váratlanul és a főpap számára meglepetésszerűen bekövetkezett. A beavatódásnak nem az öntudatlanul és természetesen cselekvő öregek, hanem a tudatosan és hivatalosan cselekvő főpap lesz részese, nem ő szolgáltatja ki a szentséget, hanem ő ismer rá a szentség jelenlétére, a *numen adestre*. A három öreg kevés beszédű imáját fogadja el e jelenlét nyelvi kifejeződéseként. Hogy a történet tág térbe helyeződik, jelképezheti a megteendő utat a megvilágosodásig, amely szintén szó szerint érthető, de lehetséges a szavak mögött megbújó jelentés is. Hiszen a befejező mondat a narrátortól származik, nem deríthető ki, esetleg a főpap vagy a hajón lévők számára tart hajnalig a ragyogás (сияние), a világ ünnepéről van-e szó, vagy csupán az időbe lebegteti ki az elbeszélő az eseményt. A ragyogásnak ez a meghatározhatatlansága ellenáll egy nyomatékosabb lezárás igényének, annál is inkább, mert a cím és az utolsó szó (старцы) cseng egybe, mintha a címmel megindított eseménysor visszatérne a kiinduláshoz, feltehetőleg nem a végleges visszatérés, hanem az újakezdés lehetőségének fenntartásához.

Tolsztoj mindkét története máshonnan már ismert motívumokat alakít művé, látszólag a végsőig egyszerűsített formában. Csakhogy a szerkesztés összetettsége, másfelől a nyelvi kérdések nehezen átláthatósága eltérítette az író a me-

semondás naiv elbeszélői modorától, és a századvégi novella kísérletezőjévé avatta. A didaktikus műként is olvasható két elbeszélés azonban valószínűleg többet mond azok számára, akik a modernitás okozta szellemi-nyelvi válságra reagáló művekként értelmezik ezeket az írásokat.

### Ajánlott olvasmányok jegyzéke

DIECKMANN, Eberhard: *Polemik um einem Klassiker: Lew Tolstoi im Urteil seiner russischen Zeitgenossen (1855–1910)*. Berlin, Aufbau Verlag, 1987.

KARANCZY László: *Tolsztoj lélekábrázoló módszere*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.

*Kortársak Lev Tolsztojról*. Fordította: Brodsky Erzsébet, Gerencsér Zsigmond et al. Moszkva–Budapest, Progressz–Gondolat, 1982.

KOVÁTS Gyula: *Usinszkij, Tolsztoj és a korukbeli nevelés*. Második kiadás. Budapest, Tankönyvkiadó, 1978.

MEREZSKOVSZKIJ, Dmitrij Szergejevics: *Tolsztoj és Dosztojevskij*. Fordította: Havas József. Budapest, Dante, 1925.

PÁL József (szerk.): *Világirodalom*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005.

SZABÓ Miklós: *A pedagógus Tolsztoj*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1987.

TÓBIÁS Áron (szerk.): *Tolsztoj-émlékkönyv*. Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 1962.

TÖRÖK Endre: *Lev Tolsztoj: Világtudat és regényforma*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979.

БАБАЕВ, Э. Г.: *Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого*. Москва, Издательство Босковского университета, 1982.

ИЩУК, Г. Н.: *Проблемы эстетики позднего Л. Н. Толстого*. Ростов, Книжное издательство, 1967.

F. M. DOSZTOJEVSZKIJ

## ÚJABB ELKÜLÖNÜLÉS<sup>1</sup>

AZ ANNA KARENINA NYOLCADIK RÉSZÉNE

Újabbán a művelt oroszok közül sokan rákaptak arra, hogy így beszéljenek: „Miféle nép? Én magam is a nép vagyok.” Az *Anna Karenina* nyolcadik részében Levin, a regény szerzőjének kedvenc hőse, azt mondja magáról, hogy *ő maga is a nép*. Ezt a Levint valahogy korábban, amikor az *Anna Karenináról* beszéltem, „tisztaszívű Levinnek” neveztem. Miközben továbbra is ugyanúgy hiszek a tisztaszívűségében, nem hiszem, hogy ő is a nép lenne. Éppen ellenkezőleg, most már látom, ő is milyen előszeretettel igyekszik elkülönülni. Erről akkor győződtem meg, amikor elolvastam az *Anna Karenina* azon nyolcadik részét, amelyről már beszéltem júliusi–augusztusi naplóm elején. Levin mint tény természetesen nem valóságosan létező személy, hanem csupán a regényíró képzeletének szülötte. Mindazonáltal ez a regényíró – aki hatalmas tehetség, jelentős elme, valamint a művelt Oroszország által igencsak nagyra becsült ember –, szóval ez a regényíró ebben az ideális, vagyis kitalált alakban részben saját, a mai orosz valóságunkra vonatkozó nézeteit is ábrázolja, ami mindenki számára nyilvánvaló, aki ezt a nagyszerű művet olvasta. Ily módon, amikor a nem létező Levinről mondunk ítéletet, egyúttal az egyik ma élő legjelentősebb orosz embernek a mai orosz valóságunkról kialakított, most már valóságos nézetéről is ítéletet mondunk. Ez pedig már komoly tárgy az ítéletalkotás számára, még a mai, olyannyira zajos korban is, amely igencsak telítve van hatalmas jelentőségű, megrendítő és gyorsan váltakozó valóságos tényekkel. Ennek az oly jelentős orosz írónak a nézetei, és éppen egy ilyen, minden oroszot olyan nagyon érdeklő ügyben, mint amilyen a minden orosz emberre kiterjedő általános nemzeti mozgalom a keleti kérdés kapcsán az elmúlt két évben, pontosan és végleges formában művének ebben a nyolcadik, utolsó részében fejeződtek ki, amelyet a

---

<sup>1</sup> A tanulmány eredeti megjelenési helye: DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *A történelem utópikus értelmezése. Tanulmányok*. Szerkesztette: Sisák Gábor. Budapest, Osiris, 1998. 91–93. FILIPPOV Szergej – SISÁK Gábor: *Jegyzetek*. Uo. 219 – K. K. szerk. megj.

Vö. uo.: Eredetileg *Az író naplója* 1877. évi júliusi–augusztusi száma II. fejezetének 1. alfejezeteként jelent meg. A fordítás a következő kiadás alapján készült: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание сочинений*. Т. 25. Ленинград, 1983. 193–194.

*Russzkij Vesznyik* szerkesztősége elutasított, minthogy a szerző elvi álláspontja eltért a szerkesztőségétől, és ez a rész most, a minap, önálló kis kötetként jelent meg. E felfogás lényege, amennyire sikerült megértenem, elsősorban abban áll, először is, hogy ez az egész úgynevezett nemzeti mozgalom korántsem talál együttérzésre a nép körében, sőt a nép egyáltalán nem is érti, hogy miről van szó; másodsor ezt az egészet szándékosan találták ki, kezdetben bizonyos személyek, majd az újságírók folytatták a dolgot, azzal a számítással, hogy kiadványaikat így többen olvassák; harmadszor az összes önkéntes helyét vesztt, részeges vagy egyszerűen ostoba ember volt; negyedszer az orosz nemzeti szellem egész ezen úgynevezett fellendülését a szlávok ügyéért nemcsak hogy bizonyos személyek találták ki szándékosan, majd a megvesztegethető újságírók folytatták a dolgot, hanem ez a hamisítás, úgy mond, magukkal az alapokkal is ellentétesen történt... És végül ötödször minden, a szlávok által elszenvedett barbár tett és kegyetlen kínzás nem képes bennünk, oroszokban, felkelteni a szájalom közvetlen érzését, és „ilyen közvetlen érzés a szlávok szorongattatása iránt *nincs, és nem is lehet*”.<sup>2</sup> Ez utóbbi végérvényesen és kategorikusan jelentetik ki.

Ily módon a „tisztaszívú Levin” az elkülönülést választotta, és eltérő álláspontra helyezkedett az orosz emberek óriási többségéhez képest. Nézete melleleg egyáltalán nem új, és nem eredeti. Tavaly télen nálunk Pétervárott nagyon is kapóra jött volna, és igencsak tetszett volna sokaknak, akik csaknem teljesen így gondolkoznak, és akik társadalmi állásukat tekintve korántsem utolsó emberek. Éppen ezért igen kár, hogy a könyvecske egy kissé késve jelent meg. Vajon mi az oka Levin ennyire komor elkülönülésének és mogorva félrehúzóadásának – meg nem mondhatom. Igaz, ez egy szenvedélyes, „nyugtalan”, mindent analizáló ember, és ha szigorúan ítéljük meg a dolgot, olyan ember, aki semmiben sem hisz önmagának. Ugyanakkor ez az ember mégiscsak „tisztaszívú”, ehhez határozottan ragaszkodom, bár még elképzelni is nehéz, miféle titokzatos, néha pedig egyenesen nevetséges utakon képes behatolni nemegyszer a legtermészetellenesebb, a legmesterkéltabb és a legképtelenebb érzés is némely, a legnagyobb mértékben őszinte és tiszta szívébe. Melleleg, itt jegyezném még meg, bár sokan állítják, sőt én magam is világosan látom (ahogyan már fentebb említettem), hogy Levin alakjában a szerző sok mindenben saját tulajdon meggyőződését és nézeteit fejt ki, majdhogynem erőltetetten és eközben néha még nyilvánvalóan a művészi kifejezés rovására is, de Levin alakját, úgy, ahogyan a szerző ábrázolta, egyáltalán nem keverem össze magának a szerzőnek az alakjával. Bizonyos fokú keserű értetlenséggel mondom ezt, mert bár sok minden, amit a szerző Levin alakjában kifejezett, nyilvánvalóan csupán egyedül Levinre mint művészileg ábrázolt típusra vonatkozik, de mégsem ezt vártam egy ilyen szerzőtől!

*Sisák Gábor fordítása*

---

<sup>2</sup> Vö. TOLSZTOJ, *Lev: Anna Karenina*. 2. k. Fordította: Németh László. Budapest, 1978. 379.

F. M. DOSZTOJEVSZKIJ

## AZ ANNA KARENINA MINT KÜLÖNLEGES JELENTŐSÉGŰ TÉNY<sup>1</sup>

És éppen ekkor, vagyis ez év tavaszán, egy este úgy hozta a sors, hogy összefutottam az egyik írónkkal, akit az általam leginkább szeretett szerzők között tartok számon. Igen ritkán látjuk egymást, néhány havonta egyszer, és akkor is mindig véletlenszerűen, mindig valahogy az utcán. Az illető az egyik legrangosabb tagja annak az öt-hat szépírónkiből álló csoportnak, akiket együttesen, ki tudja miért, *plejád*nak szoktak nevezni.<sup>2</sup> Legalábbis a kritika, a közönséget követve, különválasztotta, és az összes többi szépíró elé helyezte őket, és ez már elég régóta így van – az ötös mindig ugyanaz marad, a *plejád* nem terebélyesedik. Szeretek találkozni ezzel a kedves és általam igen kedvelt regényíróval, és többek között szeretem neki bizonygatni, hogy nem hiszem el, és semmiképpen nem vagyok hajlandó elhinni, hogy elavult, ahogyan ő állítja, és többet már semmit sem fog írni. Rövid beszélgetéseinkből mindig magammal viszek valamilyen általa kimondott bölcs és jövőbe látó gondolatot. Ez alkalommal volt miről beszélünk, a háború már kezdődőben volt. Ő azonban minden további nélkül azonnal az *Anna Karenináról* kezdett el beszélni. Magam is éppen akkor olvastam el a hetedik fejezetet, amellyel a regény a *Russzkij Vesztnyik*ben befejeződött. Beszélgetőtársam látszólag nem olyan ember, aki könnyen lelkesedik, ez alkalommal azonban meglepett az a határozottság és szenvedélyes állhatatosság, amellyel az *Anna Karenináról* véleményt mondott.

---

<sup>1</sup> A tanulmány eredeti megjelenési helye: DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *A történelem utópikus értelmezése. Tanulmányok*. Szerkesztette: Sisák Gábor. Budapest, Osiris, 1998. 101–108. FILIPPOV Szergej – SISÁK Gábor: *Jegyzetek*. Uo. 220–221 – K. K. szerk. megj.

Vö.: uo. 221: Az *tró naplója* 1877. évi júliusi–augusztusi száma II. fejezetének 3. alfejezeteként jelent meg. A fordítás a következő kiadás alapján készült: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание сочинений*. Т. 25. Ленинград, 1983. 198–202.

<sup>2</sup> Ivan Alekszandrovič Goncsarovról (1812–1891), az *Oblomov* című regény szerzőjéről van szó. Goncsarovon kívül a *plejád* további tagjai Ivan Szergejevics Turgenyev (1818–1883), Alekszandr Nyikolajevics Osztrovszkij (1823–1886), Lev Nyikolajevics Tolsztoj (1828–1910) és Nyikolaj Alekszejevics Nyekraszov (1821–1877).

– Ez valami példa nélkül álló, elsőrangú dolog. Ki lenne képes nálunk, az íróink közül ehhez mérhetőt létrehozni? És ami Európát illeti – ki lenne az, aki legalább valami ehhez hasonlót produkál? Vajon volt-e ott náluk az összes irodalmaikban olyan mű az utóbbi években, sőt akár jóval korábban, amely megállhatna mellette?

Ítéletében, amelyet magam is a legteljesebb mértékben osztottam, leginkább az készített meglepődésre, hogy ez az Európára történő utalás éppen jókor kínálta magát azon kérdések és kétségek megoldásához, amelyek akkoriban oly sokaknak teljesen magától értetődőeknek tűntek. Ebben a könyvben egyenesen azt a tényt kezdtem látni, amely tanúskodhatna mellettünk Európában, azt a keresett tényt, amelyre rámutathatnánk Európának. Természetesen most gúnyosan felnevetnek, hogy ez csupán irodalom, valami regény, és hogy nevetséges dolog ilyen túlzásba esni, és egy regénnyel jelenni meg Európa színe előtt. Tudom, gúnyosan nevetnek majd, de nyugodjanak meg, nem túlzok, és józanul szemlélem a dolgokat: magam is tudom, hogy ez csupán egy regény, hogy ez csupán egyetlen cseppje annak, amire szükség van, de a legfontosabb számomra ebben az, hogy ez a csepp már megvan, rendelkezésre áll, valóban, minden kétséget kizáróan létezik, vagyis ha már megvan, ha az orosz géniusz képes volt ezt a *tényt* létrehozni, akkor következésképpen nincs tehetetlenségre kárhozható, képes arra, hogy alkosson, képes arra, hogy valami *sajátszerűt* adjon, képes arra, hogy belekezdjen *saját* tulajdon szavának kimondásába, és teljesen ki is mondja azt, amikor eljönnek az idők és az alkalmak. Emellett ez korántsem csupán egyetlen csepp. Ő, itt sem túlzok: nagyon is jól tudom, hogy nem csupán a *plejád* egyik vagy másik tagjában, hanem magában az egész *plejád*ban sem találják meg azt, amit a szó szoros értelmében zseniális alkotóerőnek neveznek. Vitathatatlan zseni, aki vitathatatlan „új szóval” jelentkezett, egész irodalmunkban csupán három volt: Lomonoszov, Puskin és részben Gogol. Ez az egész *plejád* (így az *Anna Karenina* szerzője is) közvetlenül Puskinból lépett elő, aki az egyik legnagyobb orosz, de akit messze nem értettek még meg, és nem magyaráltak még meg maradéktalanul. Puskinban két fő gondolat található – és mindkettő magában foglalja Oroszország egész eljövendő rendeltetésének és céljának előképét, vagyis egész eljövendő sorsunkét is. Az első gondolat – Oroszország *egyetemessége*, egyetemes érzékenysége és géniuszának valóságos, vitathatatlan és mélységes rokonsága minden kor és minden nép géniuszával. Ezt a gondolatot Puskin nem csupán mint utalást, tanítást vagy teóriát fejezi ki, nem is csupán mint álmódozást vagy próféciát, hanem *a valóságban is* létrehozta, zseniális alkotásaiban örök időkre megörökítette, és általuk be is bizonyította. Ő az ókori világ embere, de egyszersmind germán, valamint angol is, aki mélyen tudatában van saját géniuszának, törekvése nyugtalan és szomorú vágyakozásának (*Lakoma pestis idején*), és ugyanakkor ő a Kelet költője is. Mind ezen népeknek a tudtára adta és kinyilvánította a számukra, hogy az orosz géniusz ismeri és megértette őket, úgy került érintkezésbe velük, mintha édestestvé-



rei lennének, hogy az orosz géniusz képes a maga teljességében *megtestesülni* bennük, és egyedül az orosz szellemnek adatott meg az egyetemesség és az a rendeltetés, hogy a jövőben megértse és egyesítse a nemzetiségek egész sokféleségét, és feloldja összes ellentmondásukat. Puskin másik gondolata – a nép felé tett fordulata és kizárólagosan a nép erejébe vetett reménye, az a testaméntuma, hogy egyedül a népben nyerhetjük el maradéktalanul teljes orosz géniuszunkat és e géniusz rendeltetésének tudatát. És megint csak, Puskin erre nem csupán rámutatott, hanem elsőként meg is valósította a való életben. Csupán vele kezdődött el nálunk a valóságos és tudatos fordulat a nép felé, ami még előtte, egészen a péteri reformtól kezdődően elképzelhetetlen lett volna. A teljes mai *plejádunk* is csupán az ő útmutatása alapján dolgozott, Puskin után semmi *újat* nem mondott. Puskinban volt a csírája mindannak, ő mutatott rá mindarra, amit a *plejád* később csak kidolgozott, méghozzá csupán igen kis részét dolgozta ki mindannak, amire Puskin rámutatott. Mindazonáltal mindaz, amit a *plejád* tagjai hoztak létre, azt az alkotóerők olyan gazdagságával dolgozták ki, olyan mélyen és olyan éles kontúrokkal, hogy Puskin természetesen elismerte volna a sajátjának. Az *Anna Karenina* alapgondolatát tekintve nem új, nem példa nélkül álló mű nálunk. Természetesen Európának helyette közvetlenül rámutathatnánk magára a forrásra is, vagyis magára Puskinra mint az orosz géniusz önállóságának és eljövendő hatalmas, egyetemes és mindent egyesítő jelentőségére vonatkozó jogának legfényesebb, legegységesebb és legvitathatatlanabb bizonyítékára. (Fájdalom, akár rámutatunk, akár nem, íróinkat még sokáig nem fogják olvasni Európában, ha pedig rá is kapnának, hogy olvassák, még sokáig nem fogják megérteni és érdemük szerint értékelni. De hát még egyáltalán nem is tudják értékelni, nem képességeik fogyatékosága miatt, hanem azért, mert számukra mi egészen más világ vagyunk, mintha a holdról jöttünk volna, úgyhogy számukra még pusztán létezésünk feltételezése is nehézséget okoz. Mindezt jól tudom, és az „Európának való rámutatásról” csupán abban az értelemben beszélek, hogy Európa előtt mi magunk meg vagyunk győződve saját, önállóságunkra való jogunkról.)

Mindazonáltal az *Anna Karenina* mint műalkotás maga a tökély, amely éppen jókor bukkant elő, és hozzá fogható nem található a mai európai irodalmakban. Ezenfelül ez a mű alapgondolatát tekintve is már valami, ami a miénk, a *sajátunk*, a mi sajátosságunkat jelenti az európai világ előtt, már a nemzeti „új szavunkat” vagy legalábbis annak kezdetét jelenti – egy olyan szót jelent, amelyet egyelőre Európában éppen hogy nem hallani, de amelyre Európának ugyanakkor olyannyira nagy szüksége lenne, minden büszkesége ellenére is. Itt most nem áll módomban irodalomkritikai kitérőt tenni, csupán néhány szót szeretnék szólni. Az *Anna Kareninában* a szerző kifejtette nézeteit az emberi bűnről és törvényszegésről. A regényben abnormális körülmények között lévő emberek szerepelnek. A rossz már előttük is létezik. A hazugság körforgása által elragadt emberek törvényszegést követnek el, és menthetetlenül elpusztulnak. Mint

látható, ez a gondolat a legkedveltebb és a legrégebbi európai téma egyik variációja. Hogyan is oldanak meg egy ilyen kérdést Európában? Kétféleképpen. Az egyik megoldás: a törvény adott, leírták, lefektették, sok ezer év alatt állították össze. A jót és a rosszat meghatározták, mérlegre tették, a mértékek és a fokozatok történetileg kerültek meghatározásra az emberiség bölcsei, az emberi lélek felett végzett munka, valamint azon legfelső tudományos kidolgozás által, amely az emberiségnek az együttélésben megnyilvánuló egyesítő erejének mértékét állapítja meg. Ezt a kidolgozott kódexet mindenkinek vakon követnie kell. Aki nem követi, aki megszegi – az szabadságával, vagyonával, életével fizet, méghozzá betű szerint és embertelenül. „Tudom – mondja a civilizációjuk –, hogy ez így vak, embertelen és lehetetlen dolog, hiszen a még csupán az útja közepén járó emberiség számára nem lehet kidolgozni a végleges formulát, de más megoldási lehetőség nem lévén ahhoz kell ragaszkodni, ami le van írva, méghozzá betű szerint és embertelenül; ellenkező esetben – csak még rosszabb lesz. Mindezzel együtt, minden abnormalitás és képtelenség ellenére ami annak a berendezkedését jellemzi, amit a mi nagy európai civilizációnknak nevezünk, mindennek ellenére az európai szellem erői legyenek csak épek és egészségesek, a társadalom rendületlenül higgyen abban, hogy a tökéletesség felé halad, és nehogy azt merje gondolni, hogy elhomályosult a szép és a fenséges eszménye, hogy torzul és összezavarodik a jó és a rossz fogalma, hogy a normalitás állandóan a feltételelességgel cserélődik fel, hogy az egyszerűség és a természetesség pusztulóban van a szakadatlanul gyülemelő hazugság nyomása alatt!” A másik megoldás ennek éppen az ellenkezője: „Mivel a társadalom berendezése abnormalis, ezért nem is lehet az egyes embereken számon kérni a következményeket. Tehát a bűnös nem felelős semmiért, és egyelőre bűn sem létezik. Hogy ne legyen több törvényszegés, és ne legyen többé emberi bűn, a társadalom és a társadalmi berendezkedés abnormalitásának kell véget vetni. Mivel a dolgok fennálló rendjének gyógyítása túlságosan hosszadalmas és reménytelen lenne, no meg erre orvosság sem igen találtatott még, úgy le kell rombolni az egész társadalmat, és el kell takarítani a régi rendet, mintha seprűvel seprénénk. Azután mindent újra kell kezdeni, más alapokon, még nem tudni, milyeneken, de amelyek mégsem lehetnek rosszabbak a jelenlegi rendnél, éppen ellenkezőleg, a siker számos esélyét rejtik magukban. A legfőbb dolog, ami reményt adhat – a tudomány.” Így hát ez lenne a másik megoldás: várják az eljövendő hangyabolyt, de addig is vérrel árasztják el a világot. Az emberi bűnre és törvényszegésre vonatkozóan a nyugat-európai világ más megoldásokat nem kínál.

Abból azonban, ahogyan az orosz író szemléli az emberi bűnt és a törvényszegést, világosan látszik, hogy semmiféle hangyaboly, a „negyedik rend” semmiféle diadala, a szegénység semmiféle felszámolása, a munka semmiféle megszervezése nem menti meg az emberiséget az abnormalitástól, és következésképpen a bűntől és a törvényszegéstől sem. A szerző ezt az emberi lélek hatalmas pszi-

chológiai tablójának felrajzolásával, félelmetes mélységgel és erővel, a művészi ábrázolás nálunk eddig még példa nélkül álló realizmusával fejezi ki. Nyilvánvalóan világos és egyértelmű, hogy a rossz mélyebben rejlik az emberiségben, mint ahogy azt a szocialista doktorok feltételezik, hogy a rossz semmilyen társadalmi berendezkedésben nem kerülhető el, hogy az emberi lélek mindig ugyanaz marad, hogy az abnormalitás és a bűn belőle magából származik, és hogy, végezetül, az emberi szellem törvényei még olyannyira feltáratlanok, olyannyira ismeretlenek a tudomány számára, olyannyira meghatározatlanok és olyannyira titokzatosak, hogy még nincsenek és nem is létezhetnek doktorok, de még *végső bírák* sem, hanem Ő van, aki azt mondja: „Enyém a bosszúállás, én megfizetek” (vö.: Róm. 12, 19). Csupán ő egyedül ismeri az e világ *teljes* titkát és az ember végső sorsát. Az ember egyelőre nem vállalkozhat arra, hogy bármit is megítéljen eltelve saját hibátlansága tudatából fakadó büszkeséggel, nem jöttek még el az idők és az alkalmak. Magának az emberi bírónak pedig tudnia kell magáról, hogy ő nem a végső bíró, hogy maga is bűnös, hogy a mérleg a kezében abszurdummá változik, *amennyiben* ő maga, a mérleget a kezében tartva, nem hajol meg a most még megoldhatatlan titok törvénye előtt, és nem folyamodik az egyetlen kiutat jelentő megoldáshoz – az Irgalmassághoz és a Szeretethez. És hogy az ember el ne pusztuljon saját útjának és sorsának meg nem értéséből fakadó kétségbeesése, valamint azon meggyőződése miatt, hogy a rossz rejtélyes és végzetes módon elkerülhetetlen – számára megmutattatott a kiút. Ezt a kiutat zseniálisan rajzolja meg a költő a regény egyik zseniális jelenetében, még az utolsó előtti részben, a hősnő halálos betegségének jelenetében, amikor a bűnösök és ellenségek hirtelen magasabb rendű lényekké alakulnak át, testvérekké, akik mindent megbocsátottak egymásnak, olyan lényekké, akik maguk, kölcsönös mindent megbocsátással levetették magukról a hazugságot, a bűnt és a törvényszegést, és ezzel egyszerre maguk igazolták saját magukat annak teljes tudatával, hogy jogot kaptak erre. Később, a regény végén azonban, az emberi lélek lépésről lépésre követett bukásának sötét és félelmetes ábrázolásában, azon ellenállhatatlan állapot bemutatásában, amikor a rossz, miután hatalmába kerítette az ember lényét, gúzsba köti minden mozdulatát, megbénítja minden ellenálló erejét, minden gondolatát, elveszi minden kedvét, hogy harcoljon a lélekre boruló sötétség ellen, amelyet a lélek tudatosan, a saját elhatározásából, a bosszú szenvedélyével fogad magába a világosság helyett – ebben a képben annyi épülésre szolgáló intés található az emberi bíró számára, a mérleget a kezében tartó számára, hogy természetesen félelemtől eltelve és zavartan így fog felkiáltani: „Nem, nem mindig enyém a bosszú, és nem mindig fizetek meg” – és nem rója fel embertelenül a komoran elbukott bűnös bűnéül, hogy az semmibe vette a világosság által örök időkre szólóan megmutatott kiutat, és immáron *tudatosan* utasította vissza. Legalábbis, a törvény betűjéhez nem folyamodik majd...

Ha vannak ilyen gondolati és kifejező erővel megformált irodalmi alkotásaink, akkor a *későbbiekben* miért ne lehetne *saját* tudományunk is, miért ne lehetnének

saját gazdasági, szociális megoldásaink, miért vitatja el Európa önállóságunkat, a mi *saját tulajdon* szavunkat – ez itt a kérdés, amely magától adódik. Hiszen nevetséges lenne azt feltételezni, hogy a természet kizárólag irodalmi képességekkel ajándékozott volna meg bennünket. Minden más a történelem, a körülmények, a kor szabta feltételek kérdése. Erre a következtetésre juthatnának legalább a mi orosz európaiaink, amíg arra várnak, hogy milyen következtetésre jutnak az európai európaiak...

*Sisák Gábor fordítása*

HAJNÁDY ZOLTÁN

## A KERT MINT ARCHETIPIKUS TOPOSZ CSEHOVNÁL

És ültete az Úr Isten egy kertet Édenben, napkelet felől,  
és abba helyezteté az embert, akit formált vala.

Mózes I. könyve 2:8 (Károli Gáspár fordítása)

A kert (a park) a különböző kultúrákban eszményi tartózkodási helyet jelöl, a meghódított kulturális térrel azonos, a rajta kívül eső világ pedig a kaotikus, rendezetlen állapotok birodalmával, a *sötétséggel* egyenértékű. A *Genézis* szerint Isten teremtette az idilli Paradicsomot. A perzsa eredetű „paradeiszosz” szó *körbezárt földdarabot* jelent, amelyet folyó szel át, növényekben és gyümölcsfákban bővelkedik.<sup>1</sup> Az első emberpár háborítatlan boldogságban élt itt a madarakkal és az állatokkal együtt a bűnbeesésig. A földi paradicsom látomásai más kultúrák mítoszaiban is megtalálhatók, szinte ősprincípiumként nőnek ki belőlük. Minden társadalomban él az aranykornak a képe, amely hitük szerint valamikor létezett és létezni fog újra. Az édenkertnek mint archetipikus toposznak az a funkciója, hogy megmagyarázza az ember átlépését a kezdeti ártatlanság és boldog felelőtlenség korából a felelősség és a saját sors szabad vállalásának az állapotába, amely gyakran a bűnnel, a nyomorúsággal és a halállal jár együtt. Az emberiség kollektív tudatalattijában megőrződő mitologikus ösképek olyan következetességgel térnek vissza az irodalomban, hogy egyetemes érvényű fogalomnak tekinthetők, minthogy az alkotó és a befogadó számára egyaránt ismert és érthető vallási-mitológiai jelképekre történő utalásokat tartalmaznak. A sumér *Gilgames*-eposzban egy mágikus kertről olvashatunk, ahol a bokrokon drágakövek, karneolgyümölcsök és lazúrkő levelek teremnek. Homérosz műveiben *Elüzion mezeje* a tökéletes boldogság földje az Ókeánosz folyó partján. Hésziodosz hasonló leírást ad a *Boldogok Szigetéről*, ahol az emberek örök fiatalon, békességben éltek az aranykorban. A görög mitológiában ismert az aranyalmákat termő *Heszperiszek* (az *Est leányainak*) kertje, mint a letűnt múlt értékeinek a kifejezője. A leírásokban az édenkerti fa különféle alakváltozatokban szerepel: fügefafa, datolyapálma vagy almafa, de mindenképpen gyümölcsfa. A paradicsomi kertben azonban nem-

---

<sup>1</sup> A szláv „grad” várost (*город*) és kertet, veteményeskertet egyaránt jelent (*сад, огород*) (vö.: *градарь, садовник, вертоград*), ekvivalens a minden oldalról bekerített térrel. АВЕРИНЦЕВ, С. С.: Архетип; Рай. In: ТОКАРЕВ, С. А. (гл. ред.): *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 2. Москва, Советская энциклопедия, 1982. 364.

csak az élet fája, hanem a halál (a tudás) fája is terem, amelynek gyümölcséből Ádám evett. A bűnbeesés sátáni mesterkedés eredménye. Éva mint *instrumentum femininum diaboli* jelenik meg, hogy az első embert bűnbe ejtse, ezért a tiltott tudás fáját, az almafát a nemiséggel szokták társítani. Milton *Elveszett Paradicsomában* szintén almafa van. A letűnt idilli világ hangulatát, emlékéért Bunyinnál is *Antonovka-almák* idézik fel. Tolsztoj *Feltámadásában* „szőlőskert” szerepel. A regény végén Nyehljudov felidézi a szőlőművesekről szóló bibliai példabeszédet, amely feltárja előtte az élet értelmét. Csehovnál viszont *cseresznyészkertet* találunk, amely a reménységgel, a szépséggel, a női princípiummal asszociálódik. A legtöbb idegen nyelven ezért lett a fordítás során a *Meggyeskertről* (*Вишневый сад*) cseresznyészkert. Már *A sztyepp* című elbeszélés kilencéves főhősének, Jegoruskának a figyelmét is egy virágzó cseresznyészkert nyűgözi le, amely az azonos című drámában az emberi élet költői jelképévé magasodik, szimbolista értelemmel telítődik. Különösen az olyan lírai-filozofikus monológokban, amelyek Maeterlinck hőseinek a *sorssal* folytatott párbeszédeire emlékeztetnek, de Csehovnál a teatralitáson áttűnik egy másfajta realitás:

LJUBOV ANDREJEVNA (*kinéz az ablakon*): Ó, gyerekkorom, tisztaságom! Itt aludtam ebben a szobában, innen néztem a kertet. A boldogság minden reggel együtt ébredt velem, és a kert most is szakasztott olyan, mint volt, semmi változás! (*Örömtől kacagó hangon*) Olyan felségesen fehér! Drága, drága kertem! Neked nem árt a fakó ősz és a fagyos tél, fiatal vagy újra és boldog vagy, és nem hagytak el az égi angyalok... Istenem, ha a vállamról leguríthatnám még egyszer ezt a nehéz követ, ha elfelejthetném a múltamat!<sup>2</sup>

GAJEV (*halkan, félig deklamálva*): Ó, természet, csodálatos természet! Örök ragyogásban tündökölsz, teli vagy szépséggel és néma méltósággal, és mi édesanyánknak hívunk. Élet és halál együtt lakoznak tebenned, táplálsz és megsemmisítesz egyaránt...<sup>3</sup> (*Cseresznyészkert*)

<sup>2</sup> CSEHOV, Anton: *Drámák*. Fordította: Elbert János, Honti Rezső et al. Budapest, Európa, 1978. 566.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА (*глядит в окно на сад*): О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости*) Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое! ЧЕХОВ, А. П.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах. Письма в 12 томах*. Т. 12–13. Москва, Наука, 1986. 210.

A továbbiakban a drámák orosz nyelvű idézésénél e dupla kötetre utalunk, zárójelben a lapszám megadásával. Az ettől eltérő kötetek számát külön kiírjuk.

<sup>3</sup> CSEHOV, Anton: i. m. 1978. 583.

A virágzó cseresznyefák fehér színe *lunáris* szín, a női princípium szűzi tisztaságát fejezi ki, de magában foglalja a földi élet kettősségét, mivel egyes kultúrákban a halál és a gyász színe is. A cseresznyéskert nemcsak a tökéletes boldogság, a gyermekkor és az ártatlanság, de a bukás, a veszteség és a halál szimbóluma is. A cseresznyéskerten, akárcsak édenkerti ősképén, folyó folyik keresztül, amelybe belefulladt Ranyevszkaja hétéves kislánya. Csehov azt szerette volna, ha a második felvonásban a színpadot folyó szeli át, de ennek technikai kivitelezhetlensége miatt a díszletet egy *ódon kis kápolnára, elhagyatott, düledező romra* változtatta, „mellette kút, nagy kőlapokkal, melyek nyilván sírkövek lehettek”.<sup>4</sup> Ezek a rekvizitumok utalnak a múltbéli tragédiára, amelyet a hősnő „nagy bünei büntetéseként” értelmez. Mik voltak a bünei? Nemesasszony léteire rangon alul, egy ügyvédhez ment férjhez, s miután ő halálra itta magát, egy másik férfihoz került, aki érzelmileg-anyagilag egyaránt kifosztotta. Miatta hagyta el édes- és nevelt lányát, a gondjaira bízott ősi birtokot, a cselédeket, hazáját, s vált hontalan külföldivé. A paradicsomi kertből való kiűzetés, a világba vetettség és a saját sors vállalása összefügg a bűnbeeséssel, amely véget vet az ártatlanság boldog korának, és megkezdődik a számkivettség átokkal teli korszaka. A *bűnbeesés* motívumára Csehov egy bibliai allúzióval is utal: a harmadik felvonás béli jelenetében az állomásfőnök néhány sort olvas fel Alekszej Tolsztoj *A bűnös asszony* (*Грешница*) című poémájából, amelyben Jézus megbocsát bűnbánó Magdolnának.

Csehov színművében a cseresznyéskert az édenkerti ősképre való emlékezet *locusa*. Mitopoétikus értelemben a cseresznyéskert a paradicsom kertje, az isteni és emberi együttlét organikus létállapota, a természet és a kultúra egyensúlya. Szociokulturális háttérben azonban ott van egész Oroszország a maga udvarházi kultúrájával, roskadozó kastélyaival, pusztuló nemesi fészkeivel, mítosszá, vesztett édenné váló kertjeivel, a múlt ábrándvilágába kapaszkodó provinciális széplelkekkel. Vö.: Turgenyev *Egy hónap falun* (*Месяц в деревне*), Dosztojevszkij *Sztyepancsikovo falu és lakosai* (*Село Степанчиково и его обитатели*), Osztrovszkij *Erdő* (*Лес*), Bunyin *Antonovka-alma* (*Антоновские яблоки*) stb. A kert nemcsak a múltat, az aranykort, hanem annak szimmetrikus tükörképét, a jövő ígérését is jelenti:

A kert tökéletes közösség, amelyben minden fa szabad, mindegyik magában nő, de együttesen, individualitásukat nem feladva, egységes egészet képeznek. A kert a jövőbe nyílik, de nem szakad el gyökereitől és a talajtól. A kert úgy változik, hogy közben változatlan marad. Ahogy alárendelődik

---

ГАЕВ (*негромко, как бы декламируя*): О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь... (224).

<sup>4</sup> СЕХОВ, Антон: i. m. 1978. 573. „Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья” (215).

a természet körforgásának, ahogyan mindig meghal és újjászületik, legyőzi a halált. A kert megmutatja a kivezető utat a paradox világból az organikus világba, megmutatja az átlépést a nyugtalanító várakozás állapotából a tevékeny nyugalomba. A kert szándéknak és a gondviselésnek, a kertész akaratának és az isteni tervnek, a szeszélynek és sorsnak, a múltnak és a jövőnek, az élőknek és az élettelelnek, a szépnek és a hasznosnak (a cseresznyéből, emlékeztet a józan szerző, lekvárt lehet főzni) szintézise. A kert – az egyedinek és az általánosnak az összeolvadása. A kert – annak a *szobormosztynak* a szimbóluma, melyről az orosz irodalom annyit prófétált. A kert – univerzális csehovi szimbólum...<sup>5</sup>

A cseresznyés kert elbűvölő szépségében a szereplőknek a lét harmóniája és teljessége iránti vágya fogalmazódik meg, amelynek elvesztése számukra egyenlő az Édenből való kiűzetés rémületével. (A hasznosság itt másodrendű szempont, hiszen a kert előregedett, már csak minden második évben hoz termést.) A cseresznyés kertet azonban kivágják, s ezzel a szereplők utolsó nyomait látják eltűnni a földi paradicsomnak. Csak a remény marad meg, hogy az elveszett paradicsom mint lelkiállapot még visszanyerhető, újrateregethető: „majd ültetünk mi magunknak egy új cseresznyés keretet, amelyik még szebb lesz, mint ez a régi volt...”.<sup>6</sup> A valóságban már nem, csak a képzeletben lehetséges a visszatérés a múltba, Oroszországba, az elveszett paradicsomba. Csehov relativizálta a színpad valóságát: az ő színháza nemcsak valami megtörténéseinek, de a meg nem történéseinek is a színhelye.

A darab főhőse nem egy személy, hanem egy kert, de nem akármilyen, hanem a „földkerekség legszebb kertje”, amely még a lexikonban is benne van. A kert vizuális szimbolikája meghatározza a darab szerkezetét. A mű központi magja a cseresznyés kert, tavaszi virágba borulásától az elárverezéséig és az őszi fagyoktól lecsupaszított fák kivágásáig, pontosabban a különböző nemű, korú és

---

<sup>5</sup> ВАЙЛ, Пётр – ГЕНИС, Александр: *Édes anyanyelv (Az orosz irodalom aranykoráról)*. Fordította: Goretity József. Budapest, Európa, 1998. 290–291. „Сад – это совершенное сообщество, в котором каждое дерево свободно, каждое растёт само по себе, но, не отказываясь от своей индивидуальности, собранные вместе, они составляют единство. Сад растёт в будущее, но не отрываясь от своих корней, от почвы. Сад меняется, оставаясь неизменным. Подчиняясь циклическим законам природы, рождаясь и умирая, он побеждает смерть. Сад указывает выход из парадоксального мира в мир органичный. Сад – переход от состояния тревожного ожидания в вечный деятельный покой. Сад – синтез умысла и провидения, воли садовника и Божьего промысла, каприза и судьбы, прошлого и будущего, живого и неживого, прекрасного и полезного (из вишни, напоминает трезвый автор, можно сварить варенье). Сад – слияние единичного со всеобщим. Сад – символ соборности, о которой пророчествовала русская литература. Сад – универсальный чеховский символ...”. ВАЙЛ, Петр – ГЕНИС, Александр: *Родная речь*. Москва, Независимая газета, 1995. 188.

<sup>6</sup> СЕНОВ, Антон: i. m. 1978. 602. „Мы посадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его...” (241).



társadalmi rangú szereplőknek a hozzá fűződő érzelmi viszonya. A kert érzéseik eszményi szimbóluma, belső valóságuknak megfelelő külső valóság. A fehér virágokba borult cseresznyéskert a tisztaság, az ártatlanság, az élet szinonimája, a fák kivágása pedig az élet elmúlását és végét jelenti. A kert áll a különböző lelki alkatok és társadalmi érdekek összeütközésének a középpontjában. A természet nem pusztá tájképként jelenik meg a színdarabban, hanem mint a természet spiritualizált, szocializált jelképe. A kert szeretete, a fák kultusza gondolkodásuk egyik kulcsfontosságú momentuma. Egy francia színházi rendező, Jean-Louis Barrault szerint a négy felvonás középpontjában a kert áll, amely a legfőbb morális érték elvesztésével kapcsolatos: 1. a cseresznyéskertet el fogják adni; 2. a cseresznyéskertet most már hamarosan eladják; 3. éppen most adják el a cseresznyéskertet; 4. a cseresznyéskertet eladták (*Réflexion sur le théâtre*, 1949). A *Cseresznyéskert* (1904) tehát joggal nevezhetjük *középpontos* drámának, amelyben „a hozzá fűződő viszonyok nemcsak viszonyok, de olyanok, amelyek a kertnek különös, önmaga jelentésén túlmutató tartalmakat adnak, ruháznak rá”.<sup>7</sup> Ez az önmaga tárgyi mivoltán túlmutató értéktöbblet azt jelenti, hogy a cseresznyéskert az *otthon*, a *ház*, a *haza*, sőt egész *Oroszország* egyetemes érvényű szimbólumává magasodik: „Egész Oroszország a mi kertünk!”<sup>8</sup>

Ranyevszkaja és bátyja, Gajev reményvesztett emberek, akik számára a *szépség* az utolsó lehetséges győzelem a kalmárszellemű világ fölött. A drámai kollízió mozgóatója a szépség megmentésének az eszméje. A szépségtől megfosztott ember lesz az önmagát halálra ítélt világ beteljesítője. „A távolban egyszerre csak megpendül valami hang, amely mintha az égből jönne, s olyan, mint valami elpattant húr hangja, elhaló, szomorú zengés”.<sup>9</sup> Az elpattant húr poliszémikus jelentést nyer a darabban, amelynek értelme nem egyszerűsíthető le valamely absztrakt fogalom világosságáig, jelentése nem rögzíthető egyetlen, pontosan meghatározott szóban. A baljós előjel a szomorú véget vetíti előre, amelyet a szereplők, szándékuk ellenére, nem tudnak elhárítani. Csehov azt mutatja meg, hogy az embernek milyen csekély cselekvési lehetőségei maradnak egy történelmi szituációban, ahol a külső meghatározó erők olyan megsemmisítő erejűek, hogy a belső indítékok vajmi keveset számítanak. A cselekvés paradoxonja abban rejlik, hogy az ember csak lehetőségeiben korlátlan, tetteiben korlátozott. Csehov azonban az egzisztenciális kérdések roppant súlyát a *comédie larmoyant* forma könnyedségével el-lensúlyozza. A *Cseresznyéskert* csak címében komédia, tartalmát tekintve súlyos drámai mondanivalót hordoz.

Az *otthon* (és hiánya, az *otthontalanság*) az orosz kultúra egyik központi szimbóluma, amely a nemzeti, történelmi és magánéleti bázist egyaránt jelenti.

<sup>7</sup> BÉCSY Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974. 162.

<sup>8</sup> CSEHOV, Anton: i. m. 1978. 589. „Вся Россия наш сад!” (227).

<sup>9</sup> CSEHOV, Anton: i. m. 1978. 583. „Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный” (224).

Nem véletlenül térnek vissza a szövegben minduntalan a *ház*, a *gyerekszoba*, a *virágzó kert*, a *ház kulcsai*, az *ősök százszentendős könyvszekrénye* (дом, демская, цветущий сад, ключи от дома, столетний книжный шкаф) mint az állandóság, a maradandóság, átvitt értelemben a nemzeti identitáskultúra szimbólumai. Ez az ismétlés, a könyvszekrény csókolgatása, a hozzá intézett monológ az író szándékos fortélya, azt hangsúlyozza, hogy a bútordarab a nemzeti hovatartozásuk elidegeníthetetlen tartozéka, a tőle való elválás a gyökerektől való elszakadást jelenti.

GAJEV (*tapogatja*): Te régi, derék, tiszteletre méltó szekrény! Örömtől mélyen meghatottan állok előtted, aki immár egy évszázad óta szolgálsz a Jó és Igaz ragyogó eszményeinek! A te néma kiáltásod, amellyel gyümölcsöző munkára hívsz bennünket, száz hosszú éven át nem veszített erejéből, és (*sírásba olvadó hangon*) nemzedékeken át tartotta ébren hitünket egy jobb jövőben és a nemes emberi ideálok diadalában!<sup>10</sup>

A tolsztoji alakok mély *történelmi otthonosságával* és a dosztojevskiji hősök *transzcendentális otthontalanságával* szemben a csehovi hősök folyton úton levő, hontalan vándorok, Goethe kifejezésével élve „lebegő alakok” („schwankende Gestalten”). Ez a súlytalanság Ranyevszkaják párizsi tartózkodásának meghatározó élménye: a negyedik emeleten, ég és föld között laknak cigarettafüstben, léghajón utaznak, vasúti étteremben étkeznek, idegen ételeket esznek, más ízek és szagok veszik őket körül. A színdarabban fontos szerepe van az oltalmazó istennek védelmét élvező *ház* (*otthon*) és az elátkozott párizsi *ellen-ház* (*otthontalanság, hontalanság*) szembeállításának. A csehovi hősök nem érzik magukat otthon a világban, Dosztojevskijei már nincsenek otthon az égben. Melyiküket tekintsük inkább nomádnak, azt, aki konkrét vagy azt, aki transzcendentális térben és

---

<sup>10</sup> ССЕНОВ, Антон: i. m. 1978. 564.

ГАЕВ: Да... Это вещь... (*Оцупав шкаф.*) Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (*сквозь слезы*) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания (206–208).

Paszternak a *Doktor Zsivago*ban szintén kiemeli az ősök könyvszekrényének, mint nemzeti identitásszimbólumnak a fontosságát. Édesanyja halála után, amikor Anna Ivanovna holttestét kiviszi a házból, a gyermek Jura a könyvtárszobába menekül, ruhástól egy díványra roskad. A fizikai és lelki veszteség után itt talál magának szellemi menedéket: „Most keresik az egész házban, és senki se gondolja, hogy a könyvtárban alszik, nem ébred fel abban a távoli zugban, a mennyezetig érő könyvespolcok mögött”. Zsivago később, felnőttként sem szakít a történelmi-kulturális hagyományokkal, az „ősök könyvszekrényével”. PASZTERNAK, Borisz: *Zsivago doktor*. Fordította: Pór Judit. Budapest, Árkádia, 1988. 100. „Сейчас его ищут по всему дому, и никто не догадается, что он в библиотеке спит, не проснется в дальнем углу, за высокими книжными полками, доходящими до потолка”. ПАСТЕРНАК, Борис: *Доктор Живаго*. Т. 1. Vilnius, Vaga, 1988. 86.

időben vándorol? Mi kényszeríti az orosz vándort arra, hogy hontalan csavargóként bolyongjon a világban? Miért nem tud a családi tűzhelynél megmelegedni, mint a bolygó hollandi, aki mindenütt keresi, de sehol sem leli a nyugalmat? A több mint kétszáz éves hányattatás okát a szlavofilek abban látták, hogy Péter reformjai letépték az értelmiséget a pravoszláv vallási gyökerekről, elszakították az őstajtól. Elveszítette kapcsolatát a néppel, gyökértelenné vált. Céltalanul bolyong a világban, talajtalan, mint a szélsodorta ballagófü. Nem véletlenül szerepelnek a drámában az elutazással és a megérkezéssel kapcsolatos motívumok: a *vasút*, az *állomás*, az *úti ruha*, *utazótáska*, *összekötözött batyu* (*железная дорога, станция, одежда в дорогу, сложенные чемоданы, дорожные узлы*) stb., mint az átmeneti lélekállapot szimbólumai. A jobbágyfelszabadítás után a földjüket, otthonukat elkótyavetyélő, deklasszálódott nemesek nem a vándorok jóleső érzésével vágnak neki a világnak, hőstettek végrehajtása céljából, hanem kényszerűségből: a történelmi számkivetettség nyomasztó érzésével. Hontalanságuk nem szabadság, hanem a szabadság látszata. Csupán az ifjabb nemzedék képviselői gondolják másképp:

ÁNYA: Isten veled, drága ház! Isten veled, régi élet.

TROFIMOV: Éljen az új élet!”<sup>11</sup>

Csehov az édenkertről mint nem tartós, átmeneti létállapotról már *A fekete barát* (*Черный монах*, 1894) című elbeszélésében is írt, mégpedig abban a dialektikus összefüggésben, hogy a paradicsomi öskertben nemcsak az élet, hanem a halál (a tudás) fája is terem, amely szakadékot támaszt a természet és a kultúra között. A kert nemcsak az organikus teljesség szimbóluma, hanem mint a kiűzés tere, a veszteségé is. A halál mindenütt, még a legnagyobb szépség és boldogság pillanataiban is jelen van. Még magában a szépségben sincs igazi *harmónia*, a csehovi hősök még a szépségben is a lét metafizikai alapjainak a polaritását, kettészakadtságát látják, ami a nyugtalanság, sőt a félelem érzését kelti bennük. A törekeny szépség csak azért adatik nekik, nehogy tönkretegye őket az elviselhetetlen igazság. „Mert mi a Szépség, ha nem annak a Rettentőnek a kezdete, melyet elviselünk még épp, s ha csodáljuk, ezért, mert hagyja, közönnel, létezzünk csak”.<sup>12</sup> A hős skizofréniás tudathasadásának (*mania grandiosa*) egyik lehetséges

---

<sup>11</sup> CSEHOV, Anton: i. m. 1978. 614.

АНЯ: Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

ТРОФИМОВ: Здравствуй, новая жизнь!.. (253).

<sup>12</sup> RILKE, Rainer Maria: *Duinói elégikák*. Fordította: Tandori Dezső és Tellér Gyula. Budapest, Helikon, 1988. 7. Eredetiben: „Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, uns zu zerstören”. RILKE, Rainer Maria: *Duineser Elegien*. In: *Werke. Auswahl in zwei Bänden*. Band 1. Leipzig, Im Insel Verlag, 1957. 233. E rejtélyes szavak értelme Kerényi Károly hermeneutikája szerint a következő: „a költő *Borzasztónak* az isteni szférát nevezi. Platón szellemében szólva a Szépség an-

forrása az ember esztétikai és etikai életének a kettéhasadása: a kiüresedett, elposványosodott élet és a magasabb rendű eszmények összeegyeztethetlensége. Kovrin magiszter azoknak a kiseberekéről szóló orosz irodalmi alakoknak a sorába tartozik, akik személyiségzavarral küszködnek, üldözési vagy nagyzási mániában, depressziós szorongásban szenvednek, a lét és nemlét határvonalán egyensúlyoznak, fellázadnak a végzetes eleve elrendelés ellen. Csehov elmélyítette, és új formában mutatta be a személyiség megkettőződésének problémáját, amellyel Dosztojevszkij is kísérletezett *A hasonmás* (Двойник) című pétervári poémájában, s amelyet mesterien ábrázolt Ivan Karamazov és az ördög párbeszédében (utóbbi reminiscenciái átsillámlanak Kovrin és a fekete barát dialógusaiban).<sup>13</sup> Az örületbe (a máslettbe) való menekülést felfoghatjuk úgy is, mint a szubjektum önvédelmi reflexét, hogy megvédje magát a személyiségét fenyegető depersonifikáló veszélytől. Kovrin nagyzási mániája fantasztikus formában megnyilvánuló tiltakozás az élet elszürkülése ellen, s mint ilyen, egyfajta realitás tükröződik benne. Kovrin polaritása, belső diszharmóniája a szépség és a hasznosság, a zseni és a középszer közötti órlódás drámája, mivel nem képes megtalálni az egyensúlyt. Elégeti magát vélt zsenialitása tüzeiben. Tehetségét nem tudja beolvasztani a hasznosságba. Nem tudja eldönteni, hogy milyen kapcsolatban áll egymással a tudatos és a tudattalan, az elméleti tudás és a gyakorlati cselekvés, ezért nem találja az üresség melankóliájából a kivezető utat. *Alteregőjának* a projekciója, a fekete barát olyan vitális értékeket hordoz, amelyekre Kovrinnak szüksége van, ám különös megjelenési formájuk miatt nem tudja asszimilálni és realizálni ezeket az ambíciókat, környezete pedig igyekszik elfojtani őket. Az egymást hol vonzó, hol taszító megvilágosodások és elvakultságok, ezek az észrevétlen mozgások rejlenek magatartásának és cselekedeteinek a mélyén. Ilyen rezdülések halmazaként ábrázolja Csehov a kiválasztottságban tetszelgő férj és hétköznapi környezete viszonyát. A fekete barát először csak felajzott képzeletében bukkan föl, majd az abszurditás átkerül az életbe is, amelyben valóság és látomás, realitás és extatikus révület elválaszthatatlan egységet alkot. A *duplex paradoxitás* (kettős ellentmondás) következtében Kovrin lázálmai és nappali fantazmagóriái testet öltenek, a kézzelfogható tárgyak és emberek viszont illuzórikusnak és testetlennek tűnnek számára. Kovrinnak a vágyálma, hogy valami másnak mutatkozzék önmaga és mások szemében, mint ami, hamar lelepleződik. Az érték és a vágyott érték, a vágyalom mást jelent számára, és mást a gyakorlatias kertész, Peszockij

---

nak az isteni szférának kezdete, melynek tetőpontja az *Agathon* [Jó].” KERÉNYI Károly: *Az örök Antigoné*. Budapest, Paidion, 2003. 417.

<sup>13</sup> A művésznek (zseninek, tehetségnek) az ördöggel (a fekete emberrel) való találkozása mint vándortéma gyakran bukkan föl mind a világ-, mind az orosz irodalomban (Chamisso: *Peter Schlemihl különös története*, Goethe: *Faust*, Puskin: *Mozart és Salieri*, Gogol: *Arckép*, Jeszenyin: *Fekete ember*, Bulgakov: *Mester és Margarita* stb.). A fekete szín a Rosznak, a Gonosznak, a pusztításnak és az önpusztításnak a szimbóluma.

és leánya számára. Kovrin ugyanis attól fél, ha nem zseni, akkor nagyon közelről fenyegeti a veszély, hogy nyárspolgár lesz, ezért boldogságát az irrealitás szférájában keresi, amelyben bizonyos életeszmények illuzórikus konkrétságot öltenek. Látomása először akkor bukkan föl, amikor „az óriási oszlopos épület” zárt teréből egy szimbolikus pallón keresztül átsétál az őspark *nyitott terébe*:

Kovrin a pallón átment a túlsó partra. Most tágas mező terült eléje, rajta hullámozott a még nem virító, zsenge rozsvetés. Közel s távolban sehol egy lélek, sehol egy élőlény, s mintha ez a kis ösvény abba a bizonyos ismeretlen, rejtélyes távolba vezetne, ahol épp most nyugodott le a nap, és olyan szélesen lángol az est bíborfénye.<sup>14</sup> (*A fekete barát*)

E két világ, az immanens és a transzcendens között feszül Kovrin szenvedő lelke, akit gyökerei az érzéki világhoz láncolnak, de magasabb törekvései afelé a szebb, jobb, eszményi világ felé vonzanak, amelyet élete folyamán sohasem tud elérni, de ahova lényege szerint tartozni szeretne.

Érdeemes figyelmet fordítani a geometrikus motívumokra törekvő, finom művű *franciakert* és a természeti formákat érintetlenül hagyó, durvább kidolgozású *angolpark emblematikájára*, amely az elbeszélésben kontrasztív viszonyba van állítva, ugyanakkor sajátos szegélyképként keretezi a történetet. Sajnos a magyar fordításba pontatlanságok csúsztak be:

Szigorúan angolosra nyírt őspark csaknem egy egész versztányira húzódott a háztól a patakig, s ott szakadékos, meredek, agyagos partban végződött, amelyen a fenyőfák pőrén kiálló gyökerei holmi szőrös talpakhoz hasonlítottak; lent csillogott a víz, panaszosan sápgogtak a vadludak, és mindenütt szinte balladairásra késztető hangulat terjengett.<sup>15</sup>

Az *angolkert* a természetesség látszatára törekszik, arra, hogy a kert minél jobban beleolvadjon a tájba. Ezzel szemben az architektonikus *franciakert* mértani alak-

---

<sup>14</sup> СЕНОВ, Anton Pavlovics: *A 6-os számú kórterem. Elbeszélések és kisregények (1892–1895)*. Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet, Lányi Sarolta et al. Budapest, Magyar Helikon, 1974. 328. Az idézett művet fordította: Szöllősy Klára. „Коврин по лавам перешел на другую сторону. Перед ним теперь лежало широкое поле, покрытое молодой, еще не цветущей рожью. Ни человеческого жилья, ни живой души вдали, и кажется, что тропинка, если пойти по ней, приведет в то самое неизвестное загадочное место, куда только что опустилось солнце и где так широко и величаво пламенеет вечерняя заря”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. T. 8. 234.

<sup>15</sup> СЕНОВ, Anton Pavlovics: i. m. 1974. 320. „Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. T. 8. 226.

zatok kialakítására törekszik, vagyis arra, hogy a természetet a geometriai formáknak megfelelő formákba kényszerítse. Az érintetlen teremtő természet (natura naturans), az őspark szembe van állítva a teremtett természettel (natura naturata), Peszockijék stilizált, emberkéz formálta francia dísz- és gyümölcsöskertjével:

A kert látványosságát, amit maga Peszockij lekicsinylően semmisségnek nevezett, Kovrin már gyermekkorában mesebeli szépségnek tartotta. Milyen csodák voltak itt! Milyen különös hajtásai és torzszülőttei a természetnek! Gyümölcsfákból sövénykerítések, kúp alakúra formált körtefák, gömb alakú tölgyek és hársak, almafákból ernyők, árkádok, koszorúk, kandeláberrek, sőt szilvafákból kialakítva az 1862-es szám, azt az évet megörökítve, amikor Peszockij megkezdte a gyümölcsstermesztést.<sup>16</sup>

A két kerttípus párhuzamba állítása pozitív, illetve negatív érzelmeket vált ki a különböző szereplőkből, s bizonyos konfliktustípusoknak is a forrása. Kovrin úgy véli, a kerten való erőszaktevélet mesterkéeltséget, az eleven, burjánzó élet zárt alakzatba való kényszerítését eredményezi, amelynek béklyójából a természet csak ciklikus megújulása során képes kitörni. Attól retteg, hogy Peszockij és lánya a házassággal őt magát is egy zárt, formalizált világba kényszerítik. A *necok* homokot jelent, amely az éltető nedvesség hiányára, a halál szárazságára, átvitt értelemben a létezés mulandóságára és reménytelenségére utal.<sup>17</sup> Az antinómia először csak a hős lelkében támad az eszmény és a valóság kibékíthetlensége miatt érzett ellentétes érzelmek és hangulatok között, majd fokozatosan áttérjed környezetére is. A kétféle kerttípus vizuális kontrasztja önmagán túlmutató *embléma*: a láthatatlan lényeket egy látható tény képeivel jeleníti meg. Egy olyan bonyolult képi allegóriát képvisel, amelyben a vizualitás és verbalitás egységet alkot.<sup>18</sup>

*A fekete barát* című elbeszélésben például az érték-szempontról kiemelt kert és környéke kap jelleget. Az első leírásban Peszockijék kertjét még a cselekmény szokásos tájképszerű háttérének érezzük, bár a hosszadalmas leírás és a Csehov munkásságában gyakori archetipikus „kert”-motívum már itt is óvatosságra int bennünket. A kezdeti kép elemei az ismétlések ré-

---

<sup>16</sup> СЕНОВ, Антон Павлович: i. m. 1974. 321. „То, что было декоративной частью сада и что сам Песоцкий презрительно обзывал пустяками, производило на Коврина когда-то в детстве сказочное впечатление. Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой! Тут были шпалеры из фруктовых деревьев, груша, имевшая форму пирамидального тополя, шаровидные дубы и липы, зонт из яблони, арки, вензеля, канделябры и даже 1862 из слив – цифра, означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. Т. 8. 226.

<sup>17</sup> Vö.: PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetem és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi, 2001. 219.

<sup>18</sup> Vö.: PRAZ, Mario: *Embléma, jelkép, epigramma, concetto*. In: PÁL József (szerk.): *Az iko-nológia elmélete*. Fordította: Kürtösi Katalin. Szeged, JATE Press, 1997. 192–225.

vén szemantikailag egyre gazdagabbak lesznek, és a legkülönbélebb lelkiállapotok kivételéseivé válnak. Kovrint és Tányát untatja a „több ezer rubel tiszta jövedelmet” hozó „haszonkert”, melyet idegesen óvnak az éjszakai fagyoktól. A francia stílusú dekoratív kertrészt Peszockij „semmisség”-nek, a fiatal Kovrin viszont „mesebeli szépség”-nek találja. S végül ott van a kerthez csatlakozó angolpark, amely a meredek folyópartra visz, s ahol „szinte balladaíráásra készítő hangulat terjeng”...<sup>19</sup>

A „vén, oszlopos, kertés ház” („старинный дом с колоннами и садом”) Csehov utolsó elbeszélésében, *A menyasszonyban* (*Невеста*, 1904) a *bezárkózás*, a *begyöpsödés*, a *betokosodás* szimbólumává válik. Ebbe a jóllakott, de fullasztó fészekbe, ahol mindig duruzsol a szamovár, „pulykasült és ecetes meggy illata terjeng” („пахло жареной индейкой и маринованными вишнями”)<sup>20</sup>, tör be a külvilág friss fuvallata egy tündöbajos fővárosi festőművész személyében, aki felnyitja a lány szemét. Ez a megszállott igazmondó megsemmisíti azt a csalóka erkölcsi alapot, amelyen a lány élete eddig nyugodott. A kívülről jövő „kísértő” hatására a huszonhárom éves menyasszony úgy érzi, ki kell szabadulnia a nyárs-polgári milióból, a régimódi földesurak korlátolt világából, amelyhez előbb-utóbb ő maga is idomulna. Ezért szövetségre lép Szasával, aki a nyarat náluk szokta tölteni, hogy segítse kitörését a nagyvilágba: részint a Sumin-házból, de főként a jó parti konvencionális béklyójával fenyegető házasságból. Az esküvő napját már ki is tűzték. Vőlegénye Moszkvában kibérelt egy emeletes házat, amelyen büszkén vezeti végig menyasszonyát. A ház kispolgári *enteriórjének* részletező leírása (meztelen nő festménye a falon, mellette letört fülű lila váza stb. – a megbomlott harmónia jelképei) a lány számára félreérthetetlenül jelzi: a házassággal csöbörből vödörbe kerülne, csupán korábbi életformájának megismételt, szegényesebb változata várna rá. Leendő férje a provinciális, maradi értelmiség tétlen, értelmetlen életmódját kínálja fel neki, amelyben eddig is élt. Jó szándékú, de unalmas vőlegénye egy őszinte pillanatában *expressis verbis* megfogalmazza önmaga értékítéletét, ezzel generalizálja a témát, a partikularitás szintjéről az egyetemesség szintjére emeli:

Ó, anyácskánk, Oroszország! Ó, anyácskánk, Oroszország! – milyen sok tétlen semmirekellőt hordoz még a te földed! Milyen tömérdek magamfajta nehezedik rád, te szegény, sokat szenvedett.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> SZILÁRD Léna: *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2002. 66.

<sup>20</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. T. 10. 202.

<sup>21</sup> СЕХОВ, Anton: *Drámák és elbeszélések*. Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet et al. Budapest, Európa, 2001. 446. „О матушка Русь! О матушка Русь, как еще много ты носишь на себе праздных и бесполезных! Как много на тебе таких, как я, многострадальная!”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. T. 10. 211.

A két ember a létezés más-más szférájához tartozik, ezt az akadályt csak úgy lehetne áthidalni, ha a lány a maga szférájába emelné vőlegényét, de ez lehetetlen. Nágya finom ösztönével megérzi a vőlegénye részéről fenyegető házassági csapdát, amely végleges lelki restségére ütné rá a pecsétet, mert berekesztené előtte az újjászületés lehetőségének útját, ezért fellázad. Szasa, akit a házban „tékozló fiúnak” neveznek, megszervezi a lány menekülését, nem is annyira a házasság, mint inkább a reá váró sors elől, az ismeretlen jövőbe. Nágya Szentpétervárra szökik, ahol beiratkozik az egyetemre. A fiatal lány elvagyódásában, boldogságkeresésében van valami felszabadító, ha ugyanis a családi tűzhely foglya marad, könnyen elveszítheti eszményeit és álmait, eltunyulhat. Ebben gyökerezik a házasságtól való neurotikus félelme, ami indokolja élete korábban fontosnak ítélt kereteivel való teljes szakítását.

A nagy, ódon ablakból látható tavaszi kert összhangban van a lány hangulatával, ugyanakkor ellentmond annak a tárgyi és lélektani környezetnek, amely körülveszi.

A napsugarak meleg, gyöngéd érintésére nemsokára az egész kert felébredt, a leveleken gyémántfényű harmatcseppek csillogtak, s az időtlen idők óta elhanyagolt kert most üdének, gondozottnak látszott.<sup>22</sup>

A hősnő egyre nyitottabbá válása, lelki ébredése harmóniában van a májusi természet újjászületésével, amely mintha ablakot nyitna számára a világra (vö.: *fenestra aperta*), s benne a saját feladatára. A főszereplő neve, Nágya (Nagyezsda) azt jelenti: *remény*, a jövőre irányul, mint bizalomteljes várakozás. A név – embléma, amely bizonyos funkciót jelenít meg, kapcsolatba hozható a tavaszi kert vizuális megjelenítésével, amely a megújulás, az újjászületés reményét hordozza magában; a történet kibontása pedig az előzőek magyarázata. A tágas *exteriőr*, a kert szépsége kontrasztív viszonyban áll a kúria *enteriőrének* fülledt légkörével, ahol a konyhában „négy szolgáló alszik a puszta földön, ágyak nincsenek, derékalj helyett rongyok... bűz, poloskák, svábbogarak...”<sup>23</sup> Csehov meggyőző lélektani hitelességgel ábrázolja, amint Nágya a *zárt, belső* nézőpontból fokozatosan Szasa *nyitott, külső* nézőpontjára helyezkedik, s ebből a horizontból feltárul előtte korábbi életének visszássága. A belső nézőpontról a külsőre váltásnak az a szerepe, hogy a lány a megszokott szokatlan nézőpontból lássa, mert az automatizmus meggátolja abban, hogy a valóságot a maga igazi mivoltában szemlélje. A külső nézőpont az észlelési folyamatok automatizmusát

---

<sup>22</sup> ССЕНОВ, Антон: i. m. 2001. 440. „Скоро весь сад, согретый солнцем, обласканный, ожил, и капли росы, как алмазы, засверкали на листьях; и старый, давно запущенный сад в это утро казался таким молодым, нарядным”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. Т. 10. 206.

<sup>23</sup> ССЕНОВ, Антон: i. m. 2001. 437; „четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. Т. 10. 203.



megszünteti, a jelenségeket kiemeli a megszokott viszonyokból, más összefüggésekbe helyezi, s újból érzékelhetővé teszi számára. A nézőpontváltás új megvilágításba helyezi a megszokottat, kimozdítja a lányt beidegződött automatizmusából, felrzza mindennapi érzékcsalódásából. Fonákjára fordítja azt, amit eddig az optikai csalatkozás miatt más fénytörésben látott, miközben a hétköznapit mélyebb értelemmel ruhazza fel. A kertben az éjjeliőr kereplőjének a kopogása, amelyre hajnalban ébred, mintha a *bibliai kerub* megvilágosító szerepét töltené be: arra figyelmezteti a lányt, hogy régi élete véget ért, ideje újat kezdeni. Nem bűnbeesés miatt üzetik ki az öskertből, önként hagyja el tudás- és szabadságvágyból. Nánya lelki válságának, végső elhatározásának csúcspontja összhangban van a kerti vihar természeti képének ábrázolásával, „amely leverte mind az almát és kidöntött egy vén szilvafát”.<sup>24</sup> Felerősödik benne a vágy, hogy kitörjön családjá merev, konvencionális kereteiből. Az átvirrasztott éjszaka után, amikor a *jelenből a jövőbe* tekint, úgy érzi, „új, széles út nyílt meg előtte, amelyet mindaddig nem ismert, most már csupa várakozás volt és mindenre elszánt”.<sup>25</sup> Az út mint magasabb érték szegeződik szembe a házba zárkózott, otthon ülő élet egoizmusával. A biztonság és a szabadság, a megkötöttség és a felszabadulás közötti lelki konfliktust sikerült feloldania: másnap elutazik, és a sorsra bízta magát. Anyja (sőt nagyanyja is) hamar megbocsát neki, mert lánya azt valósította meg, amire titokban ő is vágyott, de nem volt képes megtenni. A „tékozló lány” tehát felmentetik, ami a szabad választás akaratának igazolását jelenti. A szülői házat nem a könnyelmű, hanem a munkás élet kedvéért hagyja el, sorsa tehát *invertált* „tékozló lány”-történetként értelmezhető. Az elbeszélés azt sugallja, hogy minden egyénnek tudatos és felelős módon kell választania ez élet kínálta lehetőségek közül. Nánya májusban a vizsgák után jókedvűen, viruló egészségben érkezik haza. Moszkván átutazóban találkozik régi barátjával, aki lelki átváltozásának, *metanoiájának* katalizátora volt, minthogy gyűlöletet szított benne a kisvárosi áporodott élet iránt. *Metamorfózisának* ebből a magasabb horizontjából már Szasát sem látja „olyan újszerűnek, intelligensnek, érdekesnek, mint tavaly [...], úgy érezte, mintha Szasa szavaiból, mosolyából, egész lényéből valami avatagság áradna, valami, ami már rég letűnt, s talán már a sírba készül”.<sup>26</sup> Visszatérése után szülővárosa, az ódon családi ház és lakói, ahol felnőtt, még porosabbnak, avíttabbnak tűnnek számára, amikor mintegy a *jelenből néz vissza a múltba*: „úgy érezte, hogy

---

<sup>24</sup> CSEHOV, Anton: i. m. 2001. 450; „в саду ночью посбивало все яблоки и сломало одну старую сливу”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. Т. 8. 213.

<sup>25</sup> CSEHOV, Anton: i. m. 2001. 450; „ей казалось, что перед нею открывается нечто новое и широкое, чего она раньше не знала, и уже она смотрела на него, полная ожиданий, готовая на все, хотя бы на смерть”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. Т. 8. 214.

<sup>26</sup> CSEHOV, Anton: i. m. 2001. 453–454; „таким новым, интеллигентным, интересным, каким был в прошлом году”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 10. 216; „от Саши, от его слов, от улыбки и от всей фигуры веяло чем-то отжитым, старомодным, давно спетым и, может быть, уже ушедшим в могилу”. Уо. 217.

a szobák sivárak, a mennyezet alacsony”, a nagymama és anyja is nagyon megöregedett és megcsúnyult. „Másnap reggel pedig elbúcsúzott övéitől, és felajzottan, jókedvűen hagyta el a várost – mint tervezte: örökre”.<sup>27</sup> A textológusok szerint a „mint tervezte” beszúrás az átdolgozások során került bele a végleges szövegbe, a kétséges és lehetséges jövőre irányul, ami Csehov óvatos optimizmusára utal, miközben a nézőpont az elbeszélőről az olvasóra tolódik át. Nánya sorsa nem zárul le, a mű kompozíciójának a nyitottsága azonban előrevetíti a lelki fejlődés távlatait. Ebbe a történetbe – ha archetipikus szimbolikáját megfejtjük – Nánya helyébe minden olyan fiatal, független lány vagy asszony behelyettesíthető, akik azért hagyják el családjukat, otthonukat, hogy megvalósítsák önmagukat, megújítsák életüket. Az elbeszélés témája nem új, Ibsen és Tolsztoj is feldolgozták már (az *Anna Kareninára* utalnak is a szövegben), de Csehov a hősnő cselekedeteinek, életforma-választásának új indítékait és mozgatórugóit tárta fel.

Jelen munka Csehov három művének kontrasztív vizsgálatát adja, amelyek szövegeiben jól felismerhető a kert és a park mint archetipikus toposzok; lényegük ezzel az összimbóllummal meghatározható. A tanulmány az elveszett evidencia megtalálására vállalkozik, vagyis a látszólagos értelem mögötti rejtett értelem megfejtésére és a szó szerinti jelentésben foglalt többletjelentések feltárására. A *Csereznyéskertben* a kert szimbolikája a szöveg minden rétegét behálózza, mint valami gyújtópontban sűrűsödik össze benne az élet lényege és értelme – az egész múlté, a jelené, sőt a jövőé, kapcsolata a „mitikus ősmaggal” nyilvánvaló. A *fekete barátban* a kert emblematikus jellegű, egy elvont tartalom vizuális megjelenítésére szolgál: a látható csak mint a láthatatlannak a jele fontos. Azáltal kap szimbolikus tartalmat kifejező funkciót, hogy szemantikailag azonosítható a művön kívüli kontextusban megjelenő bibliai prototípussal. A *Menyasszonyban* a kert a szöveg kevésbé mély struktúrájába tartozik és hangsúlyozott konkretizáltság jellemzi, de a sorok közötti utalásokban áttűnik az enigmatikus embléma, amelyben a képi és a szöveges elem egységet alkot. A művésznek akkor van szüksége ösképekre, amikor a lét mélyebb igazságai nem fejezhetők ki közvetlenül, csak archetipikus toposzok és mitológiai szimbólumok segítségével, amelyek a láthatatlan lényeg (a transzcendentális eszmét) a látható valóság képeivel jelenítik meg. Ily módon a kert a szövegkontextusban egyszerre rendelkezik pragmatikus és transzcendentális jelentéssel. Carl Gustav Jung szerint „aki archetípusokban beszél, az mintha ezer hangon szólalna meg..., az ábrázolt jelenséget az egyszeri és tűnékeny jelenségek világából az örökkévalóságba, személyes sorsát az egyetemesség szférájába emeli”.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> СЕХОВ, Антон: и. м. 2001. 457; „и потолки в комнатах, казалось, становились все ниже и ниже” [...] „в городе все давно уже состарилось, отжило”. ЧЕХОВ, А. П.: и. м. Т. 10. 218; „а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда”. Уо. 220.

<sup>28</sup> Idézi АВЕРИНЦЕВ, С. С.: и. м. 1980. Т. 1. 110.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ALMÁSI Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Budapest, Magvető, 1985.
- Cs. JÓNÁS Erzsébet: *Kontrasztív szövegsemantikai vizsgálatok (Csehov-drámák magyar fordításai)*. Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 2001.
- EICHENBAUM, Borisz: Csehov. In: *Irodalmi elemzés*. Fordította Bálint Judit, Folínus Gábor et al. Budapest, Gondolat, 1974.
- GEREBEN Ágnes: *Csehov világa*. Budapest, Európa, 1980.
- GORKIJ, Makszim: A. P. Csehov. In: *Élmények és gondolatok. Szovjet esszék*. Fordította Bognár Edit, Enyedi György et al. Budapest, Európa, 1967.
- HAJNÁDY Zoltán: A Három nővér szubtextusa. *Modern Filológiai Közlemények* VI/12. Miskolc, 2004. 57–64.
- KARANCSY László: *Csehov lélekábrázoló módszere*. Debrecen, KLTE, 1985.
- LEVENDEL Júlia: *Így élt Csehov*. Budapest, Móra, 1984.
- LIEBER László: *Az alakok értéktudata Gogol és Csehov prózájában*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995.
- MANN, Thomas: Vázlat Csehovről. In: *Válogatott tanulmányok*. Fordította Lányi Viktor, Szabó Ede et al. Budapest, Európa, 1963.
- MÉSZ Lászlóné: *Drámaértelmezések. Ibsen, Csehov, Beckett*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1987.
- PETERDI NAGY László: *Csehov színháza*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- REGÉCZI Ildikó: *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000.
- RÉV Mária: *Csehov századfordulója*. Budapest, Universitas, 1995.
- ЛАКШИН, В. Я.: *Толстой и Чехов*. Издание 2-е, исправленное. Москва, Советский писатель, 1975.
- ЧУДАКОВ, А.: *Поэтика Чехова*. Москва, Наука, 1971.

CS. JÓNÁS ERZSÉBET

## A SZÍNPADI NYELV PRAGMATIKÁJA A CSEHOV-DRÁMÁKBAN<sup>1</sup>

### 1 Bevezetés

Az irodalmi műalkotás a nyelvi forma esztétikai értékével is részt vesz a mű és befogadója közötti hatás–befogadás mechanizmusában. Az irodalmi műelemzések a stílus, a kompozíció, az életművet befolyásoló életrajzi és kortörténeti adatok tükrében szűrik ki azt az üzenetet, amelyet a művészi szöveg mint egyetlen jel képvisel. Csehovnál gazdag értékelő irodalom áll rendelkezésünkre, mert a modern dráma Ibsennel és Hauptmann-nal együtt számon tartott orosz úttörője már első drámaírói jelentkezésétől nagy vitát váltott ki formai megoldásaival. Vajon a csehovi dramaturgia sajátosságai – a lényeges elemek diszkreditációja<sup>2</sup>, a meg nem tervezettség, a ki nem választottság nem kiválasztottság effektusa, s az e mögött meghúzódó „víz alatti áramlás”<sup>3</sup> – kimutathatóak-e a kommunikatív tartalomban? Dolgozatunk ennek feltárására vállalkozik. Csehov dialógusainak pragmatikai elemzéséből indulunk ki, megvizsgálva azok dramaturgiai funkcióját a szépirodalmi műelemzések értékelése alapján. Ezt követően a drámai dialógust mint stilizált társalgási nyelvet tanulmányozzuk. Az érintkezési alapelvek, a „társalgási maximák” nyelvi megvalósulását vesszük sorra. Vizsgáljuk lexikális megjelenésüket, a megszólalásba való beszerkesztésük módját és stilisztikai szerepüket a nyelvi egyénítésben és a társalgás funkcionális stílusjegyei között. Ezek a nyelvi eszközökkel megvalósuló kommunikatív tartalmak a dialógus megnyilatkozásaiba mint szintaktikailag független szerkezetek megelőző, követő, beékelődő, ritkábban distanciális helyzetben épülnek be. Ám a dialógus

---

<sup>1</sup> A téma részletes kifejtése: Cs. JÓNÁS Erzsébet: *A színpadi nyelv pragmatikája*. Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 2000.

<sup>2</sup> Csehov mestere volt a jelentőségteljes helyzetek hétköznapivá süllyesztésének. A legkomolyabb beszélgetések közben, eltérve a fontos témától, ilyen betoldásokat ad a szereplők szájába: „De aranyos ez a méhecskés brosztüd!” vagy „Most Afrikában nagyon meleg lehet.” Ezáltal diszkreditálja, elveszi a jelentőségét a fontos dolgoknak.

<sup>3</sup> A kimondott párbeszédék szó szerinti jelentése mögött egy mélyebb, sokszor csak kikövetkeztethető szövegjelentés húzódik meg „víz alatti áramlás”-ként. Vö. Csehov mai értelmezéseiben és ЧУДАКОВ, А. П.: *Поэтика Чехова*. Москва, Наука, 1971. 173–186.

mint konstrukciótípus szerkezeti elemeiben is Csehov dramaturgiai eszköztárába tartozik.

Csehov dramaturgiai életműve azért aktuális, s hatásos is minden kor befogója számára, mert befejezetlen vagy inkább szándékosan nyitott konstrukcionális helyein a szöveg „meghatározatlan tárgyiasága”<sup>4</sup> a befogadó gondolatvilágát, kérdésfeltevéseit hozza mozgásba. Mindaz, ahogy a dialógusok szövegépítésén keresztül a szereplők egymáshoz való viszonya, s Csehovnak mint kívülálló szerzőnek a hőseihez, s a valósághoz való viszonyulása kifejezést nyer, a szövegmodalításban<sup>5</sup> összegezhető.

A szövegtani kutatások új, kommunikatív szempontú megközelítésükkel számos tudományterület látásmódját frissítették fel. A nyelvészetben a mondat fölötti nyelvi szint vizsgálatára, szerkesztési és viszonyrendszeri szabályszerűségeire irányították a figyelmet,<sup>6</sup> az irodalomtudományt a műalkotás esztétikai tartalmainak a szöveg alkotóelemein keresztül is kibontani képes módszerekkel gazdagították.<sup>7</sup> Iskolát teremtettek egy funkcionális stilisztikai elemzés számára.<sup>8</sup> Hatásuk érezhető a műfordítással és a szakfordítás kérdéseivel foglalkozó kutatásokban,<sup>9</sup> de még a tantárgypedagógiában is az anyanyelvi és az idegen nyelvi oktatás módszertana terén.<sup>10</sup>

Dolgozatunkat azok közé a leíró nyelvi elemzések köré soroljuk, amelyek a szöveg természetét a szépirodalmi műalkotásban betöltött funkciójának figyelembevételével vizsgálják. Ahogy Deme László mondta: „Az irodalomtudomány-

---

<sup>4</sup> A befogadó olvasó a maga szövegértelmezése szerint töltheti ki saját maga számára aktuális élettartalommal ezeket a helyeket.

<sup>5</sup> A szövegmodalitás tehát Csehov egyéni világlátásának nyelvi eszközökben megvalósuló tükröződése.

<sup>6</sup> DEME László: *Mondatszerkezeti sajátosságok gyakorisági vizsgálata*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971; BÉKÉSI Imre: *Szövegszerkezeti alapvizsgálatok*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982; KIEFER Ferenc: *Az előfeltevések elmélete*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983; BÉKÉSI Imre: *A gondolkodás grammatikája. Szöveg- és mondat szerkezeti elemzések*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1986.

<sup>7</sup> ELEKFI László: *Petőfi verseinek mondattani és formai felépítése*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986.

<sup>8</sup> SZABÓ Zoltán: *A mai stilisztika nyelvelméleti alapjai*. Kolozsvár, Dacia, 1977; SZABÓ Zoltán (szerk.): *A szövegvizsgálat új útjai*. Bukarest, Kriterion, 1982; SZATHMÁRI István: *A magyar irodalmi nyelv és stílus kérdései* (= Kodolányi Füzetek 9). Székesfehérvár, Kodolányi János Főiskola, 2001.

<sup>9</sup> KLAUDY Kinga: *Orosz–magyar fordítástechnika*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1980; DÁNIEL Ágnes: *A fordítói gondolkodás iskolája*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1983; BART István – KLAUDY Kinga (szerk.): *A fordítás tudománya. Válogatás a fordításelméleti irodalomból*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1986.

<sup>10</sup> ZSOLNAI József: Kisiskolás korúak szövegalkotásra nevelésének szövegtani vonatkozásai. In: SZATHMÁRI István – VÁRKONYI Imre (szerk.): *A szövegtan a kutatásban és az oktatásban* (= A Magyar Nyelvtudományi Társaság kiadványai 154). Budapest, 1979. 131–136; LIEBER Péterné: *Az orosz nyelv tanításának elméleti és gyakorlati kérdései*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1987.

nak is érdeke megismerni a szöveg alaptermészetét, s a nyelvtudománynak is a magasabb válfajokét”.<sup>11</sup>

Az elemzések rávilágítottak, hogy Csehov dialógusai nyelvi megformáltságukban – rövidegük, tömörségük miatt – alkalmasak arra, hogy az orosz irodalmi nyelv működési mechanizmusát segítségével vizsgáljuk.<sup>12</sup> Támogatást ad ebben a szakirodalom is, amely mind a mondatokat szöveggé rendező szórendi elemzések, mind a dialógus kommunikatív vizsgálata során szépirodalmi korpuszokra támaszkodik.<sup>13</sup> A dialógus nyelvi megközelítésű vizsgálata Csehov drámáiban *vizsgálati módszereiben* ugyanakkor alkalmas bármely más nyelvi korpusz, így a mai élő orosz dialógus elemzésére is.<sup>14</sup>

A beszélt nyelvi elemek egész sorát használja a megszólaló a spontán megnyilatkozások, az elemi erővel feltörő indulatok érzékeltetésére. Ezekkel Csehovnál is találkozunk:

a) Az *előkészítetlen* (spontán) beszélt nyelvi szöveg szerkezetében a mellérendelések, a tartalmi kapcsolódások nem következethetők ki a meglévő vagy feltételezett nyelvi kulcsszavakból (pl. *kötőszók*).

b) A beszélt nyelvi szöveg számos *logikai ugrást* tartalmaz.

c) A befogadást két alapvető mozzanat teszi lehetővé. Egyfelől a *hallgató aktívan részt vesz* a beszélő által számára meghagyott logikai műveletek elvégzésében. Másfelől állandóan értékeli a szöveget annak koherens és logikus volta szempontjából, s a *tartalmi logikai tévesztéseket figyelmen kívül hagyja*.

e) A spontán beszéd előállításakor a beszélőt egy *globális gondolategyüttes* irányítja, ugyanakkor az állítások szóállománya és az ahhoz tartozó tartalmi aszociációk közben *módosíthatják* a globális gondolatot.

f) A *logikai ugrások* (a gondolatsorban előreszalad) és a *gyakori redundancia* (a tartalom több, azonos értékű megfogalmazása) a globális és a részleges gondolatsorok együttes felszínre törésével magyarázható.

g) A *pragmatikus gondolatközvetítés* előadási *stratégiáit* követve a beszélő kész a megformáltság követelményeit háttérbe szorítani.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> DEME László: A szöveg alaptermészetéről. In: SZATHMÁRI István – VÁRKONYI Imre (szerk.): *A szöveg tan a kutatásban és az oktatásban* (= A Magyar Nyelvtudományi Társaság kiadványai 154). Budapest, 1979. 65.

<sup>12</sup> Vö. még: PAPP Ferenc: *Könyv az orosz nyelvről*. Budapest, Gondolat, 1979. 404–406.

<sup>13</sup> Vö. АДАМЕЦ, П.: *Порядок слов в современном русском языке*. Praha, Rozpravu ČAV, 1966; МИХАЙЛОВ, Л. М.: *Грамматика немецкой диалогической речи*. Москва, Высшая школа, 1986.

<sup>14</sup> Vö. ЗЕМСКАЯ, Е. А. (отв. ред.): *Русская разговорная речь*. Москва, Наука, 1973; ЗЕМСКАЯ, Е. А.: *Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения*. Москва, Русский язык, 1987.

<sup>15</sup> Vö. FÁBRICZ Károly: A beszélt nyelvi szövegalkotás kérdéseire. In: KONTRA Miklós (szerk.): *Beszélt nyelvi tanulmányok*. Budapest, MTA Nyelvtudományi Intézet, 1988. 76–89.

A dialogikus beszéd rendkívül bonyolult és többaspektusú jelenség. Az utóbbi időben olyan tudományok bevonásával igyekeztek vizsgálni, mint a nyelvészet, a pszicholingvisztika, a logika, a pszichológia, valamint a beszédaktus-elmélet, a kommunikációelmélet stb. A funkcionális grammatika<sup>16</sup> ráirányítja a figyelmet a *szöveg*, így a dialogikus *szöveg* vizsgálatára. Az elemzés során nincs alkalom arra, hogy elméleti kérdéseket is érintsünk, illetve az elvi álláspontokat kifejtjük egy-egy téma kapcsán. Mégis szükségét látjuk, hogy a legfontosabb fogalmakat tisztázzuk az általunk elfogadott szaktudományi forrásokra hivatkozva.

A szöveg értelmezésének sokféle megközelítése közül Balázs János meghatározása segíti legjobban a dialógus megértését. Eszerint „a szöveg az a legnagyobb funkcionális egység, amely a nyelvi kommunikáció szerkezeti kerete”.<sup>17</sup> A kommunikáció tartalmát illetően Deme László így fogalmaz: „A szöveg nyelvi formába öntött objektivációja az egyéni pszichikai tartalom egy részletének, olyan terjedelemben és megformáltságban, amely elegendő ahhoz, hogy adott helyzetben, a kifejezés és/vagy tájékoztatás és/vagy befolyásolás feladatát ellátva, a teljesség és lezártság érzetét is felkeltse”.<sup>18</sup>

E téren a szövegtan eddigi kutatásai is segítséget nyújtanak. Ilyen módon írható le a dialógus mint egyfajta *szövegtípus*. A nyelvi alkotások megjelenésük formája, anyaga szerint beszélt és írott nyelvi szövegekre bonthatók. Sajátos helyet foglal el a beszélt nyelv stilizációját adó drámai dialógus, amely a drámai műnemre jellemző szövegfajtán belül önálló szövegtípust képvisel. „A dialógus – mondja Svedova – mint nyelvi forma olyan megnyilatkozások váltakozása, amelyek természetes módon váltják ki egymást a beszélgetés során”.<sup>19</sup> A szöveg egész jellemezhető kommunikatív szempontból alkotóelemei, szerkezeti egységei alapján. Ezáltal lejegyezhető a dialógusban résztvevők nyelvi és nem nyelvi érintkezési stratégiája. A mai pszicholingvisztika érdeklődése is erre irányul: „az elődöknél sokkal inkább érdekli az, hogy a nyelvvel kapcsolatos legfontosabb pszichológiai teljesítmények – a megértés és a beszédprodukción – ténylegesen hogy valósulnak meg”.<sup>20</sup>

Egy idegen nyelv dialógusainak szerkezeti vizsgálata másik oldalról világítja meg ugyanezt a kérdést: hogyan szerkesztik meg a dialógust mint szöveget az adott nyelven beszélők, hogy ne csak szintaktikailag legyen érthető, amit mondanak? A hallgatónak ugyanis, amikor egy mondatot megért, legalább három dologot kell kiemelnie a hangzó anyagból: „1. A mondat mögött álló propozicionális szerkezetet – ez felel meg a hagyományos szintaktikai és szemantikai elemzés-

---

<sup>16</sup> БОНДАРКО, А. В.: К системным основаниям концепции «Русской грамматики». *Вопросы языкознания* 1987/4. 3–15.

<sup>17</sup> BALÁZS János: *A szöveg*. Budapest, Gondolat, 1985. 9.

<sup>18</sup> DEME László: i. m. 1979. 59.

<sup>19</sup> ШВЕДОВА, Н. Ю. (гл. ред.): *Русская грамматика*. Т. 2. Москва, Наука, 1980. 281.

<sup>20</sup> PLÉN Csaba: A pszicholingvisztika tegnap és ma. *Magyar Nyelvőr* 110, 1986. 322.

nek. 2. Az adott – új információs tagolásnak megfelelő mondatszerkezetet. Ennek nyilvánvalóan szerepe van abban, hogy az egyes kijelentéseket össze tudja kapcsolni egymással, s abban, ahogy ki nem mondott információkat tesz hozzá. 3. Végül a hallgatónak valahogyan ki kell hámoznia a mondat cselekvésvértékét, illokuciós erejét. El kell döntenie, hogy kérdésről, kijelentésről, felszólításról stb. van-e szó. Ez sem luxus: ezek a döntések irányítják, hogy »mit kezdjen« a hallottakkal”.<sup>21</sup> Az idegen nyelvű dialógus vizsgálatakor számba kell vennünk a fenti követelményeket kielégítő formai eszköztárat, s le kell írunk az adott funkcióban levő egyes elemek megalkotási szabályait is. A feladat első része a dialógusnak mint sajátos szövegtípusnak a leírását jelenti, a második része a vizsgálandó korpusz lineáris szerveződése szabályszerűségeinek feltárását takarja.<sup>22</sup>

Csehov drámai művei közül az öt legnagyobb, az *Ivanov*, a *Sirály*, a *Ványa bácsi*, a *Három nővér* és a *Csereznyéskert* értelmezése olvasói párbeszéd a mű s a befogadó között. Az e színművek megírása óta eltelt közel száz év távlatában kreatív szövegmagyarázatra teszünk kísérletet mindannyiszor, amikor az eredeti mű, a szövegpragmatika és a befogadó háromszögében az összefüggéseket keressük.

Az olvasásban továbbélő szépirodalmi alkotás újragondolást provokáló üzeneteivel állandó párbeszédben áll mindenkori olvasójával, kérdéseket tesz fel, s feltároló rétegeivel korrigálja a befogadó értelmező „válaszait”, míg végső eredményként meg nem születik a legmegfelelőbbnek vélt aktuális változat.

Az újabb olvasatok megítélésében a szöveget úgy kell elemeznünk, mint az eredeti mű egyik lehetséges szemantikai, értelmezési variánsát. A „lehetséges olvasat” a fordító befogadói viselkedésére utal, arra az egyénenként változó kulturális oda-visszakapcsolásra, amely a befogadás során mindig viszonyító és értelmező jellegű. A művet az olvasó előző olvasmányainak esztétikai értékéhez viszonyítva, s a bizonytalan, „nyílt helyeken” saját esztétikai-kulturális, sőt társadalmi-szociológiai tapasztalataiból kiindulva értelmezi. Az esztétikum befogadása tehát aktív folyamat, s a műalkotás épp a befogadó tudattal való teljes összeolvadásban válik esztétikai tárggyá, így „egyensúlyozódik ki”.

A szépirodalmi alkotás recepciója, befogadása során az aktualizálódó jelentésvilág a keletkezés és a befogadás között húzódnó idő- és térviszonyoknak megfelelően rendeződik újra. Ebben a vonatkozásban – s ez az újabb értelmezések szempontjából igen lényeges – előtérbe kerülnek a „meghatározatlan helyek” értelmezései: a műnek olyan elemei, amelyek az olvasó képzet-tudati működésének fokozott aktivitása révén épülnek csak fel. Ilyennek tekinthetők a képszerű jelentésegységek, az ábrázolt tárgyiasságok viszonyrendszerei, a mű egész

---

<sup>21</sup> Uo. 326.

<sup>22</sup> A „lineáris dinamikus szerkezet” terminológiáját Adamec használja a mondat komponenseinek funkcionális elrendeződésére (АДАМЕЦ, П.: i. m. 1966. 8), de az elrendeződési szabály a dialógus szerkezeti elemeire is érvényes.



kohéziós hálózata, s a pragmatikai szerkezetek is. A struktúra teljességre törő újra felépítése attól függően jöhet létre, hogy a „meghatározatlan helyek” kitöltésére megvannak-e a feltételek a befogadó értelmezési készségében. Ha igen, e helyek összekötő kapocs szerepét tölthetik be a mű és majdani olvasójuk között.<sup>23</sup>

Pragmatikai elemzésünk a konkrét nyelvi tényekből kiinduló elemzési módszerre épül. Csehov dialógusát a kommunikatív funkciók és szerkezeti jellemzők szerint vizsgáljuk. A stilisztikai vagy dramaturgiai szempontból minőségi jegyként összegződő mennyiségi arányok érzékeltetésére helyenként a nyelvstatistikai módszert is használjuk. Bemutatjuk azokat a nyelvi szerkezeteket – mennyiségi előfordulásuk, beszerkesztésük helyének jelölésével együtt –, amelyeket önálló kommunikatív konstrukciónak is nevezhetnénk, mert a nyelvi kompetenciának szabadon mozgó, a mondategészbe több helyen beszerkeszhető nyelvi kifejezői. Mint az adott helyeken erre utalunk is, az orosz akadémiai nyelvtan a szubjektív modalitás eszköztárába sorolja többségüket, de nem részletezi kommunikatív tartalmukat, s a nyelvi megoldások példaanyagával is szerényen bánik. Példaanyagunk forrásául öt nagy dráma, az *Ivanov*, a *Sirály*, a *Ványa bácsi*, a *Három nővér* és a *Csereznyéskert* dialógusai, illetve azok magyar fordításai szolgálnak<sup>24</sup>.

A mennyiségi arányok feltárása mellett a stilisztikai jellemzésen túl a pragmatikai funkciók elemzésére is kitérünk, mert fontosnak tartjuk az orosz társalgási nyelv dialógusainak keretein belül megvalósuló működési mechanizmusok nyomon követését, akár csak egy kiválasztott író szereplőinek stilizált társalgásában is.

## 2

### A társalgási maximák érvényesülése Csehov dialógusaiban

Az emberi kommunikációt irányító együttműködési alapelvek, a társalgási maximák<sup>25</sup> Csehov dialógusaiban a dramaturgiai funkcióval összhangban sajátos módon érvényesülnek.

---

<sup>23</sup> EGRI Péter: Befogadás és műelemzés. *Filológiai Közlemények* 1980/4. 439–453; BÓKAY Antal: Szövegstruktúra, szövegvilág és az irodalmi interpretáció. In: LÁNG Gusztáv – SZABÓ Zoltán (szerk.): *Literatura 1–2. Irodalomtudományi és stilisztikai tanulmányok*. Bukarest, Kriterion, 1981. 44–58.

<sup>24</sup> CSEHOV, A.: *Sirály. Színművek (1887–1904)*. Budapest, Magyar Helikon, 1973.

<sup>25</sup> A *társalgási maximák* együttműködési alapelvek, amelyeket a beszélő felek hallgatólagosan folyamatosan figyelembe vesznek. Erről részletesen: GRICE, H. P.: *Logic and Conversation*. In: COLE, P. – MORGAN, J. L. (eds): *Syntax and Semantics. Vol. 3. Speech Acts*. New York, Seminar Press, 1975. 41–58.

## A mennyiségi maxima

Se több, se kevesebb információt ne tartalmazzon a megnyilatkozás a szükségesnél – mondja ki az alapelv. Arra irányítjuk elsősorban figyelmünket, hogyan jelenik meg Csehov dialógusaiban ennek a maximának az enyhítése, felfüggesztése.

Mielőtt a nyelvi szituációkat és a szintaktikai eszközöket számba vennénk, ki kell térnünk a szintaxis egy újrafelfedezett irányzatára, a funkcionális vagy szemantikai megközelítésű mondattanra az orosz nyelvészet körében.<sup>26</sup> Ezek az elemzések „a tartalomtól a forma felé”-elvet követve, adott szemantikájú, de különböző nyelvi szintű jelenségeket is vizsgálnak. Az adott szemantikájú, közvetlen és konverzális – szituációtól függően választható – struktúrák a szövegszintű vizsgálathoz, a kommunikációban érvényesülő pragmatikai szinthez vezetnek el.<sup>27</sup>

Az orosz szintaxis szemantikai szerveződésének megismerését számos gyakorlati jellegű mű is szolgálja, amelyek léte az ilyen irányú vizsgálódás jogosságát is alátámasztja.

A társalgási maximák enyhítésére szolgáló nyelvi megoldásokat az orosz mondattan a szándékkifejező szubjektív-modális kifejezési eszközei között tárgyalja. Ezek a mondathoz nyelvtanilag nem kapcsolódó *bevezető szavak és szerkezetek*.

## A mennyiségi maxima erősítése

A mennyiségi maxima erősítésére nem találtunk jelentős számú példát. Végeredményben ez érthető is, hiszen eleve feltételezi mindkét beszélő, hogy se több, se kevesebb nem hangzik el, mint amennyit eredetileg szándékukban volt elmondani:<sup>28</sup>

Львов: *Говорю я ясно и определено, и не может меня понять только тот, у кого нет сердца...*<sup>29</sup>

LVOV: *Világosan és pontosan fogalmazok, s csak az nem tud megérteni, akinek nincs szíve...*

(Ivanov)

Sokkal fontosabb a maxima érvényének a felfüggesztése, annak érvénytelenítése bizonyos betoldásokkal.

---

<sup>26</sup> БОНДАРКО, А. В.: i. m. 1987.

<sup>27</sup> ВСЕВОЛОДОВА, М. В.: Предисловие. In: ВЕЛИЧКО А. В. – ТУМАНОВА Ю. А. – ЧАГИНА О. В.: *Простое предложение. Опыт семантического описания*. Москва, Издание Московского университета, 1986. 3–5.

<sup>28</sup> Csehov nagy drámáinak dialóguselemzését az 1978-as kiadás szövege alapján követjük nyom: ЧЕХОВ, А. П.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Т. 12–13. Москва, Наука, 1978.

<sup>29</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 13.1978. 53.

## A mennyiségi maxima enyhítése

A mennyiségi maxima enyhítésére – vagyis annak kifejezésére, hogy a megnyilatkozás csak hozzátétőleges mennyiségű információt tartalmaz – az akadémiai nyelvtan viszonylag kevés kifejezést sorol fel.<sup>30</sup>

Érdeemes megjegyezni, hogy a hagyományos nyelvtanok a bevezető szavakat és szókapcsolatokat más-más szempontból értelmezik, így a maximákat enyhítő nyelvi szerkezetek olykor különböző csoportokba kerülnek.<sup>31</sup>

Csehov mennyiségi megszorítást alig használ, s mikor ez előfordul, akkor is a szereplő nyelvi egyénítésére szolgál, mint az *Ivanov*ban, ahol Borkin intéző fontoskodó stílusát tükrözi:

БОРКИН: *В сущности говоря, пить очень вредно. Послушайте, ведь вредно? А? Вредно?*

ИВАНОВ: *Это, наконец, невыносимо... Поймите, Миша, что это издевательство.*<sup>32</sup>

BORKIN: *Lényegében az ivás nagyon káros. Figyel rám, ugye káros? Na? Káros?*

ИВАНОВ: *Ez végül is elviselhetetlen... Fogja fel, Misa, ez már aljasság.*  
(*Ivanov*)

A többi fordulat használata nem kötődik egy szereplő nyelvi egyénítéséhez. Leggyakoribb közülük az „одним словом” („egyszóval”), amely a replika végén az összegzést vezeti be:

ТРЕПЛЕВ: *Надолго к нам?*

ТРИГОРИН: *Нет, завтра же думаю в Москву. Надо. Тороплюсь кончить повесть и затем еще обещал дать что-нибудь в сборник. Одним словом – старая история.*<sup>33</sup>

ТРЕПЛЮВ: *Hosszú időre jött?*

ТРИГОРИН: *Nem, holnap Moszkvába megyek. Muszáj. Igyekszem befejezni a novellám és aztán még a kötetbe is ígértem valamit. Egyszóval – ez a régi história.*

(*Sirály*)

---

<sup>30</sup> ШВЕДОВА, Н. Ю. (гл. ред.): i. m. 1980.

<sup>31</sup> РОЗЕНТАЛЬ, Д. Э. (ред.): *Современный русский язык*. Т. 2. Москва, Высшая школа, 1976. 125–129; ВАЛГИНА, Н. С.: *Синтаксис современного русского языка*. Москва, Высшая школа, 1978. 266–268; ГАК, В. Г. (ред.) – ЛОБАНОВА, Н. А. – СЛЕСАРЕВА, И. П.: *Учебник русского языка*. Москва, Русский язык, 1984. 330–337.

<sup>32</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 12. 1978. 8.

<sup>33</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 13. 1978. 52.

## A minőségi maxima

A minőségi maxima azt követeli, hogy mondjunk igazat. Erősítése, illetve enyhítése mind mennyiségileg, mind változatossága szempontjából a leggazdagabb.

### A minőségi maxima erősítése

A Csehov-dialógusokban mind megelőző, mind követő, mind beékelt szerkezetként leggyakrabban megjelenik a „конечно” („természetesen”), „в самом деле” („tulajdonképpen”), „значит” („tehát”), a „правда”, „право” („igaz”). Az akadémiai nyelvtan ezek egy-egy csoportját, a „значит” típusúakat megerősítő, figyelemfelkeltő szemantikájúnak veszi, amelyek töltelékszóként elveszítették eredeti jelentésüket (§ 2221).

Megfigyelhetjük, hogy a lexikai egységek – a legáltalánosabbaktól eltekintve – művenként kicserélődnek. A minőségi maxima erősítésére drámánként új szóképletet használ a szerző. Ez a csoportosítás nem jellemspecifikus – hiszen akkor a színművenként visszatérő jellemtípusok képviselőinek (mint Borkin és Lopahin, Ivanov és Ványa ) hasonló szókinccsel kellene rendelkezniük –, sokkal inkább műspecifikus: a születő alkotás mint egész egy adott szóképletet lendít mozgásba. A beépülés lehet prepozicionális (megelőző) helyzetű, interpozicionális vagy beékelődő helyzetű és posztpozicionális (követő) helyzetű. A betoldásokban több maxima is erősítést nyerhet:

АНДРЕЙ: Жениться не нужно. Не нужно, потому что скучно.

ЧЕБУТЫКИН: Так-то оно так, да одиночество. Как там ни философствуете, а одиночество страшная шутка, голубчик мой... Хотя в сущности... *конечно*, решительно все равно!<sup>34</sup>

АНДРЕЙ: Nősülni nem szükséges. Nem szükséges, mert unalmas dolog.

СЕБУТИКИН: Hát így van, de egyedül maradsz. Bárhogy is filozofál, az egyedüllét borzasztó, galambocskám... Bár lényegében... *természetesen*, teljesen mindegy!

(*Három nővér*)

Gyakoriságát tekintve legtöbb az előrevetett, prepozicionális szerkezet. Nem okoz gondot az egész megnyilatkozás végére kerülő posztpozicionális megoldás sem. Az interpozicionális beszerkesztésnél felmerül a kérdés: hol szakítja meg a megnyilatkozást a beszerkesztett erősítő nyelvi forma? Valamennyi esetben,

---

<sup>34</sup> Уо. 153.

mint a fenti példában is, az aktuális tagolás szerinti téma–réma határon, a tematikus és a rematikus szakasz között jelenik meg a beékelten független szerkezet.<sup>35</sup>

Nem tekintjük beékelődő szerkezetnek, ha a kötőszó, indulatszó vagy önálló mondatértékű szó előzi meg a független, minőségi maximát erősítő szerkezetet.

## A minőségi maxima enyhítése

A minőségi maxima enyhítése az információ igazságának hozzávetőleges voltát fejezi ki. Az, amit mondunk, nem abszolút, megdönthetetlen értékű. Különösen fontos szerepe van az udvarias társalgási stílusban, ahol az indirekt beszédaktus<sup>36</sup> eszköze: a feltételezett, valószínűsített információ cselekvésértéke tényközlés vagy akaratnyilvánítás, felszólítás. A minőségi maxima enyhítésére szolgáló szerkezetek – épp az udvariassági funkció miatt – a társalgásban igen gyakoriak, s Csehov dialógusai is ezekben a leggazdagabbak.

A megoszlási arányok alátámasztják a minőségi maxima enyhítésének fokozott szerepét: az erősítésre szolgáló szerkezetekhez hasonló mennyiségű nyelvi forma majdnem kétszer annyi előfordulást mutat, mint amit az erősítésnél látunk. A leggyakoribb független szerkezetek a mindhárom pozícióban előforduló „кажется” („úgy tűnik”), „должно быть” („úgy kell lennie”, „nyilván”), „может быть” („lehetséges”).

Az orosz akadémiai nyelvtan a minőségi maxima enyhítésére szolgáló bevezető szavakat és szerkezeteket más-más szemantikai csoportba sorolja. A beszélő emocionális, intellektuális értékelésén belül hihetőséget fejez ki a „наверное” („bizonyára”), „пожалуй” („talán”) stb. Az információ forrására utal a „как полагаю”, „думаю”, „считаю”, „знаю” („ahogy feltételezem”, „gondolom”, „számítom”, „tudom”), a „говорят” („azt mondják”) mellett a „как пишут” („amint írják”), „как известно” („mint ismeretes”), a „по-моему” („szerintem”) típusúak (§ 2221).

СЕРЕБРЯКОВ: [...] Когда я постарел, я стал себе противен. Да и вам всем, *должно быть*, противно на меня смотреть.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА: Ты говоришь о своей старости таким тоном, как будто все мы виноваты, что ты стар.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> A tematikus szakasz a megnyilatkozásban a már ismert információt, a rematikus szakasz az új információt tartalmazza. Pl.: – Kit olvastok szívesen? – (Mi szívesen olvasunk [= téma] Csehovot [= réma]).

<sup>36</sup> Az indirekt beszédaktus közvetett megnyilatkozás. Nem azt mondom: „Mondd meg, hány óra!”, hanem: „Meg tudnád mondani, mennyi az idő?”. Az „Ez pedig így van” helyett: „Szerintem így lehet”.

<sup>37</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. T. 13. 1978. 72.

SZEREBRIJAKOV: [...] Amikor öreg lettem, számodra visszataszítóvá váltam. És nektek mindannyiatoknak *nyilván* ellenszenves a látványom.  
JELENA ANDREJEVNA: Olyan hangnemben beszélsz az öregségedről, mintha mi mind hibásak lennénk azért, mert öreg vagy.

(Ványa bácsi)

## ***A viszony- vagy relevanciamaxima***

Az idetartozó fordulatok azt fejezik ki, hogy a megnyilatkozás nem közvetlenül a beszélgetés témájához tartozik, mintegy képletes zárójelben közbevetett, nem releváns információt tartalmaz. Ez az „Erről jut eszembe...”-szituáció. Az erre szolgáló bevezető szavak száma Csehovnál csekély az előző, minőségi maximát enyhítő szerkezetekhez képest.

Érdeemes megjegyezni, hogy sem az 1980-as orosz akadémiai nyelvtan, sem a többi nyelvészeti kézikönyv nem foglalkozik ezekkel a szerkezetekkel önálló, mondattól független bevezető szavakként vagy beékelte konstrukciókként, holott kommunikatív funkciójukat, beszerkesztési módjukat tekintve mindenképp közéjük sorolhatók. Gyakoriságuk is viszonylag nagy, főleg akkor, ha az egy lexémához tartozó „впрочем” („egyébként”), „между прочим” („többek között”) alakok együttes előfordulását tekintjük.

## **A viszony- vagy relevanciamaxima enyhítése**

A leggyakoribb a „впрочем”, amelynek mindhárom pozíciója előfordult. Ennek variánsaként fogható fel a „между прочим”. Gyakoriságában ezeket követi a „кстати” („most jut eszembe”) és az „однако” („egyébként”, „közbevetőleg”).

ТРИГОРИН: Завтра утром, если утихнет, отправляюсь на озеро удить рыбу. *Кстати*, надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу.<sup>38</sup>

TRIGORIN: Holnap reggel, ha csendesedik az idő, kimegyek a tóra horgászni. *Most jut eszembe*, meg kell nézni a kertet, azt a helyet, ahol – emlékszik? – a maga darabját játszották.

(Sirály)

Az aktuális tagolási határon beépített szerkezet a megnyilatkozás élén állónál kevesebb, de arányaiban gyakori előfordulású:

---

<sup>38</sup> Uo. 52.

ТУЗЕНБАХ: Через много лет, вы говорите, жизнь на земле будет прекрасной, изумительной. Это правда. Но, чтобы участвовать в ней теперь, хотя издали, нужно готовиться к ней, нужно работать...

ВЕРШИНИН (встает): Да. Сколько, *однако*, у вас цветов! (Оглядываясь.) И квартира чудесная. Завидую!<sup>39</sup>

TUZENBACH: Sok év múlva, azt mondja, a földön az élet gyönyörű, bámulatos lesz. Ez igaz. De hogy részesei legyünk, most, még ha távolból is, készülnünk kell rá, dolgoznunk kell...

VERSINYIN (feláll): Igen. Mennyi a virág *egyébként*, itt magánál! (Köribenéz.) És a lakás is csodás. Irigylem!

(*Három nővér*)

## ***A modor- vagy módmaxima***<sup>40</sup>

A modor- vagy módmaxima arra szólít fel, hogy a beszélő legyen világos, pontos a fogalmazásban, egyértelmű az információkban. Viszonylag kevés ilyen szerkezetet találtam, de ennek magyarázatát is megvilágíthatjuk a beszélők magatartásával: a szavak keresése, a megformálásbeli bizonytalanság csak kivételes helyzetben jut el odáig, hogy nyelvi tükröződése is legyen. A világos közlés hangsúlyozása – főleg kategorikus, jóllehet bizonyos helyzetekben ezáltal udvariatlan közlés esetén – jóval gyakoribb. Más esetekben a független bevezető szerkezetet egész mondatos kifejezés oldja fel.

## **A modor- vagy módmaxima erősítése**

Az akadémiai nyelvtanban egyetlen hasonló szemantikájú bevezető szerkezetet találunk: „прямо скажу” („megmondom egyenesen”), „откровенно говоря” („nyíltan megvallva”), amelyet a nem differenciált érzelmi-intellektuális értékek közé sorol.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА: *Откровенно говоря*, мысли мои не тем заняты. Простите.<sup>41</sup>

JELENA ANDREJEVNA: *Őszintén szólva*, a gondolataim máshol vannak. Bocssásson meg.

(*Ványa bácsi*)

<sup>39</sup> Уо. 31.

<sup>40</sup> A „modor- vagy módmaxima” terminust a magyar és az orosz szakirodalom egyaránt használja, de pl. magyar szakírók dolgozataiban ilyen értelemben a „stílusmaximá”-val is találkozunk.

<sup>41</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. T. 13. 1978. 90.

## A modor- vagy módmaxima enyhítése

Az akadémiai nyelvtan nem foglalkozik ilyen vagy hasonló szemantikájú szerkezetekkel, valószínűleg azért, mert funkciójuktól eltekintve önálló mondatoknak minősíti ezeket:

МАША: Что случилось?

ОЛЬГА (обнимает Ирину): Ужасный сегодня день... *Я не знаю, как тебе сказать*, моя родная...

ИРИНА: Что? Говорите скорей: что? Бога ради! (плачет)

ЧЕБУТЫКИН: Сейчас на дуэли убит барон.<sup>42</sup>

MÁSA: Mi történt?

OLGA (átöleli Irinát): Szörnyű ez a mai nap... *Nem tudom, hogy is mondjam meg neked*, kedvesem...

IRINA: Mi az? Gyorsan mondjátok meg: mi történt? Az istenért!

СЕБУТИКИН: Épp most párbajban megölték a bárót.

(*Három nővér*)

A Csehov-drámákban előforduló, kommunikatív szempontból általunk elemzett, pragmatikailag értékelhető dialógusok száma 830 volt. A felhasznált bevezető szó, független beépített kommunikatív szerkezet ezekben összesen 259. Ez azt jelenti, hogy minden harmadik dialógusban valamilyen formában előfordul a maximák érvényesülésének nyelvi kiemelése vagy enyhítése.

A beszerkesztés módját tekintve 20%-ban prepozicionális. Ennek kb. fele (10%) az interpozicionális és legkevesebb (3%) a hátravetett, posztpozicionális szerkezet. Ez megegyezik a kommunikáló felek szándékával, hogy tudniillik a megnyilatkozás előtt vagy annak elején – mint láttuk, a tematikus és rematikus szakasz határán – jelezzék a társalgási maximához való viszonyukat. Leggazdagabb a minőségi maximával kapcsolatos fordulat. Ennek magyarázata az udvarias társalgási stílus indirekt megnyilatkozásokat követelő normarendszerében rejlik.

### 3

## A globális és a lokális szerveződés formai eszközei

A társalgási *maximák*, a dialógus *globális és lokális szerkesztésének* ismerete, az *illokutív elemek* alkalmazási képessége biztosítja a társalgás feltételét, a *kommunikatív kompetenciát*.<sup>43</sup> A dialóguson belüli lokális szerveződés a szomszéd-

<sup>42</sup> Uo. 187.

<sup>43</sup> A *globális* szerkezet a dialógus külső keretét, a *lokális* a belső szerkesztettségét, az *illokutív* elemek a beszéddel végrehajtott cselekvéstartalmakat foglalják egybe. Közösén adják a kommu-



sági párok működésének szabályszerűségeit követi. Ezek közül a párbeszéd során a legszigorúbban érvényesül a *felhívás–válasz* szomszédsági feltételezettség. A párbeszédre vagy csak az odafigyelésre való felhívás elvárja a beszélőtárs részéről a megerősítő választ, a hajlandóságot a párbeszédre vagy legalább a végighallgatásra. Azt gondolhatnánk, hogy a drámai szöveg párbeszédében erre nincs is szükség, hiszen a szereplők a színpadon „összezártaságuk” révén kényszerítve vannak a meghallgatás elfogadására. A felhívás–válasz azonban itt is érvényesül. Jóllehet a meghallgatás elkerülhetetlenségét a szereplők érzékelik, s így a *megszólítások, a figyelemfelkeltő igei szerkezetek* nem várják meg az elfogadó választ, sem szóban, sem figyelmet kifejező gesztusban nem igénylik a megerősítést. A felhívást követi a megszólaló által kezdeményezett téma kifejtése. Kivételnek számít a nagyothallóval folytatott beszélgetés (Firsz a *Cseresznyeskertben*), vagy az erkölcsileg fontosnak érzett téma elkezdése, amikor a beszélőtárs jelenlétét a megszólaló nem tartja elégséges igazolásnak az elfogadáshoz.

### ***A megszólítás mint beszédre való felhívás***

A megszólítás – mint a kommunikációra való felhívás leggyakoribb formája – lexikális és szemantikai jellemzőit tekintve az adott kor kultúrájától, viselkedési szokásaitól való legnagyobb függőséget mutatja. Elemzésükkel a használat szempontjából a leíró nyelvtanoknál is részletesebben foglalkoznak a társalgási kézikönyvek vagy az anyanyelvűek részére írt illemtanok.<sup>44</sup> Nyelvészeti leírásukkal kevesebben foglalkoznak, pedig gazdag elemzési lehetőséget kínálnak.<sup>45</sup>

Az 1980-as akadémiai nyelvtan röviden érinti a megszólítás elsődleges megnevező funkcióját, illetve expresszív, szubjektív értékelést tartalmazó szerepét, leggyakoribb beszerkesztési helyét a megnyilatkozás élén vagy legvégén, intonációval való kapcsolatát (§ 2059–2064). Külön szól a szépirodalmi szöveg, a költői nyelv kiszélesedő funkciójú megszólításairól (§ 2065).

Csehov drámáinak megszólítási formáit a következő szempontok szerint tekintjük át: a megszólítások lexikális szemantikai jellemzői; a beszerkesztés módja; a típusok megoszlása gyakoriságuk szerint.

---

nikációhoz szükséges tudás halmazát, vagyis a *kommunikatív kompetenciát*. Erről részletesen: WEINRICH, H.: *Von der Alltäglichkeit der Metasprache. Sprache und Texte*. Stuttgart, Klett, 1976.

<sup>44</sup> ГОЛЬДИН, В. Е.: *Речь и этикет*. Москва, Просвещение, 1983.

<sup>45</sup> PAPP Ferenc: i. m. 1979; GUSZKOVA, Antonyina: *A társadalmi kapcsolatteremtés eszközei a mai magyar nyelvben*. (= Nyelvtudományi Értekezések 106.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981; ЗЕМСКАЯ, Е. А.: i. m. 1987; ФОРМАНОВСКАЯ, Н. И.: *Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты*. Москва, Русский язык, 1987.

## A megszólítások, felhívó elemek jelentése és szerkezeti helye

### A megszólítások névszói formái

A drámák dialógusaiban leggyakrabban az *utónév rövid, becézett alakja, az utó- és apai név és a rokonságnevek* szerepelnek megszólításként. Gyakoriak a becéző metaforikus megnevezések mint a „душечка” („lelkem”), „голубушка” („galambom”), valamint az egyeztetett melléknevek birtokos névmással vagy anélkül: „милий” („kedves”), „мой милиый” („kedvesem”). A foglalkozásnév mint megszólítás csak bizonyos foglalkozásokra érvényes: „доктор” („doktor”), „сестра” („nővér”) <sup>46</sup>, „няня” („dadus”). Ez utóbbi pragmatikai jelentése Csehovnál még a családhoz tartozó, érzelmi és valóságos kapcsolódásai miatt rokonnak tekinthető időss asszony neve. Ma már kórházi vagy egyéb egészségügyi intézmény foglalkozásneve. <sup>47</sup> Valamennyi többi megszólítástípus – az általánosan használt egyes számú alakok: „батушка” („atyuska”), „мамушка” („mamácska”), a többes számú „господа” („uraim”), a társadalmi és katonai rang megnevezése: „барон” („báró”), „граф” („gróf”), „полковник” („ezredes”), az ezekhez illő megszólítások: „ваше превосходительство” („nagyméltóságod”), „многуважаемая” („mélyen tisztelt”) – oly mértékig kultúraspecifikusak, hogy csak egy adott társadalom meghatározott viselkedési szokásai között értékelhetők valódi funkciójuknak megfelelően. Csehovnál ez a vidéki orosz értelmiség konformista, mégis bensőséges érintkezési szokásrendje, amelyben a dadus „батушка” megszólítást használhat a professzorral szemben.

A megszólítások első két leggyakoribb csoportját, az utó- és apai neveket még egy szempontból értékelnünk kell. Pragmatikai funkciójuk mellett – a kommunikációra való felhívás – van egy sajátosan műfaji feladatuk is, ez a bemutatás. A drámaíró ugyanis nem mondhatja el, hogy kik vannak a színpadon, a szereplők kiléte csak az első megszólításokból derül ki. Ezért a név szerinti megszólítások a színművek elején gyakoribbak, mint később.

A társalgási maximák erősítéséhez és gyengítéséhez hasonlóan a beszerkesztés módja a megszólításnál is megelőző (prepozicionális), követő (posztpozicionális), beékel (interpozicionális) és távolságtartó (distanciális) lehet:

ВАРЯ: Дуняша, кофе поскорей... Мамочка кофе просит.

ДУНЯША: Сию минуточку. (Уходит.) <sup>48</sup>

<sup>46</sup> Például: az orvos így szól a nővérhez: – Сестра, принесите воды! (Nővér, hozzon vizet!) A beteg ugyanezt így mondja: – Сестричка, принесите водички! (Nővére, hozzon egy kis vizet!).

<sup>47</sup> ЗЕМСКАЯ, Е. А.: i. m. 1987. 223.

<sup>48</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 13. 1978. 200.

VARJA: *Dunyasa*, gyorsan kávé... Anyácska kávé kér.

DUNYASA: Mária. (Élme gy.)

(*Cseresznyéskert*)

A második leggyakoribb beszerkesztési helyzet a megnyilatkozást követő, lezáró pozíció. Itt a felhívás helyett a megnevező feladat kerül előtérbe, valamint a mindenkori udvariassági kényszer, amely a megszólítást utólagosan is szükségessé teszi.

ЛЪВОВ: Мне нужно с вами объясниться, *Николай Алексеевич!*

ИВАНОВ: Если мы, доктор, будем каждый день объясняться, то на это сил никаких не хватит.<sup>49</sup>

LVOV: Tárgyalnivalóm van magával, *Nyikolaj Alekszejevics!*

IVANOV: Ha mi, doktor, minden nap tárgyalunk, akkor ezt nem győzzük erővel.

(*Ivanov*)

A megelőző és követő beszerkesztési mód határán áll az a megszólítástípus, amelyet igei felhívás vagy a társalgási alapelveket erősítő, illetve csökkentő bevezető szerkezet előz meg. Ez a fajta megszólítás gyakorta hátravetett:

БОРКИН: *Послушайте, доктор*, разве Анна Петровна уж так серьезно больна, что необходимо в Крым ехать?...

ЛЪВОВ (оглядывается на окно): Да, чахотка...

БОРКИН: Псс!... нехорошо...<sup>50</sup>

BORKIN: *Figyeljen ide, doktor*, Anna Petrovna tényleg annyira komoly beteg, hogy a Krimbe kell utaznia?...

LVOV (kinéz az ablakon): Igen, tüdőbaj...

BORKIN: Tssz!... ez nem jó...

(*Ivanov*)

Ritka szerkezetű megszólítás a távolságtartó vagy distanciális szerkesztésű. Itt természetesen a beszerkesztés módjáról van továbbra is szó, nem pedig emberi kapcsolatokra értett távolságtartásról:

ШАМРАЕВ (громко): *Яков*, подними-ка, *братец*, занавес!<sup>51</sup>

SAMRAJEV (hangosan): *Jakov*, húzd csak fel, *öregem*, a függönyt!

(*Sirály*)

---

<sup>49</sup> Uo. 53.

<sup>50</sup> Uo. 11.

<sup>51</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. T. 13. 1978. 16.

A szabály minden esetben a következő: a megszólítás utónéveleme megelőzi az általános megszólító szót, s a megnyilatkozás élére vagy az aktuális tagolás szerinti téma-réma határra kerül. A második elem, az általánosan megnevező megszólítás, ehhez viszonyítva jobbra eltolódik. Helye a téma-réma határon vagy a megnyilatkozás végén van.

## A felhívás igei formái

A felhívás, a figyelemfelkeltés nemcsak megszólítással történik. A szóátvétel gyakori módja, amikor igei szerkezet vagy állítmányi melléknév jelzi a beszélőtársnak a szóátvétel kezdeményezését. Ezek az igealakok lehetnek önálló imperatívuszok, kérdőszóval vagy anélkül használt kijelentő módú igék személyes névmással vagy anélkül, valamint a bocsánatkérés formájaként használt állítmányi melléknévek. A figyelemfelkeltő, szóátvételt jelző igei szerkezetek közös tulajdonsága, hogy elsődleges funkciójuk nem a formailag tükröződő grammatikai jelentésnek felel meg – felszólítás, kérdés –, hanem, mintegy feltételezve az együttműködési készséget, választ se várva vezetik be a megnyilatkozást. Mivel dinamikusabb figyelemfelkeltők, mint a megszólítások, így azok nélkül vagy azokkal együtt, de megelőzve őket, intenzívebb, kevésbé mértéktartó hatást érnek el. Formanovszkaja felhívja a figyelmet az idegenek és az ismerősök megszólítása, figyelemfelkeltése közötti dialógusszerkezetbeli különbségre is. Az ismeretlen ember megszólítását minimális informatív rész követi (kérés, kérdés, közlés), majd a válasz és udvariassági formulák zárják a dialógust. Ismerős megszólítása után – s Csehovnál is e típussal találkozunk – elég hosszú informatív szakasz következhet, amely néha monológba csaphat át. Eközben az udvariassági formulák, szigorú ritualítások el is maradnak.<sup>52</sup> Az udvariasság szabályainak inkább megfelel a megszólítással kiegészített igei felhívó szerkezet, amely Csehovnál is gyakori.

## A felhívó elemek szerkezeti jellemzői

A felszólítások intenzív figyelemfelkeltő eszközök. Használatuk ismételt, korábban eredménytelen figyelemfelhíváskor vagy eleve kategorikus, ezáltal udvariatlannak szánt szóátvételkor a leggyakoribb:

БОРКИН: [...] *Послушайте*, вам будет жаль, если я умру?  
ИВАНОВ: Я читаю... после...<sup>53</sup>

<sup>52</sup> ФОРМАНОВСКАЯ, Н. И.: *Употребление русского речевого этикета*. Москва, Русский язык, 1984. 18–49.

<sup>53</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 12. 1978. 8.

BORKIN: [...] *Figyeljen ide, sajnálná, ha meghalok?*

IVANOV: Olvasok...később...

(Ivanov)

A kérdő figyelemfelkeltő alakokat csak a „ли” kérdőszócska és a kérdő névmásként használt „что” különbözteti meg a közlő igei formáktól, amelyeket egyébként is ejtethet a beszélő enyhe kérdő intonációval vagy kijelentő mondathangsúllyal egyaránt. Stilisztikai értékük az előzőeknél udvariasabb. Sokszor a figyelemfelkeltő szerep mellett a szóátvételt jelző hezitálás formáit alkotják.

A formális bocsánatkérés a figyelemfelkeltés gyakori udvarias formája. Jelentése „bocsánat, hogy közbeszólok”, „bocsánat, hogy megszólítom”.

ТРЕПЛЕВ: *Виноват, где Заречная?* [...]

ДОРН: Она уехала домой.<sup>54</sup>

ТРЕПЛЈОВ: *Bocsánat, hol van Zarecsnaja?* [...]

DORN: Hazament.

(Sirály)

### **Kényszerítő „passz” a kérdésben (kényszerítő erejű visszadobott kérdés)**

A lokális szerveződés felhívással rokon formája a kiprovokált témakezdési lehetőség. A kérdő szerkezettel történő felhívás után a beszélő kívárja a megszólított visszapasszolt kérdését, hogy még erőteljesebben vehesse magához a témakezdés jogát. Az öt színműben összesen hat ilyen kötelező visszakérdezést találtam. Ennek oka az lehet, hogy az ilyen kényszerítő passz lelassítja a társalgás menetét:

ИРИНА: Иван Романыч, милый Иван Романыч!

ЧЕБУТЫКИН: *Что, девочка моя, радость моя?*

ИРИНА: Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива?<sup>55</sup>

IRINA: Ivan Romanics, kedves Ivan Romanics!

CSEBUTIKIN: *Mi baj, kislányom, gyönyörűségem?*

IRINA: Mondja meg, mitől vagyok ma olyan boldog?

(Sirály)

---

<sup>54</sup> Уо. 19.

<sup>55</sup> Уо. 6.

## A köszönés mint felhívó elem és szomszédsági pár

A felhívás, megszólítás formagazdagsága mellett a köszönés *szekvenciálisan függő*<sup>56</sup> szerkezetére is érdemes kitérni mint a második leggazdagabb típusra. A szakirodalom a köszönést mint szekvenciálisan függő, választ elváró nyelvi formát értékeli. Csehov szereplőinél a köszönés megjelenése ennél bonyolultabb. A köszönések ugyanis kivételes esetben kapnak csak szóbeli viszonzást, egyébként csak egyoldalúan, mintegy a szóátvételt jelölve, hangzanak el a belépő szereplő részéről. Az öt darabban harmincöt köszönő nyelvi fordulatot találtam, amelyek közül csak ötben fordult elő a köszönés szóbeli viszonzása, a funkciója mindenhol felhívó beszédkezdeményezés:

ТУЗЕНБАХ (увидев Машу и Вершнина, радостно): Это вы?  
*Здравствуйте.*

ИРИНА: Вот и я дома, наконец.<sup>57</sup>

TUZENBACH (meglátva Mását és Versinyint, örömmel): Maguk azok? *Jó napot.*

IRINA: Na, végre én is itthon vagyok.

*(Három nővér)*

A színpadi nyelv dinamikája nem engedi meg a lassító kivárásokat, így a válaszdadás elmarad, mint számos szekvenciálisan függő szomszédsági párnál is. A „féloldalúság” másik oka az indirekt beszédaktusok és a nem verbális gesztusnyelv beszédbeli fontos szerepe, amely a szóbeli választ egy mozdulattal képes helyettesíteni, annak megfelelő választ adva a metanyelvi eszközök valamelyikével.

## A globális szerveződés zárószakasza helyett a kitérés mint a tematikus koherencia felfüggesztése

A beszédkezdemény megszervezését vizsgálva értelemszerűen vetődik fel a befejezés szerkesztésének kérdése. Egy színdarab esetében azonban végleges befejezés csak a darab végén van a párbeszéd vonatkozásában is. Pontosabban szólva: a párbeszéd befejezését a darab során nem jelzik még csak időlegesen sem a szereplők, hiszen ez megint csak lassítaná a cselekményt, hanem egyszerűen abbahagyják a párbeszédet, és egy újat kezdenek. Ez a színpadi nyelv sa-

---

<sup>56</sup> A *szekvenciálisan függő* szerkezetek kötelező szomszédsági párokat alkotnak. Például: köszönés–viszontköszönés, kérdés–válasz, bók – annak elfogadása, bocsánatkérés – annak elfogadása stb.

<sup>57</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. T. 13. 1978. 144.

játja. Van azonban egy módja a tematikus koherencia felfüggesztésének, amely a befejezés szerkesztésével kapcsolatos, ez a kitérés, az „erről épp eszembe jutott...” bevezetésű témaváltás. Csehov kezében a kitérés a nyelvi jellemteremtés eszköze. Beszerkesztését nem előzi meg „hadd mondjam már el” „erről jut eszembe” stb. fordulat, de a szereplők pontosan érzékelik a kitérést és reagálnak rá, elítélve a fecsegést.

Csehov minden darabjára jellemző, hogy az igényes ember nem tűri el a felesleges, rendezetlen csapongó gondolatokat tükröző kitéréseket. Vagy leintik a fecsegőt, mint Gajevet Varja és Ánya vagy Ványa bácsit Szonya, vagy az elítélését ösztönösen jelzik csupán: a *Három nővér*ben Mása maga is csodálkozik, miért idéz Puskintól két sort teljesen váratlan helyzetekben. Ez a helyzet mindig valamilyen kitérés a főtéma vonalából, s Mása önkéntelen jelzése ezt fejezi ki: „Milyen unalmas, felszínes fecsegés”:

ФЕДОТИК: Можете двигаться, Ирина Сергеевна, можете! (Снимает фотографию.) Вы сегодня интересны. (Вынимает из кармана волчок.) Вот, между прочим, волчок... Удивительный звук...

ИРИНА: Какая прелесть!

МАША: У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... (Плакасиво.) Ну, зачем я это говорю? Привязалась ко мне эта фраза с самого утра...<sup>58</sup>

FEDOTYIK: Most már mozoghat, Irina Szergejevna, mozoghat! (Fényképez.) Ma maga érdekes. (Kivesz a zsebéből egy farkaskölyköt) *Na, egyébként ez meg itt egy farkaskölyök... Micsoda hangja van...*

IRINA: Jaj, de aranyos!

MÁSA: Tengerparton áll egy zöld tölgy, arany lánc van azon a fán... (Sírós hangon.) Hát ezt meg miért mondom? Reggel óta hozzám tapadt ez a verssor...

(*Három nővér*)

A kitérés mint nyelvi egyénítés meghatározott jellemtípusok sajátja: az *Ivanov*ban Borkin intéző, a *Sirályban* Medvegyenko tanító, a *Cseresznyéskertben* Lopahin a felkapaszkodott úrgazdag jellemezhető a téma lezárásának elhúzódásával. Az igazi értéket hordozó szereplőktől távol áll a gondolatok indokolatlan csapongása.

---

<sup>58</sup> Уо. 137.

## A cselekvés szerveződése Csehov párbeszédeiben

### Az indirekt beszédaktusok nyelvi megformálása

A társalgási maximáknak nevezett kommunikációs alapelvek, s a lokális és globális párbeszédszerkesztés ismerete mellett a beszélőknek ismerniük kell a megfogalmazás közvetett módjait, az indirekt beszédaktusok szerkesztési és értelmezési szabályait is. A nem szó szerint értendő nyelvi formákat a kultúrától függő viselkedési, udvariassági normák hozzák létre. Jól ismerjük e nyelvi szerkezeteket a mai orosz nyelvben és a századforduló nyelvhasználatában, amelyeket nemcsak a szépirodalom illusztrál, hanem külföldiek számára szánt magyarázatokkal számos, már említett kézikönyv is rendszerez.<sup>59</sup>

A párbeszéd során rendkívül gyakori a közvetett tartalomkifejezés, vagyis az indirekt beszédaktus, amikor a szomszédsági párok nem a nyelvtani formában levő tartalmak között jönnek létre, hanem a használati, pragmatikai funkcióknak megfelelően érvényesülnek.<sup>60</sup>

E közvetett beszéd-cselekvések sorából azonban ki kell rekesztenünk az előzőekben tárgyalt felhívási, köszönési formulákat, amelyek eredeti jelentésüket teljesen elveszítették, s udvariassági klisékké váltak. Az akaratnyilvánítás mint kommunikatív közléstartalom a közvetett kifejezés legváltozatosabb formáiban jelenik meg. Ezek az általánosan érvényesülő indirekt felszólítások egyetemesek abban, hogy udvarias megfogalmazásuk révén a legkülönbözőbb kultúrákban és nyelvekben használatosak. A közvetett, indirekt beszédaktusok egyik csoportját az *általánosan* érvényesülő megnyilatkozások adják. Ezek kontextusból kikövetkeztethető udvariassági formák: pl. „Ide tudná adni a könyvet?” (= „Adj ide a könyvet!”). A másik, elkülöníthető csoport az egyedileg érvényesülő beszédaktus, amely a hallgatótól az összefüggések alapján értelmező, interpretáló közreműködést vár el.<sup>61</sup> Az akaratnyilvánítást tartalmazó dialógusokban egyedileg érvényesülő beszédaktust a válaszreplikákban találtuk a legnagyobb arányban mint a burkolt elutasítás nyelvi formáját.

Az egyedileg érvényesülő indirekt beszédaktusok a szereplők nyelvi egyénítésében fontos szerepet játszanak. Csehov drámáiban a „víz alatti áramlás” jórészt ezekkel az indirekt tartalmakkal valósul meg: a konkrét cselekvéstartalom indirekt formája alkalmas az életvitelre, egyetemes összefüggésekre vonatkozó jelentésrétegek beépítésére is.

<sup>59</sup> ФОРМАНОВСКАЯ, Н. И.: *Употребление русского речевого этикета*. Москва, Русский язык, 1984; ЗЕМСКАЯ, Е. А.: i. m. 1987.

<sup>60</sup> ФОРМАНОВСКАЯ, Н. И.: i. m. 1987. 32.

<sup>61</sup> Például: „– Kész a kávé! – Jól van, csak egy percet hadd aludjak még.” (A válaszadó a kijelentést/felkiáltást az adott szituációban felszólításnak értelmezi: „– Kelj fel!”)



Az akaratnyilvánítás és a vele összekapcsolódó gyakori indirekt beszédcselekvés aránya számszerűen esetleges, hiszen a színmű cselekményétől is függ. Egy eseménytelenebb, elmélkedésre összpontosító cselekményben kevesebbet találhatunk, mint egy feszült jelenetekkel, vitákkal teli, pergő cselekményű darabban. Így az arányok érzékeltetésére két szélsőséget képviselő darab elemzését tűztük ki célul: az egyik az *Ivanov* mint indulatos, felszólításokban, kérésekben, tanácsokban leggazdagabb színmű, a másik a *Sirály*, amelynek cselekménye visszafogottabb akaratni megnyilvánulásokban zajlik. Az akaratnyilvánítás általánosan és egyedileg érvényesülő indirekt kifejezési típusai nem számszerűleg, hanem arányaikban érdemelnek figyelmet a színművek hőseinek direkt akaratnyilvánításai mellett.

### ***Az indirekt beszédaktusok megoszlása***

Az *Ivanov*ban a direkt akaratnyilvánítás több mint négyszerese az indirekt formának. Ezt igazolja a cselekmény fejlődése. Indulatok csapnak össze felszólítások, figyelmeztetések, tiltások stb. formájában. A leplezetlen szembeállítás a főhős és környezete között nem veszi figyelembe az udvariasság követelte közvetett formákat. Az egyharmad résznyi indirekt akaratnyilvánítás nagyobb részben általánosan érvényesülő udvarias forma. Az indirekt megnyilatkozások aránya az akaratnyilvánításra adott válaszokban fordítottja az akaratnyilvánításoknak. A válaszokban ötszöröse az indirekt formák aránya a direkt megnyilatkozásoknak, s a válaszok összességükben csak az akaratnyilvánítás kb. egynegyedét teszik ki. Vagyis négy akaratnyilvánításból háromra nem érkezik elfogadó vagy elutasító válasz. A nyelvi megformálásban itt találunk újabb kimutatható módot a csehovi kompozíció „üres helyeinek”, a „víz alatti áramlásnak” az érvényesülésére. Az akaratnyilvánítások mint felszólítások valamilyen cselekvésre jórészt nem érik el céljukat. Nemcsak a tettekben nem nyernek megvalósulást – mint azt a cselekmény mutatja, hanem szóbeli megerősítés sem érkezik rájuk. A válasz, amely legtöbbször csak akkor hangzik el, ha elutasító tartalmú, csak ritkán jelenik meg direkt formában. A „nem” helyett valamilyen egyedileg érvényesülő, szituációból értelmezhető bezáró körülmény közlése hangzik el. Ezért olyan kevés az általánosan érvényesülő indirekt beszédaktus a válaszok között.

A *Sirály*ban az akaratnyilvánítás direkt és indirekt formáinak aránya hasonló az *Ivanov*éhoz (5:1), jöllehet mennyiségileg kevesebb, ezt azonban a cselekmény lefolyása igazolja: nincs olyan sok összetükközés, nyelvileg is tükröződő feszültség a darabban. Az indirekt akaratnyilvánítási formák aránya is megmarad: az általánosan érvényesülő kétszerese az egyedinek. A válaszok megoszlása is kiegyensúlyozottabb emberi kapcsolatokat, a cselekmény feszültségektől mentesebb lefolyását támasztja alá. A válaszadás aránya az akaratnyilvánításhoz képest itt is alig több mint egynegyed rész, de ezen belül a konkrét, direkt forma

aránya feltűnően nagyobb, mint az előző darabban: itt az egyedileg érvényesülő beszédcselekvéseknek másfélszerese. Kevesebb a *Sirály*ban a kifogások keresése, a megoldatlan kommunikációs helyzet.

Az előfordulás arányain túl a megvalósítás módja nem kevesebb érdeklődésre tart számot, a tekintetben, hogy mikor és hogyan használják a hősök az indirekt beszédaktust az akaratnyilvánítás és a rájuk adott válasz nyelvi megformálásában.

### *Az indirekt beszédaktus helye a dialógusban*

Az akaratnyilvánítás indirekt formái sorrendben megelőzik – ha erre egyáltalán sor kerül – a direkt, parancsoló erejű alakokat. Szociális viselkedési normáktól szabályozott udvarias szóváltás esetén erre nem is kerül sor, mert a beszélőtárs az indirekt forma pragmatikai funkciójának megfelelően reagál. Ha ez nem következik be, az indirekt formát a direkt akaratnyilvánítás immár sértőnek szánt formája váltja fel:

ЛЬВОВ: *Вам угодно меня выслушать?*

ИВАНОВ: Выслушаю я вас каждый день и до сих пор никак не могу понять: что собственно вам от меня угодно?<sup>62</sup>

LVOV: *Lesz szíves végighallgatni engem?*

IVANOV: Minden nap végighallgatom magát, s mostanáig se fogom fel: mit akar tőlem tulajdonképpen?

(*Ivanov*)

Az indirekt akaratnyilvánítás tartalma ez: „Hallgasson meg, beszélünk kell egymással”. A pragmatikailag megfelelő válasz – „Hallgatom”, „Beszéljen!” stb. – elmaradása udvariatlan, de az indoklás nem közvetlen „Nem”, hanem az indokokat feltáró indirekt forma.

A válasz-megnyilatkozásokban az indirekt beszédaktus leggyakrabban elutasítás helyett áll. Mása minden válasza „Nem”-értékű:

МЕДВЕДЕНКО: Поедем, Маша, домой!

МАША (качает отрицательно головой): *Я здесь останусь ночевать.*

МЕДВЕДЕНКО (умоляюще): Маша, поедем! Наш ребеночек, небось, голоден.

МАША: Пустяки. *Его Матрена покормит.* [...]

МЕДВЕДЕНКО: Поедем, Маша!

МАША: *Поезжай сам.*<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. T. 12. 1978. 53.

<sup>63</sup> Uo. 46.

MEDVEGYENKO: Mása, menjünk haza!  
MÁSA (tagadóan rázza a fejét): *Itt maradok éjszakára.*  
MEDVEGYENKO (könyörögve): Mása, menjünk, a kicsi lehet, hogy éhes.  
MÁSA: Hülyeség. *Matrjona majd megeteti.* [...]  
MEDVEGYENKO: Menjünk, Mása!  
MÁSA: *Menj egyedül.*

(Sirály)

A körülményekre hivatkozó, első két indirekt tagadó választ harmadszor akaratnyilvánítást tartalmazó indirekt tagadás teszi kategorikussá.

Tartalmát tekintve az akaratnyilvánítások közül indirekt módon legtöbbször a *kérés* és a *tanács* kap megfogalmazást. Ezek megszerkesztési módját részletesen tárgyalja az orosz nyelvre vonatkozóan Formanovszkaja.<sup>64</sup> A következőkben a Csehov-színházokban fellelhető megszerkesztési módokat vesszük sorra, s ugyanott konkretizáljuk pragmatikai jelentésüket is.

### ***Az akaratnyilvánítást kifejező, általánosan érvényesülő indirekt beszédaktusok szerkezete***

A felszólítás, a kérés és a tanács között sokszor nehezen lehet meghúzni a határvonalat. Felszólítás alatt azt az akaratnyilvánítást értjük, amikor a cselekvés végrehajtása a beszélő szándéka szerint nem függ a beszélőtárs akaratától. A kérés és a tanács elkülönítéséhez Formanovszkaja szempontjai segítenek: a kérés az „én” érdekében, a tanács a „te” érdekében történő, mindig valamilyen mértékig udvarias felszólítás.<sup>65</sup>

### **Az indirekt felszólítás modelljei**

a) A felszólítást a szükségességet kifejező predikatív szó modális jelentése és a mellette álló főnévi igenév fejezi ki legtöbbször személytelen mondat szerkezet keretében:

ТРЕПЛЕВ: Тебе, дядя, *надо полежать.*  
СОРИН: Немножко, да...<sup>66</sup>

ТРЕПЛЮВ: Bácsikám, *le kell feküdnöd.*  
SZORIN: Egy kicsit, igen...

(Sirály)

<sup>64</sup> ФОРМАНОВСКАЯ, Н. И.: i. m. 1987. 27–41.

<sup>65</sup> Уо. 36.

<sup>66</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 13. 1978. 37.

A kijelentő mondat parancsoló értéke: „Feküdj le!”

b) A felszólítást kifejezheti a cselekvés tényként való közlése befejezett igével:

СОНЯ: Вы, небось, не обедали?

АСТРОВ: Нет-с, не обедал.

СОНЯ: Так вот кстати и *пообедаете*.<sup>67</sup>

SZONYA: Ugye, nem ebédelték?

ASZTROV: Nem, nem ebédeltem.

SZONYA: Hát most akkor *megebédel*.

(Ványa bácsi)

c) Udvarias felszólítás történhet tagadó kérdő mondattal, amelyben a főnévi igenév személytelen szerkezettel áll:

АННА ПЕТРОВНА: Ужасно скучно. *Сыграть нам* дуэт еще, что ли?

ШАБЕЛЬСКИЙ: Хорошо, приготовьте ноты.<sup>68</sup>

ANNA PETROVNA: Borzasztó ez az unalom. Na, *játszunk* még egy duettet?

SABELSZKIJ: Jó, készíte ki a kottákat.

(Ivanov)

d) A kategorikus felszólítás is történhet a felszólító mód megkerülésével. A felszólítás ereje azáltal fokozódik, hogy a felszólító igealak hiányzik, csak a determináns időhatározó marad meg, amelyhez a „чтобы” („hogy”) kötőszóval kapcsolt alárendelő mellékmondat csatlakozik:

ИВАНОВ (подходит к Боркину, задыхаясь от гнева): Сию же минуту *чтоб ноги вашей не было у меня в доме!* Сию же минуту!

Боркин приподнимается и рянет сигару.

Вон, сию минуту!

БОРКИН: Nicolas, что это значит? За что вы сердитесь?<sup>69</sup>

IVANOV (odamegy Borkinhoz a méregtől fuldokolva): Azon nyomban *ki a házamból, hogy lába se érje a földet!* Azon nyomban!

Borkin felemelkedik és elejti a szivart.

Kifelé, azon nyomban!

БОРКИН: Nicolas, mit jelentsen ez? Miért haragszik?

(Ivanov)

---

<sup>67</sup> Уо. 69.

<sup>68</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 12. 1978. 16.

<sup>69</sup> Уо. 60.

## Akaratnyilvánítást kifejező, egyedileg érvényesülő indirekt beszédaktusok

Az indirekt beszédaktus egyedi esetekben érvényesülő változatai közül mint leggyakoribbat a *tagadást, ellenvetést* kifejezőt emeltük ki korábban. A szituációtól függően az egyedi indirekt beszédcselekvés azonban lehet akaratnyilvánítás is:

ЗИНАИДА САВШИНА: *Сашенька, разве ты не видишь, что у нас Марфа Егоровна?*

САША: Виновата. (Идет к Бабакиной и здоровается.)<sup>70</sup>

ZINAIDA SZAVISNA: *Szasenyka, nem látod, hogy Marfa Jegorovna van itt?*

SZASA: Bocsánat. (Megy Babakinához és üdvözl.)

(Ivanov)

A kérdés felszólító erejű, s Szása ennek megfelelően reagál rá.

Akár a megszólítás is lehet felszólítás, nemcsak figyelemfelkeltő fordulat, ha megfelelő intonáció kíséri:

СОНЯ (умоляюще): *Бабушка! Дядя Ваня! Умоляю вас!*

ВОЙНИЦКИЙ: Я молчу. Молчу и извиняюсь.<sup>71</sup>

СЗОНЬЯ (көңйөрөгве): *Nagy mama! Ványa bácsi! Könyörgöm!*

ВОЙНИЦКИЙ: Hallgatok. Hallgatok és bocsánatot kérek.

(Ványa bácsi)

## A kérés indirekt modelljei

a) A kérés lehet kérdő mondat, modális predikatív szó és főnévi igenév már ismerttetett szerkezetével. A kérés indirekt formája a beszélőtárs részéről érdeklődik a cselekvésre való hajlandóságra:

ПРОХОЖИЙ: *Позвольте вас просить, могу ли я пройти здесь прямо на станцию?*

ГАЕВ: Можете. Идите по этой дороге.

ПРОХОЖИЙ: Чувствительно вам благодарен.<sup>72</sup>

GYALOGOS: *Megengedi, hogy megkérdézem, elmehetek itt egyenesen az állomáshoz?*

ГАЕВ: Tessék. Menjen ezen az úton.

ПРОХОЖИЙ: Teljes szívemből hálás vagyok önnek.

(Cseresznyéskert)

---

<sup>70</sup> Уо. 27.

<sup>71</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 13. 1978. 70.

<sup>72</sup> Уо. 226.

A kérdő mondat valószínűségi eldöntendő kérdés is lehetne, ha a körülmények nem sugallnák a kérést is: „Megengedi, hogy átmenjek itt?“, minthogy az út a birtokon vezet keresztül.

b) A kérés kifejezhető a beszélő részéről meglevő szándék közlésével:

ВЕРШИНИН: *Мне пить хочется. Я бы выпил чаю.*

МАША (взглянув на часы): *Скоро дадут.*<sup>73</sup>

VERSINYIN: *Inni szeretnék valamit. Mondjuk teát.*

МÁСА (rápillant az órára): *Mindjárt hozzák.*

(*Három nővér*)

### A tanács indirekt modelljei

A tanácsot tartalmazó akaratnyilvánítás, a beszélőtárs érdeke áll a figyelem középpontjában. A feltételes módú igealak pragmatikai jelentése: „Jó lenne, ha ezt csinálnád”. Az általánosan érvényesülő indirekt beszédaktusok legnagyobb része a tanácsadás jelentéskörébe tartozik.

a) A tanácsoló tartalom *modális szó* + „бы” kopula + *főnévi igenév* szerkezettel valósul meg.

ТРЕПЛЕВ (Поправляет дяде галстук): *Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...*<sup>74</sup>

ТРЕПЛОВ (Мегигazítja a bácsi nyakkendőjét): *a fejed meg a szakállad is kócos. Meg meg is kellene borotválkoznod...*

(*Sirály*)

b) A modális predikatív szó és a személytelen szerkezet helyett *ige* is állhat a főnévi igenév előtt:

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА: *Отчего у тебя лицо такое? Ты нездоров? Шел бы, знаешь, спать...*<sup>75</sup>

ЛJUBOV ANDREJEVNA: *Mitől ilyen az arcod? Beteg vagy? Tudod, jobb, ha elmegy aludni...*

(*Csereznyéskert*)

---

<sup>73</sup> Уо. 142.

<sup>74</sup> Уо. 7.

<sup>75</sup> Уо. 236.

c) A tanács feltételes módú igével is kifejezhető:

ЛЕБЕДЕВ: [...] *Жениха бы ей лучше подыскала...*

АВДОТЬЯ НАЗАРОВНА: И найду!<sup>76</sup>

LEBEGYEV: [...] *Vőlegényt kellene inkább neki találni...*

АВДОТЬЯ НАЗАРОВНА: Találok is!

(Ivanov)

d) A tanács kifejezhető állítmányi főnévi igenévvel is:

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА: *Ваше бы дело не ворчать, а мирить всех.*

ВОЙНИЦКИЙ: Сначала помирите меня с самым собою!<sup>77</sup>

JELENA ANDREJEVNA: *A maga dolga az lenne, hogy ne káromjon itt, hanem kibékítse az embereket.*

ВОЙНИЦКИЙ: Először békítsen ki önmagammal!

(Ványa bácsi)

Az akaratnyilvánítás indirekt formáinak használatát a drámabeli beszédhelyzeteket végigelemezve a következőképp indokolhatjuk: az indirekt formák használatát a kommunikáció folytatásának elemi emberi igénye magyarázza. Az indirekt formák, mivel udvariasak, mindig adnak kiutat. Az elutasítás sem jelenti így a kommunikáció megszakadását. Lehetőséget ad újabb stratégia felállítására és újabb „játszmák” végigvitelére a kommunikatív cél elérése érdekében.

Az indirekt beszédaktusok pragmatikai funkciója szükségessé teszi, hogy az érintkezési alapszabályok vagy társalgási maximák sorát kiegészítsük az orosz nyelvészek által idesorolt *udvariassági maximával*,<sup>78</sup> amelynek lényege, hogy nem valósítható meg a kitűzött kommunikatív cél, ha a megnyilatkozás a beszélőtárs számára hátrányos elemet tartalmaz.

---

<sup>76</sup> ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 12. 1978. 26.

<sup>77</sup> Уо. 79.

<sup>78</sup> ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Русский язык. Грамматическое учение о слове*. Москва, Высшая школа, 1972. 18; АРУТЮНОВА, Н. Д.: *Предложение и его смысл*. Москва, Наука, 1976; ЗАБАВНИКОВ, Б. Н.: К проблеме структурирования речевого акта, речевого действия. *Вопросы языкознания* 1984/6. 119–124; ФОРМАНОВСКАЯ, Н. И.: i. m. 1987.

## A dráma nyelve mint sajátos szövegtípus

Bahtyin a beszédműfajok heterogenitását elemezve beszédműfajnak, vagyis viszonylag megszilárdult nyelvi megnyilatkoztatás-típusnak számítja a kurta, egyszavas replikát, a publicisztikai megnyilatkoztatást és valamennyi szépirodalmi műfajt is. Különbséget tesz viszont az elsődleges (egyszerű) és a származékos (összetett) beszédműfajok között. Az utóbbiakhoz sorolja a regényt, a drámát, a különféle tudományos és publicisztikai műfajokat, amelyek a kulturális érintkezésformák egy bonyolultabb, viszonylag magasan fejlett és szervezett szintjén alakulnak ki (főleg írásbeli formában). Ezek formálódásuk során magukba gyűjtik és feldolgozzák a legkülönfélébb elsődleges (egyszerű) műfajokat, amelyek a közvetlen beszédérintkezésekben alakultak ki.<sup>79</sup> A művészi alkotás mint modell mindig szélesebb és élőbb, mint értelmezése, az értelmezés pedig mindig csak közelítés lehet. Ezzel kapcsolatos az a jelenség, hogy a művészi rendszernek nem művészi nyelvre való átkódolásakor mindig marad egy „lefordíthatatlan” rész – az az információ felüli elem, amely csak művészi szövegben lehetséges.<sup>80</sup>

A drámai dialógust mint sajátos szövegtípust Bahtyin a származékos (összetett) beszédműfajok közé sorolja, amely bár sok elemet átvett a társalgás mint elsődleges (egyszerű) beszédműfaj elemei közül, de nem azonos vele. A beszélgetés „egycsatornás”, nem hordoz több értelmet, belső zártság jellemzi. A drámai dialógus egyik sajátossága a többcsatornás párbeszéd, a több irányba ható értelem. A drámai szó paradoxona, hogy egyszerre kell cselekvésnek és szövegnek lennie: a tettek szavakká oldódnak, anélkül, hogy veszítenének drámaiságukból. Ez azzal magyarázható, hogy a színpadi beszéd mindig a gesztus ruhájában jelenik meg. „A gesztus a cselekvés epigrammája: egy találó mozdulat, szó vagy összkép a színen kialakult jelenet lényegét tudja hatásos formában érzékeltetni”.<sup>81</sup> A drámai dialógus és gesztus egymás kontrasztjára épít. A drámai szöveg akkor jó, ha önmagában kissé értelmetlen, ha nem mond el mindent, pontosabban: a legfontosabb dolgokat valahogy körülírja, kihagyja, elnagyolja – és a gesztusra bízta. „A drámai szöveg értelme, teljessége a gesztusokban, a szó és a gesztus kontrasztjában, a szavak tettként való életében lesz a néző sajátja”.<sup>82</sup>

Mi különbözteti meg a drámai dialógust a beszélgetéstől? Mint Almási Miklós írta, elsősorban a szemantikai síkjá, annak többértelműsége. De a nyelvi ele-

<sup>79</sup> BAHTYIN, M. M.: *A beszéd és a valóság*. Budapest, Gondolat, 1986. 359–418.

<sup>80</sup> ЛОТМАН, Ю. М.: *Структура художественного текста*. Москва, Искусство, 1970. 89; TAMÁS Attila: A nyelvi műalkotás jelentése (A jelentés fogalma – a műalkotás felől nézve). *Studia Litteraria*. Debrecen, KLTE, 1984. 70–83.

<sup>81</sup> ALMÁSI Miklós: Színházi dramaturgia. *Színházi tanulmányok 4*. Budapest, 1966. 175.

<sup>82</sup> Uo. 180.



mek megválogatásában is eltér az élő dialógustól. Huszár Ágnes a beszélt nyelv jellegzetes elemeinek hiányával határolja be a dráma nyelvét.<sup>83</sup> Ezek az egyeztetés szabályainak megsértése, a kiegészíthetetlen hiányos mondat, a fölösleges ismétlés – olyan mondattani jellegzetességek, amelyeket az írók szinte sohasem használnak fel alakjaik jellemzésére. Bizonyos szerkezetek, noha elég gyakoriak az élőbeszédben, alacsony szociális presztízstük miatt, az előzőekhez hasonlóan, írásban szinte sohasem fordulnak elő.

A drámai dialógusban a társalgási nyelv átalakul, a funkcionális stílusok érzékelhetően eltolódnak. A szereplők nem szlenget, zsargont, vulgarizmust használnak, hanem az irodalmi népiességig finomított nyelvet. A népi hősök nem népi nyelven beszélnek, hanem olyanon, amely inkább a műveltebb rétegeket jellemzi. A művelt emberek nem az élethelyzetüknek megfelelő társalgási nyelvet használják, amely a népi és az irodalmi nyelv keveredése, hanem a könyvtílustól mentes tiszta irodalmi nyelvet.<sup>84</sup>

A színpadi dialógus – a megnyilatkozás – nemcsak a hiányzó beszélt nyelvi elemekkel, hanem állandó funkcionális kapcsolódásaival is jellemezhető. Mint beszédre szánt szöveg kapcsolatban áll: a) a társalgási nyelv, tehát az élő beszéd általános normáival, b) a hallgatóval, azaz a színpadon levő többi szereplővel, s a közönséggel, c) magával a beszélővel, azaz a megszólaló hős önmagával. Az élő nyelvvel való kapcsolat a kiejtés (dikció) szempontjából a jól mondhatóság, a stilisztika szempontjából a színpadi nyelv. A hallgatóval való viszonyt a replikák céltudatossága és a címzettek sokaságának (nézők) feltételezése jelenti. A beszélő viszonylatában a replika akkor tölti be a funkcióját, ha nemcsak a tárgyról szóló adatokat tartalmazza, hanem ugyanakkor őt magát is jellemzi: valamiről beszélve a hős önmagáról vall.<sup>85</sup> A színpadi dialógus elemzésekor, a szintaxis, a lexika, a stílus összefonódása révén értelmező megvilágítást kap a Kaysertől idézett gondolat: „A szintaxis és a grammatika nem más, mint befagyasztott stilisztika”.<sup>86</sup>

Ezért volt fontos, hogy végigkísérjük a kommunikatív kompetencia lényeges alkotóelemeinek – a társalgási *maximák*, a *lokális* és *globális szerkesztés*, az *indirekt beszédaktusok* – működési szabályait Csehov színműveiben, és megvizsgáljuk az ezeket hordozó nyelvi elemek beszerkesztési és megszerkesztési módját.

---

<sup>83</sup> HUSZÁR Ágnes: Az aktuális mondatagolás szövegépítő szerepe drámai művekben. In: RÁCZ Endre – SZATMÁRI István (szerk.) *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1983. 124–132.

<sup>84</sup> ЛЕВЫЙ Иржи: *Искусство перевода*. Москва, Просвещение, 1974. 184.

<sup>85</sup> Uo. 178.

<sup>86</sup> KAYSER, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern, Francke Verlag, 1960. 271. Kayser általános érvényű megállapítását kiegészíthetjük a „szintaktika és grammatika” mellett a „szövegtan” területével. A dialógus kommunikatív és szerkezeti vizsgálatával azt kívánom bizonyítani, hogy a szöveg megszerkesztése ugyanolyan stílus-hordozó a műben, mint a többi nyelvi szint.

Csehov darabjai a századfordulón születtek. Ám dramaturgiájának közel 20 évet felölelő fejlődési ívén is vizsgálható Csehov szövegszervező módszere: mi-  
ben változott, milyen új elemmel gazdagodott az *Ivanov* megírásától, 1887-től  
a *Cseresznyés kertig*, 1904-ig, hiszen maga a nyelvi szerkezet az olvasó számára  
már bizonyos járulékos jelentést hordoz, mivel a nyelvi érintkezési formák  
a nyelvet beszélő kultúrközösség különböző csoportjaira jellemző stílusréteget  
alkotva rendeződnek. Ez a járulékos információ létrejöhet a tartalomtól függet-  
lenül, magának a szerkezetnek az informatív erejével vagy szigorúan meghatá-  
rozott szerkezetek állandósult kapcsolódásával is. Stilisztikai szempontból az első  
típus érdekes, amelyet a szintaktikai struktúra, a lexikai egységek elrendeződése  
– a mondatok, a frázisok, a szórend – képvisel. Csehov maga által megfogalma-  
zott módon követelményeket állít a nyelvvel és a stílussal szemben:

- 1) egyszerűség és szemléletesség,
- 2) tömörség,
- 3) tisztaság és gondolati pontosság,
- 4) zeneiség és jóhangzás.

Csehov hőseinek nyelvére az egyszerűség és a zeneiség jellemző. Az egysze-  
rűséget és kifejezőerőt a leghétköznapibb frázisok teremtik meg – írja egy leve-  
lében.<sup>87</sup> Jelzői egyszerűek, mindennapiak. A kicsinyítő képzős szavakat, az ide-  
gen kifejezéseket, a provincializmusokat csak a nyelvi egyénítésre használja, ő  
maga kerüli szövegbe való beépítésüket. Megfigyelhettük, hogy a leginkább lí-  
rai alkatú hősök, akik a szerző gondolatait hordozzák, a legegyszerűbb, sallang-  
mentes, tiszta irodalmi nyelvet használják. Csehov dialógusainak szerkezetével  
gazdag szakirodalom foglalkozik.<sup>88</sup> Bah a kérdő mondatok funkcióját, Badajeva  
pedig a társalgási stílus jegyeit vizsgálja Csehov drámáiban.<sup>89</sup>

A nyelvi egyszerűség mellett a zeneiség elve is dominál a dialógusok felépí-  
tésében. Ez a nagyfokú korlátozás, megkötés a szerzői beszédet vagy a szerző  
gondolatait tükröző hősök nyelvét már a vershez közelíti. A drámára mint a lírai

---

<sup>87</sup> ЧЕХОВ А. П.: *Статьи, высказывания, письма*. Т. 16. Москва, 1951. 11.

<sup>88</sup> АРВАТ, Н. Н.: Неполные определенно-личные предложения в современном русском языке. In: *Вопросы синтаксиса*. Черновцы, 1961. 119–122; ГУРЬАНОВ, В. В.: О стиле драматургии А. П. Чехова. *Русский язык в школе* 1957/3. 42–50; ЛЮЛЬКО, Н. П.: Язык и стиль драматургии А. П. Чехова. In: *Изучение языка писателя*. Ленинград, 1957. 157–198; ПОЛИЩУК, Т. Т.: *О принципах использования многозначных слов в произведениях А. П. Чехова*. Саратов, 1961. 255–265.

<sup>89</sup> БАХ, С. А.: К вопросу о строении вопросно-ответных конструкций в драмах А. П. Чехова In: *Научный ежегодник за 1955 год Саратовского университета*. Саратов, Филфак, 1958. 135–139; БАДАЕВА, Н. Г.: Разговорная речь в произведениях А. П. Чехова. *Русская речь* 1972/4. 3–7.

műfajjal rokon szövegműfajra ez fokozottan vonatkozik.<sup>90</sup> Az emocionális alapon történő kiválasztás nemcsak a lexikai, hanem a tárgyi szinten is jelentkezik. Az effektusok egymásra rakódása adja a csehovi szövegszemlélet örökös ketősségét. A „véletlenek” az élet kiválogatatlan teljességének benyomását adják, s a költői megkomponáltság a részlet szükségszerűségének érzését kelti. A színházi interpretációk, s a fordítások is ingadoznak a két jellemző elvből adódó szemlélet között. Bármelyik elv dominál is a fordításokban, egy bizonyos: ezek az értelmezések a dialógusokban, a dráma nyelvi rétegében valósulnak meg. A drámaíró Csehovra érvényesek Bahtyin Dosztojevszkij dialógusairól írt gondolatai is:

A belső embert ábrázolni szintén csak a másikkal folytatott érintkezésén keresztül lehetséges. Csak a kontaktusban, az ember és ember közötti kölcsönhatásban tárul fel az „ember az emberben”, mind mások, mind ön maga számára. [...] A dialógus itt nem a cselekvés előszobája, hanem maga a cselekvés. Lenni annyi, mint dialogikusan érintkezni. Amikor a dialógus véget ér, minden véget ér.<sup>91</sup>

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BÉKÉSI Imre: *A gondolkodás grammatikája. Szöveg- és mondat szerkezeti elemzések.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1986.
- CS. JÓNÁS Erzsébet: *A színpadi nyelv pragmatikája.* Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 2000.
- CSUDAKOV, A. P.: A művészi rendszer egészként való elemzésének problémája. *Helikon* 1974/3–4. 341–355.
- FÁBRICZ Károly: A beszélt nyelvi szövegalkotás kérdéseire. In: KONTRA Miklós (szerk.): *Beszélt nyelvi tanulmányok.* Budapest, MTA Nyelvtudományi Intézet, 1988. 76–89.
- ФОРМАНОВСКАЯ, Н. И.: *Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты.* Москва, Русский язык, 1987.
- ЧУДАКОВ, А. П.: *Поэтика Чехова.* Москва, Наука, 1971.

---

<sup>90</sup> Vö. CSUDAKOV, A. P.: A művészi rendszer egészként való elemzésének problémája. *Helikon* 1974/3–4. 341–355.

<sup>91</sup> БАХТЫН, Михаил: *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* Fordította: Könczöl Csaba, Szöke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza. Budapest, Gond-Cura–Osiris, 2001. 315.

WOLF SCHMID

**IVAN VELIKOPOLSKIJ  
LÁTSZÓLAGOS ESZMÉLÉSE<sup>1</sup>**

CSEHOV: *A DIÁK*

(Részlet *A problematikus esemény Csehov prózájában*  
című írásból)

**1**

*A diák* sok kutató számára a csehovi optimizmus nyilvánvaló bizonyítéka. Hiszen maga Csehov – ahogy ezt Ivan Bunyin közli a visszaemlékezéseiben – erre az elbeszélésre hivatkozva védekezett, amikor állandó szemrehányásokkal illették negatív világgépe miatt.

Dehogyan vagyok én sopánkodó! Dehogyan vagyok „komor” és „szenvtelen”, ahogy a kritikusok neveznek! Dehogyan vagyok pesszimista! Hiszen a munkáim közül a legkedvesebb elbeszélésem *A diák*. Már maga a szó is ellenzenes: *pesszimista* [...].<sup>2</sup>

A csehovi optimizmus védelmezői általában még egy bizonyítékkal állnak elő, amiből nyilvánvaló, hogy Csehov nagyra értékelte ezt az elbeszélést. Arra a kérdésre, hogy Csehov a művei közül melyiket tartotta a legtöbbre, az író bátyja, Ivan Csehov így válaszolt: „*A diákot* – ezt tartotta a leginkább kimunkáltnak”.<sup>3</sup> Összekapcsolván e két bizonyítékot, sok kutató arra a megnyugtató következtetésre jutott, hogy a formakezelés művészete és az optimizmus között belső összefüggés áll fenn, mintha csak a pesszimizmus meghaladása Csehovnál a kellőképpen gondos munka eredménye volna.

*A diák*, miután szerzője kedvenc elbeszélésének és különösen kimunkált alkotásnak minősítette, sokak számára az olyan cselekményes mű mintaképe lett, amely a hős teljes és kétségtelen eszmélését ábrázolja. Elegendő két szovjet interpretá-

---

<sup>1</sup> Az írás eredeti forrása: ШМИД, В.: *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*. Санкт-Петербург, Академический проспект, Гуманитарное агентство, 1994. 167–183.

<sup>2</sup> БУНИН, И. А.: *А. П. Чехов в воспоминаниях современников*. Москва, 1986. 484.

<sup>3</sup> Lásd a kommentárokbán: ЧЕХОВ, А. П.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Т. 8. Москва, 1986. 507. Az orosz idézeteket a továbbiakban e kötetből idézzük, zárójelben a lapszámokat megjelölve – Sz. T.

cióból idézni.<sup>4</sup> Leonyid Cilevics, a csehovi „eszmélések” lelkes híve, a „»megvilágosodás« szüzséjét” tulajdonítja *A diáknak*, amelynek során „a hős megérti az élet igaz és csodálatos, örökérvényű alapelveit”. „A fiatalság energiája, amely Nagyának (a *Menyasszony* című elbeszélés hősnőjének – W. S.) segített abban, hogy élete új fordulatot vegyen, a diák Velikopolszkijnak lehetővé tette, hogy gondolatilag felérjen a létezés magasabb igazságainak megértéséhez”.<sup>5</sup> Vlagyimir Katajev számára *A diák* egyike Csehov azon elbeszéléseinek, amelyeket az író „teljes egészében az elidegenedés leküzdésének, a dolgok és jelenségek általánosan érvényes és egységes megértéséhez vezető út megtalálásának szentelt”.<sup>6</sup>

Ez *A diák* pozitív és eredményes eseményességével kapcsolatos affirmatív felfogás ugyanakkor régóta vitatott. Már Abraham Dermann – 1952-nél nem későbbi – könyvében az elbeszélés témájaként a fiatalságot jelöli meg. „A fiatalság a témája! Ez az elbeszélés arról szól, hogy mennyire kedves, friss és költői a fiatalság, hogy mennyire naiv és hiszékeny”.<sup>7</sup>

Az elbeszélés első és utolsó része, mely a diáknak a tűzhöz érkezését, illetve a tűztől való távozását ábrázolja, erőteljes ekvivalenciát mutat.<sup>8</sup> Az eszmélés híve és az optimizmus védelmezője ebben az ekvivalenciában csupán a hős mentális állapotainak *oppozícióját* ragadja meg. A szkeptikus elsősorban a *hasonlóságot* látja.

Először úgy mondjuk el az elbeszélt történetet, ahogyan az eszmélés verziójának támogatója érti. Ivan Velikopolszkij, a hitakadémia hallgatója szalonkázásról tart hazafelé. A kezdetben még jó idő megváltozott. Hideg szél támadt.

---

<sup>4</sup> Csehov szovjet interpretációjában természetesen a csehovi eszmélések-események lezártágát és eredményességét igénylő tendencia volt a tipikus. Ugyanakkor Nyugaton is – mindenekelőtt a keresztény interpretáció híveinek körében – megfigyelhető a csehovi világban állítólagosan végbemenő szellemi és lelki elmozdulások meglehetősen kritikátlan értelmezésére való hajlam. Így például *A diák* című elbeszélésben a hős valóságos, kétségtelen eszmélését feltételezik a következő munkák: LAFITTE, S.: *Tchékhov par lui-même*. Paris, 1955. 148–149; JACOBSSON, Gunnare: Die Novelle „Der Student“. Versuch einer Analyse. In: EEKMAN, T. (ed.): *Anton Čechov 1860–1960*. Leiden, 1960. 93–102; KLOSTERMANN, R. A.: Die Novelle „Der Student“. Ein Diskussionsbeitrag. In: EEKMAN, T. (ed.): *Anton Čechov 1860–1960*. Leiden, 1960. 103–108; O'TOOLE, L. M.: Structure and Style in the Short Story: Chekhov's "The Student". *Slavonic and East European Review* 49, 1991. 45–67; STOWELL, H. P.: *Literary Impressionism. James and Chekhov*. Athens, Georgia, 1980. 111–113.

<sup>5</sup> ЦИЛЕВИЧ, Л. М.: *Сюжет чеховского рассказа*. Riga, 1976. 60–61.

<sup>6</sup> КАТАЕВ, В.: *Проза Чехова. Проблема интерпретации*. Москва, 1979. 272.

<sup>7</sup> ДЕРМАН, А. Б.: *О мастерстве Чехова*. Москва, 1959. 35. A kurzív az eredetiből származik. Dermannra hivatkozva kételyüknek adnak hangot az elbeszélés eszmélés-szüzséjével kapcsolatban: SELGE, G.: *Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie*. München, 1970. 36; BUSCH, U.: Čechov als Fragesteller: Desorientierung und Appell in seinen Werken. Korrespondenzen. In: *Festschrift für Dietrich Gerhardt*. Gießen, 1977. 54–55; HIELSCHER, K.: *Tschechow*. München–Zürich, 1987. 82–83.

<sup>8</sup> A narratív prózára jellemző ekvivalenciák elméletét lásd: SCHMID, Wolf: *Äquivalenzen in erzählender Prosa*. 29–71.

Nagypéntek van, ezért a diák még semmit nem evett. Az átfagyott és éhes fiatalember arra gondol, „hogyan éppen ilyen szél süvített a Rurikok idején, Rettegett Iván és Nagy Péter alatt is, és akkoriban ugyanilyen szörnyű szegénység, ínség dúlt, ugyanilyen lyukas zsúpfedelek, tudatlanság, búbánat, ugyanilyen pusztaság, homály és leigázottság, ezek a borzalmak voltak most és mindiglen, s még ezer év múltán sem lesz jobb” (267).<sup>9</sup>

A diák úgy gondolkodik a történelemlről, mint egy esemény nélküli ciklusról. Gondolatainak kifejezése („éppen ilyen... ugyanilyen... – a Rurikok idején, Rettegett Iván és Nagy Péter alatt is – akkoriban... mint most és mindiglen”) körformát képez, és ugyanazoknak a szörnyűségeknek az örökös visszatértét hangsúlyozza.

A diák a tűzhöz közeledik, amely magányosan világít a sötét éjszakában. A tűz mellett két özvegyet talál a közeli faluból: Vasziliszát és a lányát, Lukerját. Miközben tűzüknél melegszik, a diáknak eszébe jut a Jézust háromszor megtagadó Péter apostol története, amit nagycsütörtökön a tizenkét evangéliumból<sup>10</sup> olvasnak fel. Felidézi a történetet az asszonyoknak, akik előző nap már hallották. Amikor a bűnbánó apostol keserű zokogását írja le, Vasziliszta sírva fakad, Lukerja pedig „mozdulatlanul bámulván a diákra” elpirul, és az arkifejezése „feszült és súlyos” lesz, „mint aki nagy erővel fojtja el a fájdalmát” (269).

A diák otthagyja az asszonyokat, és folytatja útját a sötét, hideg éjszakában. De most már Vasziliszára gondol, és úgy véli, pontosan érti az asszony könnyeinek okát: „a sírása arra vall, hogy mindez, ami azon a nagypénteken Péterrel történt, valami titokzatos vonatkozásban van vele...” (270). Ez a gondolat örömmel tölti el a lelkét, és olyan következtetésre jut, amely cáfolja a történelemlről mint az egyformán rossz állapotok örök visszatéréséről alkotott korábbi elgondolását.

---

<sup>9</sup> A továbbiakban minden, *A diákból* felhasznált magyar idézet a következő kiadásból származik: CSEHOV, A. P.: *A diák*. Fordította: Lányi Sarolta. In: CSEHOV, A. P.: *Szakadékban. Válogatott elbeszélések*. Budapest, Európa, 1983. Az idézetek után a zárójeles számok e kiadás oldalszámait jelölik. Egyes helyeken szögletes zárójelben megadtuk azokat az eredetiben használt szavakat, kifejezéseket, amelyek a magyar fordításból kimaradtak, de a tanulmány értelmezése szempontjából fontosak – Sz. T.

<sup>10</sup> *A tizenkét evangélium* a „nagypéntek hajnali” istentisztelet keretében felolvasott evangéliumrészletek összessége. A nagypéntek hajnali istentiszteletet nagycsütörtök este szokás tartani. Középpontjában a *tizenkét evangélium* felolvasása áll, amelyek mindegyike Krisztus szenvedéséről szól. A tizenkét olvasmány közül az első János evangéliumának 13–18. fejezeteit foglalja magába (Jn 13:31–18). Ez Krisztusnak apostolaival folytatott hosszú beszélgetése, amely az úgynevezett *főpapi imával* zárul. Az utolsó evangéliumi részlet a sír lepecsételéséről és az őrség odarendeléséről szól (Mt 27:62–66). A Krisztus passióját felelevenítő tizenkét evangélium felolvasása az istentisztelet különböző részeihez kapcsolódik. Az elbeszélés magyar fordítása a megfelelő helyen nem erre az istentiszteletre, hanem – tévesen – a tizenkét apostolra utal – Sz. T.

A múltat – gondolta – egymáshoz folyó események szakadatlan láncolata kapcsolja a jelenhez. És úgy tetszett neki, hogy ő most meglátta ennek a láncnak mindkét végét, megérintette az egyiket, mire a másik is megrezzen (270).

Az emberiség történelme a diák számára már nem mint körforgás, mint esemény nélküli ciklus tűnik fel, hanem mint okok és következmények eseményláncolata. Miközben a komppal átkel a folyón, és felfelé megy a hegyen, a diák azon gondolkodik, hogy „az igazság és szépség, ami [...] irányt adott az embersorsnak” Péter történetében, „megszakítás nélkül folytatódott a mai napig, és minden bizonnyal ez a két dolog volt a fő az emberéletben és az egész földön” (170). A diákot a „fiatalság, egészség és erő érzése” keríti hatalmába, „az ismeretlen, titokzatos boldogságra való várakozás kifejezhetetlenül édes érzése”, és az élet „gyönyörűnek, csodálatosnak és magasztos értelemmel telítettnek” (170) tűnik a számára.

Valamiféle változás kétségkívül végbement itt. Kezdetben a diák rossz hangulatban volt, és a történelmet reménytelenül zárt ciklusnak látta, most pedig lelkiállapota emelkedett, és a történelmet eseményes, oksági viszonyokból álló láncnak képzei el. Azon kívül, hogy a nézetei megváltoztak, a diák számára még valami lényegi változás is történt, és új történelemfelfogása, az igazságról és szépségről levont következtetései számára általános jelentőséggel bírnak. Itt csupán az a kérdés, hogy egy ilyen ártatlan eszmélés ábrázolása eredményezheti-e az elbeszélésnek olyan fokú összetettségét, amelyet szerzője értékítéletéből kiindulva joggal tulajdonítunk neki. Hiszen az, ami a hősnek mint alapvető eszmélés mutatkozik meg, a szerző szintjén lényegesen kevésbé mély benyomást kelt. A szépség és igazság összekapcsolása, a század esztétikai gondolkodásának a közhelye aligha jelent a szerző számára nagy szellemi vívmányt. Ezenkívül felvetődik a kérdés, hogy milyen mértékben nyer igazolást a diák következtetése.

A csehovi eszmélések hívei elkövetik azt a hibát, hogy a hős nézőpontját a szerzői pozícióval azonosítják.<sup>11</sup> Pedig a szerző nem rajongó fiatalember, és nem csupán egy tulajdonképpeni mentális eseményt ábrázol, hanem azt beszéli el, hogy milyen körülmények között jut a hitakadémia huszonkét éves hallgatója a történelemnek először pesszimista, majd pedig optimista értelmezésére. Ezért is nem elegendő a naiv és hiszékeny fiatalságot megjelölni az elbeszélés témájaként. Amennyiben tényleg csak egy fiatalember tapasztalatlanságáról lenne szó, ahogyan ezt Dermann gondolja, aligha szolgált volna rá az elbeszélés arra, hogy Csehov olyan nagyra értékelje. A hős lelkiállapotában és történetfilozófiai koncepciójában beálló fordulat nem csupán a fiatalságra jellemző rendkívüli emócionális és a gyors általánosításra való hajlamot tárja fel. Az elbeszélésben

---

<sup>11</sup> G. Jacobsson számára például a „a diák által kifejezett világkép kétség kívül magának Csehovnak a világképe volt”. JACOBSSON, G.: i. m. 1960. 94.

megjelennek egy leendő papi személy reakciói a világban tapasztalt szenvedésre, és e reakciókban valamiféle erkölcsi hiányosság. Megvizsgáljuk ezeket a reakciókat, valamint pszichikai-etikai gyökereiket, még egyszer áttekintve a szöveget.

## 2

Az első bekezdésben egy még meg nem nevezett szubjektum észleléséről olvashatunk. Változik az időjárás. „Eleinte” még „kellemes, enyhe” volt. A sötétedés beálltával azonban hideg, átható, keleti szél kezdett fújni. Az „eleinte” szó feltételezi a „most” állapotát, és egyúttal a két szituáció közötti kontrasztot. A személyes módusban megjelenített időjárás-változás – úgy gondoljuk – mint mikro-modell megelőlegezi az elbeszélés témáját.

Amíg szép volt az idő, különböző zajokat lehetett hallani: a rigók füttyét, valami élőlény panaszos bűgását, amit a szöveg ikonikusan jelenít meg („в болотах что-то Живое Жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку”<sup>12</sup>), az erdei szalonka röptét és a rá leadott lövést. Az észlelő szubjektum a tavaszi levegőben a lövés hangját „harsánynak és vidámnak” érzékeli, és ezt a kellemes benyomást a szöveg hangzásbeli hasonlóságokkal is hangsúlyozza: „Выстрел по нем прозвучал в Весеннем Воздухе раскатисто и Весело”.<sup>13</sup> A hangekvivalencia kiemeli egyrészt a jelentettek tematikai *egymás mellé rendelését* (*határosságát*), másrészt pedig valamiféle tematikus *hasonlóságot* is sugall a lövés, a tavaszi levegő és a vidám hangulat között. A vidám lövés, amely a zajok sorában az utolsó, elfedi a panasz hangjait, és feledtetni, hogy valójában egy élőlény halálát hozza. Hogy célba talál-e, a szövegben nincs kimondva. Az észlelő szubjektum nem kérde, és nem is tisztázza, ki az az „élőlény”, aki panaszosan bűg. Nem világosak az ok-okozati viszonyok sem. Könnyen lehet, hogy az élőlény szenvedését egy korábbi lövés okozta. De az észlelő szubjektumnak a jelek szerint nem fontos a tisztánlátás. Számára ezek a különböző zajok szép időben a kellemes természet harmonikus hangzásává olvadnak össze. Ez a harmónia azonban nem más, mint esztétikai érték tulajdonításának az eredménye, amely a másik lény fájdalmát a fizikailag kellemes törvényének rendeli alá.

A széllökésektől minden elhallgat. A szél „nem jókor” támad fel. Az észlelő szubjektum reakciói itt is nyilvánvalóvá teszik: a természet jelenségeiről saját fizikai benyomásai alapján ítél. Kellemes időben a rigók füttye, egy élőlény panaszos bűgása és a vidám lövés olyan hangzásban egyesült, amely megfelelt a szubjektum harmonikus lelkiállapotának. A hideg megjelenéséhez a természetben a kel-

<sup>12</sup> „a közeli mocsárban panaszosan sívított valami élőlény, mint mikor üres palackba fújnak” (267).

<sup>13</sup> „s nyomában a lövés harsányan, vidáman vágott a tavaszi légbe” (267).



lemetlen érzés attribútumai kapcsolódnak. Nem véletlen, hogy a szövegben azok a hangok ismétlődnek, amelyek korábban a panasz ikonikus megjelenítői voltak: „По ЛУжам протянуУЛись Ледяные игЛы, и стаЛо в ЛесУ неУЮтно, гЛУхо и неЛЮдимо”.<sup>14</sup>

A második bekezdésben megtudjuk, ki is az észlelések eddig anonim szubjektuma: Ivan Velikopolszkij, a hitakadémia diákja, egy templomszolga fia. A fiatalember nagy léptékekben gondolkodik, ahogy erre egyébként a neve is utal,<sup>15</sup> és hajlamos az elsietett általánosításra. Amint az ujjai megdermednek a hidegtől, és arcát kicsípi a szél, máris úgy tűnik neki, „hogyan ez a váratlan hideg halomra döntött minden megszokott rendet [és összhangot]” (267). Milyen összhangot? Létezett egyáltalán ilyesmi magában a természetben, függetlenül a diáktól? És valóban felborul-e a természet rendje, amikor egy kora tavaszi estén mintegy visszatér a tél?

Sokkal inkább egy másik rend borult fel, amit éppen hogy egy papnövédeknek kellene betartania. Ivan nem a hitakadémia foglalkozásairól van hazatérőben, hanem *szalonkahúzásról*. A szó egyrészt a nőstényt kereső erdei szalonka hím nászröptét jelenti, másrészt pedig a szalonkavadászatot ebben az időszakban, amikor a párt kereső madarak a vadászok könnyű prédájává válnak. Az elhangzott lövésre történő utalásból arra kell következtetnünk, hogy Ivan vadászaton volt. Ugyanakkor ma nagypéntek van. Ezen a napon még egy egyszerű keresztény hívő is betart bizonyos szabályokat. Ivan szülei is így tesznek: náluk otthon ma nem főznek. Nem számít-e a nagypénteki vadászat a hitakadémia diákja számára nagy bűnnek? Nem kellene-e, hogy a szenvedés hangjai az Úr szenvedésére emlékeztessék, aminek az emlékére a keresztények böjtöt tartanak? Nem nagyobb mértékben szegte-e meg maga a diák „a rendet”, mint az időjárás, hiszen Oroszországban az áprilisi vagy márciusi esték általában hidegek?

A diák úgy véli, hogy maga a természet is „megborzadt” („жУткО”). Ahogy korábban, amikor az erdőben úgy érezte, hogy az „sötét lett, barátságtalan, néptelen” („неУЮтно, гЛУхО и неЛЮдимо”), most is a saját, külső fizikai körülmények, a sötét és a hideg által kiváltott lelkiállapotát tulajdonítja a természetnek. Amiatt, hogy „maga a természet is megborzadt”, a diáknak úgy tűnik, hogy az esti szürkület is „a kelletnél gyorsabban” (267) sűrűsödik.

Ebben a pusztai sötétségben csak egyetlen fényforrás világít. Az özvegyek folyóparti kertjéből ered. Maga a falu, úgy négyversztányira, elmerült a „hideg esti sötétségben”. A diáknak eszébe jutnak a szülei. Amikor elment, „az anyja a pitvarban ült a földön, [mezítláb] és a szamovárt tisztogatta, az apja meg a padkán [feküdt és] köhécselt” (267). Ez az emlék nem szájalmat, hanem bosszúságot ébreszt a diákban. A nagypéntek miatt otthon „semmit sem főztek”. A diák viszont

<sup>14</sup> „Jégtük csillantak meg a tócsákon, s az erdő sötét lett, barátságtalan, néptelen” (267).

<sup>15</sup> A „Velikopolszkij” beszélő név: *hatalmas/széles terület* jelent – Sz. T.

„kínzó éhséget érez”. Az éhség az ő kínszenvedése,<sup>16</sup> amit azonban nem önként vesz magára.<sup>17</sup>

A hideg és az éhség, amit a diák a „rend és összhang” megsértéseként érzel, a szél örök mozgásának, a „borzalmak” ismétlődésének gondolatát sugallja neki. Ennek a gondolatnak a kifejezése, a belső beszéd felépítése és a haza történelmének különböző korszakaira való hivatkozások látni engedik a diák gondolkodásmódját, amely tartalmilag a fizikai szükségletekre koncentráló infantilis világfelfogásnak felel meg. Nem véletlen, hogy a diák elmélkedését az alábbi szavak zárják: „És nem kívánczolt haza” (268).

Az olvasó érti, miért nem tér rögtön vissza Ivan a szüleihez. A „nem kívánczolt haza” kifejezés a „kínzó éhséget érzett” szavakra rímel.<sup>18</sup> Az otthonlét ma a börtöt jelenti, a kínszenvedést. Az özvegyek kertjében világító tűz pedig meleget, fényt, kényelmet, és lehetséges, hogy ételt ígér. A sötétben a keresztény számára világító fényt a diák kizárólag konkrét értelemben, mint a fizikai szükségleteit kielégítő javak forrását fogja fel.

### 3

A két özvegy kertjében égő tűz, amit a szöveg ikonikusan jelenít meg („КоСТеР ГоРеЛ жаРКо, С ТРеСКом”<sup>19</sup>), majdnem minden várakozást beteljesít. Mindazonáltal a vacsoráról lekérik a diák: „Nyilván épp most vacsoráztak meg” (268). A két nő, anya és lánya térbeli és funkcionális helyzete az olvasót a hős szüleinek konfigurációjához utalja vissza, a padlón ülő, mezítlábás, szamovárt tisztító anyához és a kemencén fekvő apához. Vaszilisza, a „királynői”, ahogy a neve sugallja,<sup>20</sup> „magas, testes öregasszony”, férfibekecsben álldogál a tűz mellett, és gondolataiba mélyedve néz a lángokba. Lukerja pedig, az „alacsony, himlőhelyes, bamba arcú” a földön ül, és az edényt mossa. A képességek, hatáskör és kötelességek éppen úgy oszlanak meg Vaszilisza és Lukerja között, mint Velikopolszkij apja és anyja közt. Ezt megerősíti a diáknak az özvegyekkel folytatott beszélgetése is. Vaszilisza, a „tapasztalt” nő „választékosan” fejezi ki magát, és az arcán lágy, nyugodt mosoly játszik. Lukerja, a falusi liba csak hunnyorog a diákra és hallgat, az arckifejezése pedig „furcsa, mint egy süketnémáé”

---

<sup>16</sup> Lásd erről: SCHIEFELBEIN, A.: *Der Verrat. Eine Interpretation von Anton P. Čechovs Erzählung „Student”*. Unveröffentlichte Seminararbeit. Hamburg, 1986. 1.

<sup>17</sup> A diák elbeszélésében a *kínszenvedés* szómotívuma kétszer jelenik meg: egyszer a „*kínzóinak*” átadott Jézussal, másodsor „a szenvedéstől és izgalomtól *elkínzott*” Péterrel kapcsolatban.

<sup>18</sup> Az orosz eredetiben a párhuzamot az azonos szenvedő szerkezet biztosítja: „не хотелось домой” és „мучительно хотелось есть” – Sz. T.

<sup>19</sup> „A tűzrakás recsegve, fényesen égett” (268).

<sup>20</sup> A „Vaszilisza” görög eredetű név, amely *cárnőt* jelent – Sz. T.

(268). Ily módon teljesen természetesnek tűnik, hogy a diák a beszélgetés közben és Péter történetét mesélve csak Vasziliszához fordul.

Mi készíti a diákat arra, hogy újramondja a történetet, amit előző nap a templomban felolvastak? Hiszen épp az ímént győződött meg róla, hogy Vaszilisza ott volt a tizenkét evangélium felolvasásán, s miközben a történetet mondja, számít is az asszony emlékezetére: „ha még emlékszel” – „erről hallottál”.

A történet elmondásának három indítéka rajzolódik ki.

Először is, a diákat valószínűleg ösztönzi a benne mint leendő papban élő szükséglet, mely a bibliai történetek elmesélésére és a hívek tanítására irányul. Örömmel mutatja meg műveltségét; ezt szolgálja a szó szerinti idézet az egyházi szláv szövegből, és egy Vaszilisza számára ismeretlen szó lefordítása: „petyel [петел], azaz kakas”.<sup>21</sup>

A második indíték akkor válik nyilvánvalóvá, ha összehasonlíjuk Velikopolszkij elbeszélését azokkal a nagycsütörtökön felolvasott evangéliumi helyekkel, amelyek Péter áruulásáról szólnak (Jn 13:31–18:1, Jn 18:1–28, Mt 26:57–75).<sup>22</sup> Az összevetés során kiderül, hogy a diák nem mindig tartja magát az evangéliumi szövegekhez, hanem néhány részletet magától tesz hozzá. Az evangéliumokra támaszkodva sok részletben nem Jánost vagy Mátét idézi, tehát nem azokat a szövegeket, amelyeket nagycsütörtökön olvasnak, hanem Lukácsot, aki a tizenkét evangéliumban mindössze egy szöveggel (Lk. 23:32–49) képviselteti magát, s annak sincs köze Szent Péter történetéhez.<sup>23</sup> Hogy a diák Lukács evangéliumát

---

<sup>21</sup> Ezt a momentumot a szöveg magyar fordítása nem tartalmazza – Sz. T.

<sup>22</sup> A nagycsütörtökön felolvasásra kerülő *A mi Urunk Istenünk és Megváltó Jézus Krisztusunk 12 evangéliumának* összetételét lásd: *Библия. Книги священного писания ветхого и нового завета*. Москва, издание Московской патриархии, 1989. 350–351.

<sup>23</sup> David Martin mutat rá, hogy Iván Velikopolszkij elbeszélésének a következő motívumai nem a nagycsütörtökön felolvasásra kerülő tizenkét evangéliumból származnak. MARTIN, D. W.: Realia and Chekhov's "The Student". *Canadian-American Slavic Studies* 12, 1978. 266–273:

1. Péter szavai: „Én kész vagyok veled menni akár a börtönbe, akár a halálba” (268; lásd: Lk 22:33).

2. A pontos szöveg, ahogyan Jézus bejelenti Péter háromszori árulását: „Bizony mondom néked, Péter, nem szólsz meg ma a kakas, míg te háromszor meg nem tagadod, hogy ismersz engem” (268; lásd: Lk 22:34).

3. Az egyházi szláv szó a „петел” (*kakas*) (lásd: Lk 22:34).

4. Jézus lelkiállapota Getsemánében: „Jézus halálos bánatban imádkozott a kertben...” (269; lásd: Lk: 43–44).

5. Péter fáradtsága: „Péter pedig lelkében kimerülve elgyengült, pillái elnehezültek, és sehogyan sem tudta elűzni az álmot” (269).

6. Júdás csókja: „Júdás azon az éjszakán csókkal elárulta kínzóinak Jézust” (269; Mt 26:49, Mk 14:45–46, Lk 22:47), ugyanakkor Jánosnál a megfelelő helyen (Jn 18:4–5) nincs szó a csókról.

7. Krisztusnak a kínzó általi megverése, mielőtt a főpaphoz kerülne: „Megkötözve vitték a főpap elébe [és verték]” (269).

8. A tűz „az udvar közepén” (269; lásd: Lk 22:55).

részesíti előnyben, e szöveg dramatizáltságával, pszichologizmusával, részletesebb kidolgozásával magyarázható, és azzal, hogy a történetet életszerűbben és konkrétan fejti ki. A diák minden jel szerint hatni akar a nőkre, meg akarja indítani őket. Ezért fordul többször is Vasziliszához, és fejezi be mondandóját népi-emocionális beszédmódban, amely olyan folklórelemeket tartalmaz, mint a határozószók és jelzők ismétlődése: „csöndes, csöndes, sötét, sötét a kert” [„горько-горько”, „тихий-тихий”, „темный-темный”] (269).

A történet újramondásának harmadik indítéka a diák által kiválasztott evangéliumi epizódokból derül ki. A tizenkét evangéliumban Krisztus szenvedéseinek minden stációját elbeszélik, egészen a sírba tételig. A diák nem ezt a történetet beszéli el. Jézus szenvedéseiből csak egyes epizódokat kiragadva, a diák lényegében Péter apostol történetét mondja el, és szűsését nem Jézus megtagadása, hanem Péter szenvedései alkotják. Az apostol érzéseire koncentrálva a diák tovább részletezi és bővíti a bibliai eredetét. Az ő elbeszélésében Péter szenvedései felülmúlják még Jézus szenvedéseit is.

A vacsora után Jézus halálos bánatban imádkozott a kertben, a szegény Péter pedig lelkében kimerülve elgyengült, pillái elnehezültek, és sehogyan sem tudta elűzni az álmot. Aludt (269).

A tizenkét evangélium megfelelő fejezeteiben (Jn 13:31–18:1) a Getsemáne-kertbéli epizód nem szerepel. A szinoptikusok (Mt 26:37–39, Mk 14:33–36, Lk 22:42–44) szemléletesen írják le Jézus nehéz óráját a Getsemáne-kertben. De miközben Lukács, aki orvos volt, még arról is beszámol, hogy a szenvedő Jézusról úgy hullott a verejték, mint a vércseppek (Lk 22:44), addig a diák megelégszik azzal, hogy szűkszavúan megemlítsse: „Jézus halálos bánatban imádkozott a kertben”. Az evangéliumok egyáltalán nem említik Péter szenvedéseit, az álom ellen folytatott meddő küzdelmét, amire viszont a diák felhívja a figyelmet. Péter fáradtságára az evangéliumok csak implicit módon utalnak: Jézus alva találja tanítványait (Mt 26:40, Mk 14:37, Lk 22:45). A részletek narratív szelekciójának nem teljesen szándékolt logikája a diáknál a következő: Jézus legyőzi a halálfélelmet, de „szegény” Péter nem képes legyőzni a fáradtságát.

Hasonló hangsúlyeltolódást figyelhetünk meg a szenvedések ábrázolásában, amikor a diák Jézus megveretését és Péter gyötrődését beszéli el:

---

9. A nő idegeneknek, és nem közvetlenül Péternek címzett szavai (mint Mt 26:69; Jn. 18:17): „Egy asszony, meglátván őt, így szólt: – Ez is övele volt!” (269; lásd: Lk 22:56).

10. A megtagadás szavai: „Nem ismerem őt” (269; lásd: Lk 22:58).

11. A második felismerés szavai: „Te is azok közül való vagy” (269; lásd: Lk 22:58).

12. Péternek Jézusra vetett tekintete: „és Péter, messziről nézvéen Jézust, visszaemlékezett szavaira, melyeket neki mondott a vacsorán...” (269).

[Jézus] megkötözve vitték a főpap elébe, és Péter a bánattól, aggodalomtól elgyötört, tudod, kialvatlanul, megérezte előre, hogy most valami rettenetes történik a földön, s követte mesterét... Borzasztóan, eszeveszetten szerette Jézust, és messziről nézte, hogyan kínozzák... (269).<sup>24</sup>

Megjegyezzük, hogy a főpap udvarán tartózkodó Péter testi és lelki állapotáról egyik evangéliumban sem esik szó. Ez az egész epizód a diák szabad amplifikációja [bővítése], a diáké, aki Szent Péterrel azonosítja magát, az apostol nézőpontját veszi fel, érzéseinek mélyére hatol. Külön kiemeljük, hogy a diák rendkívül élénken és együttérzéssel éli bele magát Péter fizikai állapotába („a bánattól és aggodalomtól elgyötört [...] kialvatlan”). Azt is megjegyezzük, hogy ezen a ponton a diák különösen törekszik kiharcolni a hallgatóság megértését („tudod”), különösen igyekszik részvétet kelteni Vasziliszában a szegény apostol iránt.

Velikopolszkij Péter belső állapotának az ábrázolásával zárja a bibliai szöveget amplifikáló elbeszélését. Először a Biblia lakonikus közlését idézi Péter bűnbánatáról (Mt 26:75: „és kimenvén onnan, keservesen síra”), majd pedig népies beszédmódban, hangzásbeli ismétlődések segítségével, élénk színekkel ábrázolja az apostol lelki gyötrődését.

Emlékezett, felocsúdott, és kiment az udvarból, és keserves sírásra fakadt. Az evangéliumban írva vagon: [és kimenvén onnan, keservesen síra].<sup>25</sup> Úgy el tudom képzelni: csöndes, csöndes, sötét, sötét [тихий-тихий, темный-темный] a kert, és a csöndben [в тишине] alig hallható [слышится] az ő elfojtott sírása... (269).

Az elgyötört Péterben a diák mindenekelőtt önmagára ismer. Nem véletlen, hogy a kínzó hideg és éhség vitte rá a történet elbeszélésére („kínzó éhséget érzett”). Jellemző, hogy a diák ezen a nagypéntek estén nem Krisztus kereszthaláláról beszél, hanem kronológiailag elmaradva Krisztus szenvedéseitől, a nagycsütörtök eseményeire és Péterre fordítja a szót: „Pontosan ilyen hideg éjszakán melegedett a tűz mellett Péter apostol – mondotta a diák, s kezét a tűz felé nyújtotta” (268).

Nem Krisztus szenvedéseire gondol a diák, hanem az átfagyott, kimerült, elkínzott Péterre. Nem Krisztus önkéntes követőjének, hanem az apostol megfelelőjének látja magát. Nem a vallásos gondolat ösztönzi, hanem a hideg és sötét

---

<sup>24</sup> Rév Mária konstatálja ezt a paradox helyzetet: „az szenved és kínlódik, aki nézi, hogyan verik a másikat, és nem az, akit korbácsolnak”. РЕВ, Мария: Художественное осмысление действительности в новелле А. П. Чехова «Студент». *Annales Univ. Budapestiensis. Sectio Philologica Moderna* 2, 1971. 145. Mindazonáltal ebből a helyes megfigyelésből a kutató nem vonja le a későbbiekben a megfelelő következtetéseket.

<sup>25</sup> A magyar fordításból kimaradt az evangéliumi idézet – Sz. T.

éjszaka hasonlósága Péter „hideg”, „szörnyű”, „rettenetes magányos”, „hosszú” éjszakájával.

A Péterrel való hasonlóság olyan fontos a diák számára, hogy még egyszer hangsúlyozza: „Velük együtt állt a tűz mellett Péter, és ő is melegedett, mint én most” (269). Mintha csak e példa nélkül Vaszilisza el se tudta volna képzelni, hogyan állt a tűznél Péter! Krisztus szenvedéseinek elbeszélésében Péter apostol szenvedéseit dramatizálva, a diák lényegében Ivan Velikopolszkij szenvedéseiről beszél.

A korábbiakban megnevezett indítékai (a tanításra való késztetés, a megindítás vágya és önmaga ábrázolása) pontos magyarázatul szolgálnak arra, miért is távozik a diák jó éjszakát kívánva az özvegyeknek, amint a munkások, akiknek hangját a folyó felől hallani lehetett, a tűzhöz közelednek. Úgy tűnik, mintha e férfiakból fenyegetés sugározna, hasonlóan ahhoz, ahogy a Péterről elmondott történetben fenyegetés sugárzott azokból a tűz körül álló „munkásokból”, akik „gyanakodva és szigorúan” nézték Pétert. Nem éppen ezeknek a férfiaknak a zordsága volt az oka, hogy Vaszilisza „összerezzen”, amikor a diák, akit akkor még nem ismert fel, a tűzhöz lépett? Akárhogy is volt, a diák a munkásokat fenyegetésként fogja fel: „A munkások visszatértek a folyópartról, s közülük az egyik már lóháton közeledett, és a tűzrakás fénye reszketegen vetődött rája” (270).<sup>26</sup>

Úgy tűnik, a diák megérti, hogy a munkások aligha fogják őt hallgatni, és még kevésbé fakadnak sírva. Sietős búcsúja menekülésként is értelmezhető. Velikopolszkij lemond a hatalomról, amit a nők fölött biztosított magának tanító, megindító, önmagát ábrázoló elbeszélőként, a hatalmasabbak – természetesen nem az elbeszélés tekintetében hatalmasabbak – javára. Ezért Ivan Velikopolszkij feladja a pozícióját.

## 4

Amikor a diák befejezi az elbeszélést, Vaszilisza még mindig mosolyogva hirtelen elsírja magát, és mintegy szégyellve könnyeit, karjával eltakarja arcát a tűztől. Lukerja pedig, aki letette a kanalakat, és merev tekintettel nézett a diákra, amikor az Péternek Jézus iránt érzett szenvedélyes szeretetéről és arról beszélt, hogy Péter messziről látta, hogyan ütlegették Jézust, továbbra is dermedten nézi a diákot, elpirul, arckifejezése „feszült és súlyos” lesz, „mint aki nagy erővel fojtja el fájdalmát” (269).

Nem tudjuk, miért sír Vaszilisza, és miért érez fájdalmat Lukerja. A diák háromszori gondolati erőfeszítés után, egy hármasszillogizmus segítségével,

---

<sup>26</sup> A földön ülő lány, a férfibekecsben álló anya és a lovon ülő férfi – ahogyan erre már rámutattak – a hatalom hierarchiáját fejezik ki. SCHIEFELBEIN, A.: i. m. 1986. 5.

amely egyre elvontabb következtetésekhez vezet, kitalálja a nők felindulásának az okát.

Most a diák Vasziliszára gondolt: az ő sírása arra vall, hogy mindez, ami azon a nagypénteken Péterrel történt, valami titokzatos vonatkozásban van vele... (170).

A diák megint elgondolta, hogy mivel Vaszilisz a zokogott, a lánya pedig zavarba jött, ebből nyilvánvaló, hogy amiről ő az imént beszélt nekik, ami tizenkilenc évszázaddal ezelőtt történt, annak köze van a jelenkorhoz: mind a két asszonyhoz, sőt ebben az eldugott faluban mindenkire, még öhozzá magához [és minden emberhez] (uo.).

Az öregasszony biztosan nem azért fakadt sírva, mert ő megindítóan tud mesélni, hanem azért, mert Péter közel áll szívéhez, és egész lényét áthatja az, ami Péter lelkében végbement (uo.).

Ennek a lépésről lépésre levont következtetésnek a skolasztikus formája egyáltalán nem növeli a megtalált magyarázatok meggyőző erejét. Lehet, hogy a következtetés nincs híján az igazságnak, de túlságosan absztrakt, az özvegyek életének konkrét valóságától, az egyes, individuális esettől túlságosan elvonatkoztatott ahhoz, hogy kielégítse az olvasót. Egyébiránt még az előfeltevések sem egészen helyesek, teljeseek. Vaszilisz nem csak elsírta, hanem el is szégyellte magát. Lukerja pedig, aki iránt a diák igen kevésbé érdeklődik, nem zavarodottságot mutatott, hanem alig visszafojtható, „erős fájdalmat”. Ehhez a fájdalomhoz a diák etikailag éppúgy közömbösen viszonyul, mint ahogy a természetben hallott élőlény panaszához is. A nagypénteki vadászattal Velikopolszkij megismételte Parszifal bűnét, aki ezen a szent napon fegyvert viselt. A nők könnyeire és szemmel látható fájdalmára a diák épp oly kevésbé együtt érzően reagál, mint ahogy Parsifal reagál Anfortas szenvedésére. Az elvont teológiai gondolkodásba zárt Ivan Velikopolszkijban még csak fel sem merül, hogy elgondolkodjék, hogy rákérdezzen a szenvedés okára.

Az elbeszélésben nem jelenik meg explicit módon, mi nyugtalanítja valójában az özvegyeket. De bizonyos tematikus és formális ekvivalenciák megsúgják az anya és lánya valószínű indítékait. Lukerja, akit „*ver* a férje”, és aki a történet hierarchiájában a legalacsonyabban álló személy, Krisztus ekvivalensévé válik, akit kínozói, ahogy ezt Péter a távolból látta, „*vertek*”. Vaszilisz „*elsírta magát*”, ahogyan Péter is az árulása után „*keserves sírásra fakadt*”. Hasonlóan ahhoz, ahogyan Péter könnyeit a diák egy kicsinyke, a bibliai elbeszélést kitágító jelenetben ábrázolja, Vaszilisz könnye is a narratív amplifikáció tárgya:

Vaszilisz még mindig mosolyogva hirtelen felzokogott, nagy cseppekben, bőségesen omlott a könnye orcájára, és eltakarta arcát a tűz elől, mintha szégyellné könnyeit [...] (269).

Valóban azért takarja el az arcát Vasziliszta, mert szégyelli a könnyeit, ahogy azt a diák feltételezi? Nem azt szégyelli-e valójában, hogy a lányával szemben ugyanolyan árulást követett el, mint Péter Jézussal szemben?<sup>27</sup> Nem adta-e a lányát egy durva férjhez, aki veri, és ő csak a távolból nézi tehetetlenül? A „királynő” Vasziliszát, a tapasztalt, férfibekecses, nyugodt mosolyú nőt a diák, maga sem sejtve, kínzó felismeréshez vezette.

A diák teljes joggal feltételezi, hogy „mindez, ami azon a nagypénteken Péterrel történt, valami titkos vonatkozásban van” az öregasszonnyal. De azt már sehogy sem képes felfogni, hogy az elbeszélésének milyen konkrét értelemben van köze Vasziliszához. Pedig ez a felismerés alapvetően hozzáférhető lett volna a számára. Hiszen minden jel szerint ismeri ezeket a nőket. Ezért – sok interpretátor véleményével szemben – abból kell kiindulni, hogy Lukerja attribútuma, a *férje által vert nő* jelen van a diák tudatában, ennek a teljes mértékben személyes módusban elbeszélte történetnek a reflektálójában. Tehát a diák nemcsak hogy nem kérdezi a nőket indítékaikról, amelyeket oly nagy gondolati erőfeszítéssel próbál kitalálni, hanem még a két nő életkörülményeire vonatkozó tudásával sem él. Lényegében véve nem is igazán érdekli, mi megy végbe a nőkben. A diák, aki saját szükségleteire koncentrált, elsietett következtetéseket vont le a kellemetlen benyomásokból, elbeszélésének színpadára az önmaga iránti szánalmat állította, megindítva az asszonyokat és felmelegedve a tűznél, megelégszik a látszólagos sikerrel és egy absztrakt következtetés elvont igazságával, amely szerint Vasziliszta azért fakadt sírva, „mert egész lényét áthatja az, ami Péter lelkében végbe ment”.

Még egyszer megjegyezzük: ez nem egyszerűen helytelen, hanem elvisz ezeknek az asszonyoknak a konkrét élet-valóságától. Vasziliszát nem annyira az érdekli, mi ment végbe Péter lelkében, mint inkább a saját lelkében fellelt párhuzam Péter állapotával. Nem a bibliai, hanem a saját története zaklatja fel, amit a diák, maga sem sejtve, tárt fel előtte a bibliai történettel.

A diákból, úgy tűnik, nem teljesen hiányzik legalább egy homályos elképzelés arról, mi is megy végbe az özvegyekben, kettejük között, illetve kettejük és a férfiak között. A tűztől távolodó diák, megalkotván a három közül az első szillogizmust, visszanéz. Nem a zavar halvány árnyalata, talán a nőkről való gondoskodás, az emberek iránti érdeklődés könnyed színezete mutatkozik meg ebben? De tenni már nem tud semmit: „A magányos fény békésen pillogott a sötétben, s már nem volt körülötte senki” (170).

---

<sup>27</sup> A Lukerja : Jézus, Vasziliszta : Péter ekvivalenciákról lásd: RAYFIELD, D.: *Chekhov. The Evolution of his Art*. London, 1975. 154. Vasziliszta Lukerjával szemben elkövetett árulásáról lásd: AMSENGA, B. J. – BEDAUX, V. A. A.: Personendarstellung in Čechovs Erzählung „Student“. In: GRÜBEL, R. (ed.): *Russische Erzählung. Russian Short Story. Писатели рассказы*. Amsterdam, 1984. 310. Kritikusan viszonyul viszont Vasziliszta könnyeinek a felismert bűnösség jeleként való értelmezéséhez WÄCHTER, Th.: *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs*. Frankfurt a. M., 1992. 302.



Továbbblépve, a hitakadémia diákja megalkot még egy szillogizmust, amely megint csak a konkrét valóság mellé visz.

Hasonlóan ahhoz, ahogyan fizikai szükségleteiben ki nem elégítve a diák a világ történetét borzalmak ismétlődésére vezette vissza, most ugyanígy, felmelegedvén a tűznél és elbeszélése sikerén örvendezve, a múlt és a jelen kapcsolatát mint egymásból következő események megszakítatlan láncolatát gondolja el. De a nők reakciója nem a kauzális viszonyt, a korábbi ok és a későbbi okozat kapcsolatát mutatta, hanem az ekvivalenciát, az árulás hasonlóságát, egy olyan ismétlődést, amely inkább a pesszimista körképzetet, és nem az optimista láncolatképzetet támasztja alá.

## 5

Az örömteli felismerés még inkább eltávolítja az emberektől, még inkább föléjük emeli a diákat. A gondolat mozgását szimbolikusan tükrözi hordozójának térbeli mozgása is. Ivan Velikopolszkij komppal átkel a folyón, felmegy a hegyre, lenéz a szülőfalujára és nyugatra, „ahol a hideg alkonyat keskeny vörös sávja fénylett” (170). Egész idő alatt „az igazság és szépség” örök és univerzális voltáról alkotott, nem teljesen világos gondolatok töltik el. Magasan az emberi élet lapálya fölött, messzire távolodva a két özvegytől – csakúgy, mint a szüleitől, a földön ülő, mezítlábas anyától és a padkán fekvő, köhögő apától –, a fiatal papnövendék absztrakt, dagályos igazságokon, a kor filozófiai gondolkodásának közhelyein elmélkedik, amelyeknek semmi köze ahhoz, amit az imént átélt.

Csakugyan az „igazság és szépség” irányította „az emberi sorsot ott, a kertben, és a főpap udvarán”, ahogyan azt a boldog diák feltételezi? Csakugyan az „igazság és szépség” indította meg az özvegyeket, ahogy azt a diák véli, azt gondolván, hogy ez a két elv „megszakítás nélkül folytatódott mind a mai napig, és minden bizonnyal ez a két dolog volt a fő az emberéletben s az egész földön” (170)?

A fiatalembert – aki „még csak huszonnégy éves volt”, teszi hozzá ezen a helyen a narrátor – a „fiatalság, egészség és erő érzése” keríti hatalmába, és – Csehov sok fiatal álmodozójához hasonlóan, valamint a belső beszéd megfelelően emelkedetté válásával – átadja magát az „ismeretlen, titokzatos boldogságra való várakozás kifejezhetetlenül édes érzésének” (170). És az élet, amely a hideg sötétedés idején borzalmak ismétlődéseként jelent meg előtte, most „gyönyörűnek, csodálatosnak és magasztos értelemmel telítettnek” tűnik neki (uo.).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> A problematikus eszmélést tartalmazó Csehov-elbeszélésekben a boldog látomások meglehetősen hasonlóak. Lásd például *A kutyás hölgy* szerelmeseinek végső látomását: „És úgy érezték, hogy hamarosan találnak megoldást, s akkor majd egy új gyönyörű élet kezdődik a számukra...” Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása; a *Menyasszonyban* Nágya kiinduló látomását: „Érezte a májust, a kedves májust! Mélyeket lélegzett és arra gondolt, hogy nem itt, hanem valahol az ég alatt,

Nem ment végbe itt semmilyen esemény sem, nem hogy olyan, amely jelentőségében megfelelné a nagypénteken törtéteknek. Más szenvedéseinek a megértése, önmaga bűnösségének a felismerése csupán Vasziliszka könnyeiben és szégyenében mutatkozik meg. De ennek a másodrendű alaknak az eszmélése a pusztaság lehetőség státusában marad az olvasó felismerésének a horizontján belül. Az elbeszélés nem enged következtetést levonni ennek a vázlatos eseménynek az eredményességéről, visszafordíthatatlanságáról és következményeiről.

Ami a hőst illeti, az elbeszélés nem az eszmélését ábrázolja, hanem csupán elméleti pozícióinak a változását, melyeket úgy kell érteni, mint a hős reakcióit a váltakozó elementáris fizikai vagy pszichikai benyomásokra.<sup>29</sup> Az egocentrikus, csak a saját szükségleteire koncentráló fiatalember a langyos tavaszi napon „rendet és összhangot” érzékel, ezek „felborulását” konstatálja a hideg, keleti szélben, a szörnyűségek örök ismétlődésére jut, amikor éhes és fázik, de a tűznél felmelegedve és elbeszélésének látszólagos sikerétől boldogan az emberiség történetében az okok és okozatok kapcsolatát látja, majd a hegy tetején állva az „igazságot és szépséget” fedezi fel a maga számára, mint „az emberi élet, és általában a földi lét lényegét”.

Mindazonáltal a boldogságérzet az özvegyek reakcióinak félreértésén és a látottak kiszorításán alapul. Az öröm bizonyos hiányt fed fel a fiatal papnövendéknek a világban tapasztalt konkrét szenvedések iránti érdeklődésében, a fiatalemberben, aki már korábban is – egy leendő paptól nem túlságosan példamutatóan – az örökké ismétlődő borzalmak sötét gondolatának adta át magát. Ugyanúgy, ahogy az élőlény panaszos hangját a rend és az összhang gondolatát sugalló harmonikus hangzásba illesztette, a könnyet és a szemmel látható fájdalmat, lényegüket eltorzítva, boldogságérzetet hozó elvont következtetés alapanyagává teszi. Háromszoros szillogizmusával a diák ugyanúgy elárulja a meggyötört [„забитую”] Lukerját, mint ahogyan Péter elárulta a megvert [„битого”] Jézust azzal, hogy háromszor megtagadta. Ily módon az elbeszélésben tovább folytatódnak az ekvivalenciák, amelyek nem az egymás után következő elemek láncát, hanem a hasonlóságok ismétlődését biztosítják: nem csupán Vasziliszka alakjában lehet felfedezni az apostol ekvivalensét, hanem a Szent Péter szenvedéseiről beszélő diák is árulóvá válik. De Pétertől és Vasziliszától eltérően a diák nem bűnbánó, hanem boldog áruló.

A diák végső eufóriája nem lehet állandó. Amihez gondolataiban látszólag eljut, nem lesz visszafordíthatatlan. Otthon várja a konkrét valóság, és mielőtt hit-

---

a fák fölött, messze a város mögött, az erdőkön és mezőkön bontakozott ki az ő tavaszi élete, titokzatosan, gyönyörűen, gazdagon és szentül, a gyenge, bűnös ember számára felfoghatatlanul”. Saját fordítás – Sz. T. Az elbeszélés fináléjában pedig a hősnő előtt „új, széles medrű, tágas [...] még nem egészen világos, titkokkal teli élet” rajzolódik ki.

<sup>29</sup> A. Csudakov mutat rá Csehov világában a fiziológiának az eszmék kialakulásában és fejlődésében játszott szerepére, a szerző jegyzetfüzetének egyik bejegyzését hozva példaként: „Elmentem a nagynénémhez, aki megettetett és megteázott – egyből elmúlt az anarchizmusom”. ЧУДАКОВ, А. П.: *Мир Чехова*. Москва, 1986. 329.

akadémiai tanulmányainak szentelhetné magát, elillan az egységes láncolatról alkotott elképzelés is, a titokzatos boldogságra való édes várakozás is, és a csodálatos, magasabb értelemmel teli élet látomása is.

Az elbeszélés elején „panaszosan visított valami élőlény, mint mikor üres palackba fújnak” (267). Ebben a furcsa hasonlatban, amely a diák tudatából származik, nem nehéz felismerni az egész elbeszélést előrevetítő, a főhősre jellemző valóságglátást: a fiatal papnövendék figyelmen kívül hagyja az általa tapasztalt szenvedést. Ezenkívül az *üres üveg*, ez a hangismétléssel kiemelt kezdőmotívum, a meg nem történt eseményre utal. A prózai tárgy a diák látszólagos eszmélésének a szimbólumává válik.

*Szabó Tünde fordítása*<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> A fordítást az eredetivel egybevetette: Filippov Szergej és Kroó Katalin.

NAGY ISTVÁN

## A KLASSZIKUS OROSZ IRODALOM XX. SZÁZADI OLVASATBAN

Ami „klasszikus”, az nem szorul arra, hogy előbb legyőzzük a történeti távolságot – mert az állandó közvetítésben maga hajtja végre annak leküzdését. Ezért ami klasszikus, az „időtlen”, ez az időtlenség azonban a történeti lét egyik módja.<sup>1</sup>

[...] az úgynevezett klasszikus szövegek [...] olyan szövegek, melyeket az újraértelmezés nemhogy megsemmisítene, hanem második, harmadik, negyedik életet lehel belé.<sup>2</sup>

### 1

Ez a fejezet a klasszikus orosz irodalom XX. századi recepciójáról szól, vagyis arról, hogy miként olvasták a modernség vonzásában alkotó filozófusok és írók a XIX. századi irodalmat, azaz milyen olvasási módot részesítettek előnyben, s az olvasási kultúra mögött milyen irodalomszemlélet állt.

Mielőtt azt vizsgálnánk, hogy mivel foglalkozik a recepcióesztétika és az irodalmi hermeneutika, vessünk egy pillantást arra, hogy az irodalmi művek olvasásának milyen általános ismeretelméleti sajátosságai vannak, illetve mi jellemzi az orosz önéletrajzi – a szerző biográfiája felől történő – olvasást.

Minden olvasás bizonyos előzetes tudás alapján és bizonyos tapasztalati kontextusban történik. Tehát amikor a századforduló a XIX. század irodalmát olvassa, akkor ez nem valamiféle információs vákuumban megy végbe, hanem jól körvonalazható értékkontextusban. Arról van szó, hogy a XX. század a klasszikus irodalmi örökséget a saját értékrendjével ütközteti meg, vagyis úgy értelmez és értékkel, hogy a hagyományt a jelen, azaz saját szükséglete felől veszi birtokba. Másrészt viszont már értelmezett hagyományt kap örökül, vagyis a klasszikus szövegek kizárólag értelmezett formában válnak hozzáférhetővé a századforduló számára, hiszen a XIX. századi kortárs kritika (Belinszkij, Csernisevszkij, Dobroľubov, Apollon Grigorjev, V. V. Sztaszov, a sor folytatható) indította el a műveket az értelmezés soha véget nem érő útján. Ahogyan M. Bahtyin hangsúlyozta, a mindig megújuló értelmezésben a műalkotás bekerül a „nagy időbe”, amely „végtelen és befejezhetetlen dialógus, s amelyben egyetlen értelem sem hal meg”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat, 1984. 206.

<sup>2</sup> RICOEUR, Paul: Pillantás az írásaktusra. *Helikon* 1989/3–4. 477.

<sup>3</sup> БАХТИН, М. М.: К методологии гуманитарных наук. In: БАХТИН, М. М.: *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 1979. 372. Idegen nyelvű írásból idézett magyar szövegek esetén saját fordításunkat közöljük.

A századforduló már együtt olvassa a klasszikus művet és a hozzá tartozó értelmezői hagyományt, ami azt mutatja, hogy e kettő *együtt képezi* az állandó újraértelmezés tárgyát a hatástörténeti folyamatban.

A századforduló azonban nemcsak irodalmi szövegeket kapott örökül a XIX. századi irodalomtól, hanem azt a legendát is, amelyet ez az irodalom az idők során önmagáról kialakított. A századfordulón felértékelődnek olyan, az irodalmi mindennapokhoz tartozó, az utókor által szimbolikusnak tekintett cselekedetek, mint Puskin párbajban való halála, Gogol kéziratégetése, Tolsztoj futása<sup>4</sup>, vagy a szimbolista költőnek induló A. Dobroljubov esete, aki hátat fordított az irodalmi életnek és szó szerint vándorbotot fogott, hogy elinduljon az igazság keresésére.

A megismerő szubjektum hozzátartozik a megismerendő tárgyhoz. Aki a századfordulón vagy századelőn filozófusként vagy íróként tollat ragadott, hogy értelmezze a múlt nagy alkotásait, azzal a tudattal tette, hogy részese a *hagyománytörténésnek*. A szimbolista Vjacseszlav Ivanov egyik tanulmányában a hagyománytörténés sajátosságainak megértésére tesz kísérletet, és azt hangsúlyozza, hogy új értékek létrehozása elképzelhetetlen az örökséggel való számvetés nélkül. Miközben rámutat „a történettudományok hivatására az élet színe előtt”, egy termékeny ellentmondásra irányítja a figyelmet, miszerint „az elődöktől való függőség feltárása” – ma azt mondanánk, a hagyománytörténésben való „benneállás” – feltétele a múlttól való függetlenedésnek, annak a „belső felszabadulásnak”, amelyre a hagyomány szereplőinek van szüksége. Vjacseszlav Ivanov paradoxon formájában összegezte azt a hermeneutikai tételt, miszerint minél inkább hozzá vagyunk történetileg kötve a múlt örökségéhez, annál inkább függetlenek vagyunk tőle. Ez a dialektika arra emlékeztet, amikor a filozófus Ricoeur a „hagyományt” olyan kincsestárhoz hasonlította, amelyből minél többet merítünk, annál inkább tele lesz.<sup>5</sup>

Andrej Belij *Az orosz irodalom jelene és jövője* című esszéjében az élő irodalmiság és az öröklött hagyomány kapcsolatát értelmezte:

---

<sup>4</sup> Németh László Tolsztoj lánya, Alexandra Tolsztaja könyvéről – *Tolsztoj futása és halála* – írja: „S ez a vívódó aggastyán a Dosztojevszkij *Félkegyelműjére* emlékeztető ingadozások után megszökik és meghal szökés közben. A cár csendőreitől az író feleségéig mindenki nevetséges ebben a szökésben, csak a lélek a megható, aki szökik önmaga elől s hurcolja a fáradt testet, a szenilis agyat, a megrögzött mondatokat s az öreggyermekes szokásokat. Mégis szökik: Krímbe vagy a halálba, maga sem tudja. S egész Európa erre a fáradt testre, erre a nevezetes vasúti állomásra s erre az Andrejevna Szofjára figyel, s senki sem figyel önmagára, hogy neki is szöknie kell önmaga elől. Tolsztoj szökése (s nem futása, Mohamed futott!) szimbolikus tett, mint a *Háború és béke* vagy a *Gyónás*”. NÉMETH László: Két könyv Tolsztojról. *Nyugat* 1929/2. 113–118. Új közlés: DUKKON Ágnes (szerk.): *Orosz írók magyar szemmel* 3. Budapest, Tankönyvkiadó, 1989. 339–344.

<sup>5</sup> ИВАНОВ, Вячеслав: *Гете на рубеже двух столетий. Родное и вселенское*. Москва, Республика, 1994. 236–269. РИКЕР, Пол: *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*. Москва, Наука, 1995. 38.

Az a fontos, hogy az orosz irodalom a jövőről beszél; de ezt a jövőt a múlt mintaképeiben olvassuk; az, ami a múltban képtelenségnek tűnt, mára szimbolikusként bizonyult, tisztán belső értelmet nyert: a mai orosz irodalom belülről érintkezett a múlttal. A mai orosz irodalom egyik áramlata újszerűen világitotta meg Puskin individualizmusát, a másik áramlat Gogol és Dosztojevszkij népiségét keltette életre. A jövő bevilágitotta a múltat; és a múltat érzékelve hinni kezdünk a jövőben.<sup>6</sup>

Az akmeista Mandelstamot is az foglalkoztatja, hogy egységes-e az orosz irodalom, megőrződött-e a folytonossága, és milyen messzire nyúlik vissza a múltba:

Egyetlen kérdést szeretnék felvetni – vajon egységes-e az orosz irodalom? Valójában a kortársi orosz irodalom ugyanaz-e, mint Nyekraszov, Puskin, Gyerzsavin vagy Szimeon Polockij irodalma? Ha meg is őrződött a folytonosság, milyen messzire nyúlik vissza a múltba? Ha az orosz irodalom mindig egy és ugyanaz, mi határozza meg egységét, mi a lényegi elve, megkülönböztető jegye?<sup>7</sup>

A műalkotások megismerésében sosem a részleges ismeretelméleti én, hanem az egész ember vesz részt. A megismerés itt mindig történeti és személyes, amely azzal a következménnyel jár, hogy az ismeret nem pusztán a tárgyra irányuló tudás, hanem egyszersmind *egzisztenciális viszony* is a megismerő szubjektum és a megismert tárgy, vagyis a szöveg világa között. A századforduló az új hermeneutikai és ismeretelméleti szituációban egzisztenciális érzékenységgel olvasta a klasszikusokat. Azzal a meggyőződéssel, hogy például Gogolt és Dosztojevszkijt igazán mélyen nem a kortársak, hanem ők, az utókor értette meg. Úgy tekintettek az orosz irodalomra, mint amelynek próféciai a századelőn teljesülnek be.

Akik a századfordulón a klasszikus orosz irodalom recepciótörténetét „írták”, nem voltak hivatásos irodalomtörténészek, mindazonáltal szembetalálták magukat azzal a problémával, hogy miként lehet összeegyeztetni az irodalmi jelenségek egyszeri létezését (az esztétikai megismerést) a korokon és életműveken átívelő irodalomtörténeti összefüggésekkel (a történeti megismeréssel). Felmerül a kérdés, hogy a filozófiai kritikában és az írói esszéikben realizálódó recepciót értékelhetjük-e úgy, mint mégoly korlátozott irodalomtörténetet, amelyben ki-rajzolódnak a megismerés történetiségének körvonalai, s amelyben így vagy úgy megmutatkozik az orosz nemzeti kultúra önmagára találása, vagy pedig arról van szó, hogy irodalmi művek és életművek történeti egymásutánjából nem lett releváns irodalomtörténeti összefüggés. A kérdést úgy is feltehetjük, hogy az orosz klasszikusokról írt könyvek, tanulmányok és esszék tartalmaznak-e a későbbi nemzeti irodalomtörténet-írás számára is hasznosítható szempontokat. A Puskin-

---

<sup>6</sup> БЕЛЫЙ, Андрей: *Луг зеленый*. Москва, Альциона, 1910. 84.

<sup>7</sup> MANDELSTAM, Oszip: *Árnyak tánca. Esztétikai írások*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992. 11.

ról és Gogolról, a Dosztojevszkijről és Tolsztojról szóló monográfiák elsősorban problémafelvetésükkel és az eszmetörténeti összefüggések megvilágításával járulhattak hozzá a szigorú értelemben vett irodalomtörténeti értékeléshez. Ugyanakkor megállapíthatjuk, hogy például Gersenzon Puskinról szóló monográfiájának (*Puskin bölcsessége, Мудрость Пушкина*) vagy Bergyajev könyvének, a *Dosztojevszkij világszemléletének (Мирозерцание Достоевского)* számos megállapítása visszaköszön későbbi irodalomtörténeti munkákban, nem egyszer a források megjelölése nélkül. Mindenesetre leszögezhetjük, az irodalomértés orosz hagyományát nagymértékben meghatározta a század eleji filozófiai kritika és a XX. századi írói esszéekben realizálódó értékrend.

Amikor a klasszikus örökség XX. századi birtokbavételéről beszélünk, akkor voltaképpen azt kérdezzük, hogy miként *olvasta* a modernség az előző század klasszikus íróit. Az orosz életrajzi-önéletrajzi olvasás kultúrája mögött az orosz irodalom kultúratörténetének több évszázados tradíciója és jól körvonalazható értékrendje áll. A filozófiai kritikát és az írói esszéket egyaránt az önéletrajzi olvasás jellemezte, amelynek érdeklődési körében elsősorban a szerző és szövege, illetve a szerző és hőse közötti viszony állt. Az önéletrajzi olvasás gyakorlata szerint az irodalmi szövegek értelmét szerzőjének élete világítja meg, ezért fontos az, hogy tisztában legyünk írójuk életrajzával. Az orosz irodalmi kultúra sajátossága, hogy az érdeklődés itt a szövegről a szerzőre, a szöveg tekintélyéről a szerzőére, a szöveg intenciójáról a szerzői tudatra esett. A szerző belső életrajza és szubjektív tapasztalása nagyobb súllyal esett latba, mint a szöveg poétikai megalkotottsága.

Az önéletrajzi olvasás az orosz irodalom kultúratörténetének hagyományát folytatja, amikor az alábbi szempontokhoz tartja magát: az alkotó felette áll az alkotásának, az ember több, mint a költő, a mű esztétikai értéke az alkotó emberietikai minőségének függvénye, az író összes hőse lelkének emanációja, tehát minden alkotás valamiképpen önéletrajzi eredetű. Az imént felsorolt jellegzetességek mellett hangsúlyos a szimbolista irodalomszemlélet kultúrával szembeni fenntartása, amit azzal magyaráznak, hogy a kultúra világához tartozó műalkotások csupán szimbolikus reprezentációk, vagyis ahogyan Bergyajev írja: „A kultúra nem éri el, nem valósítja meg az igazi létet”, azaz nem ontologikus.<sup>8</sup>

Az alábbi, közel sem teljes felsorolással azt szeretnénk érzékeltetni, hogy a XX. századi recepciótörténeti munkák szerzői a Puskintól Csehovig terjedő klasszikus orosz irodalomból szinte minden íróhoz, írói életműhöz az önéletrajziság igényével nyúltak.

M. Gersenzon a „lassú olvasás” elméletét is végső soron Puskin életrajzi olvasására vezeti vissza, konkrétan arra, hogy az olvasó higgyen a költőnek, legyen bizalommal íránta, mert Puskin művei őszinte vallomások, amelyeket már-már

---

<sup>8</sup> BERGYAJEV, Nyikolaj: *Dosztojevszkij világszemlélete*. Budapest, Európa, 1993. 284.

babonás figyelemmel kell olvasni (*Puskin bölcsessége*<sup>9</sup>, *Мудрость Пушкина*). A Puskit olvasó költők is hasonló szellemen járta el. A költő V. Hodaszevics Puskit mindenestül önéletrajzi írónak tekinti (*A Puskin-kutatásról, О пушкинистике; Megingó áldozati oltár, Колеблемый треножник*), a pétervári A. Ahmatova (*Puskin kövendége, «Каменный гость» Пушкина; Mese az aranykasztról, Сказка о золотом петушке и «Царь увидел перед собой». Комментарий*) tudományos alapossággal, a moszkvai M. Svetajeva pedig (*Az én Puskinom, Мой Пушкин; Puskin és Pugacsov, Пушкин и Пугачев*) a rá jellemző személyes elfogultsággal olvasta a költőt, de mindketten úgy olvasták, hogy nyitottak maradtak Puskin szövegeinek önéletrajzi hangoltságára.<sup>10</sup>

Gogol fantasztikus elbeszélése, *Az arckép* arra indítja a filozófus író V. Rozanovot, hogy Gogol szövegét egyenesen életrajzi allegóriaként olvassa:

Gogol ebben az elbeszélésben vajon nem a művész lelkének valamilyen titkát fejezte ki, esetleg a saját lelkének titkát? Ez az élet, amely átment az alkotásba, szomorú vágya annak, hogy ne haljunk meg előbb, mintsem végbemenne ez az átmenet – mindez mintha valami fontosra emlékeztetne bennünket maguknak a művészeknek, költőknek, zeneszerzőknek az életében. Csakhogy itt a megtestesítendő és a megtestesítő el van választva egymástól, s ezzel álcázva van a rejtett allegória. Egyesítsék őket, és akkor megkapják minden nagy alkotó tehetség sorsának és személyiségének ábrázolását.<sup>11</sup>

Merezskovszkij M. Ju. *Lermontov. Az emberiség feletti költő (М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества)* című esszéje nagy ívű mitopoétikus olvasat, amelyben a szerző jellem és sors kölcsönös viszonyát a „kollektív tudattalan” által közvetített mitológiai archetípusokra vezeti vissza.

M. Gersenzon a Turgenyevről írott *I. Sz. Turgenyev álma és gondolata (Мечта и мысль И. С. Тургенева)* című monográfiájában is az önéletrajzi olvasásnak ugyanahhoz az elvéhez tartja magát, mint amit már Puskin kapcsán is láttunk: „mindegy, hogy a művész mire néz, úgyis csak magát látja és nekünk is csak szellemen képeit mutatja meg”; „Turgenyev kint nem azt látja, ami van, hanem azt, ami benne magában megy végbe”.<sup>12</sup>

Lev Sesztov a *Dosztojevszkij és Nietzsche (Достоевский и Ницше [Философия трагедии])* című könyvében egy helyütt arról értekezik, mennyire fontos,

<sup>9</sup> Ismert magyar cím hiányában a műcímeket saját fordításunkban közöljük.

<sup>10</sup> Az önéletrajzi olvasás orosz hagyományáról és benne a Puskin-recepcióról lásd e sorok írójától: NAGY István: *A szabadító költő. Marina Svetajeva Puskin-olvasata*. Budapest, Argumentum, 2006. 33–55.

<sup>11</sup> РОЗАНОВ, В. В.: *Несовместимые контрасты жизни. Литературно-эстетические работы разных лет*. Москва, Искусство, 1990. 37–38.

<sup>12</sup> ГЕРШЕНЗОН, Михаил: *Мечта и мысль И. С. Тургенева*. Москва, Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. 67, 69.



amikor könyveket olvasunk, hogy tisztában legyünk íróik életrajzával, mert csak így tudhatjuk meg, hogyan születnek „meggyőződéseik”. Bergyajev a *Dosztojevszkij világszemléletében* (*Мирозерцание Достоевского*) is az önéletrajziség jól ismert premisszáihoz tartja magát, amikor a szerző és hőse közé egyenlőségjelet tesz. „Dosztojevszkij hősei sorsában önmaga sorsáról beszél”, illetve „Dosztojevszkij összes hőse mind lelkének egy-egy része, útjának egy-egy mozzanata”.<sup>13</sup>

A századforduló filozófiai és esztétikai kritikáját elsősorban az jellemzi, hogy az író hőseiben alkotójuk egyfajta emanációját véli felfedezni. A vallásfilozófus Szergij Bulgakov *Az orosz tragédia* (*Русская трагедия*) című tanulmányában Dosztojevszkij példáján szemlélteti az imént idézett eszme- és kritikátörténeti beállítódást. Azt állítja, hogy azok az „ördögök”, akiket Dosztojevszkij a regényeiben ábrázol, magát az írórt szállták meg, és bizonyos fokig saját antinomikus szellemének kivetülései. Azt a szellemi-lelki harcot, amely Oroszországot a legutóbbi időkben megosztotta, Dosztojevszkij átélte és regényeiben művészileg ábrázolta, de – s ezt hangsúlyozza Bulgakov is – a művészi objektívációk révén az író felszabadult a hatásuk alól és ezáltal fölébük emelkedett:

Amikor azt mondják, hogy maga Dosztojevszkij Fjodor Karamazov vagy Sztavrogin vagy Szvidrigajlov, akkor elfeledkeznek arról, hogy mindegyikük, miközben kimeríti önmagát és saját törekvéseire koncentrál, nem látja magát kívülről és nem képes önmaga portréját megalkotni. Dosztojevszkij nem volt szent vagy jámbor életű, lelkében irtózatot hozott az Isten és az ördög között, de hiszem, hogy ebből a harcból Dosztojevszkij nem legyőzöttként, hanem győztesként került ki.<sup>14</sup>

Merezkovszkij szerint „Levin mögül mind gyakrabban és gyakrabban kándikál ki Lev Nyikolajevics, »az úr és a szerző« – le monsieur et l’auteur”. Sesztov viszont *A teremtés a semmiből* lapjain amellet érvel, hogy azért lehet Csehov „egyedüli, igazi hőse a reménytelen ember”, mert maga is „a reménytelenség énekese”.<sup>15</sup>

## 2

„Az irodalom története esztétikai befogadási és alkotási folyamat története, amely a befogadó olvasó, a reflektáló kritikus és az újra és újra alkotó író révén jön létre, és irodalmi szövegek általuk való aktualizálását jelenti”.<sup>16</sup> Ez a meghatá-

<sup>13</sup> BERGYAJEV, Nyikolaj: i. m. 1993. 36, 231.

<sup>14</sup> БУЛГАКОВ, Сергей: *Тихие думы*. Paris, YMCA-Press, 1976. 30.

<sup>15</sup> МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: *Л. Толстой и Достоевский*. Москва, Наука, 2000. 114. SESZTOV, Lev: *Teremtés a semmiből*. Budapest, Osiris, 1999. 30, 8.

<sup>16</sup> JAUSS, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, Osiris, 1997. 50.

rozás, amely a német tudóstól, Hans Robert Jausstól származik, az irodalom történetét az alkotáson és befogadáson alapuló kétpólusú, háromszereplős, a történeti időben kibontakozó folyamatként mutatja be. Az ő nevéhez fűződik az irodalomtörténet *receptióesztétikai* megalapozása (*Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*).<sup>17</sup>

Jauss az irodalomtörténet legújabb kori válságát egy kétszeres inverzióval jellemzi, ugyanis szerinte a hagyományos irodalomtörténetek nem az irodalom történetei és nem történetei az irodalomnak.<sup>18</sup> Az irodalomtörténet megújulásának Jauss két feltételét jelöli meg. Egyfelől szakítani kell a „történelmi objektivizmus előítéleteivel”, ami azzal jár, hogy vállalni kell a saját történelmi álláspont előfeltételeit és előítéleteit (előtörténetét). A múlt és a jelen összekapcsolása nem hátrány, ellenkezőleg, módszertani előny. Másfelől „a hagyományos alkotási és ábrázolási esztétikát egy befogadás- és hatásesztetikára” kell alapozni.<sup>19</sup> A fentiekből egyértelműen kitetszik, hogy Jauss a receptióesztétikát nem autonóm diszciplínaként, hanem „módszertani reflexióként” kezelte.<sup>20</sup>

Módszertani jelentősége van annak is, ahogyan a műalkotás létmódját értette, illetve ahogyan a megértés dialektikus természetét és az „új befogadókészség” receptiótörténeti jelentőségét méltatta. Jauss hangsúlyozza, hogy a jelentés a szöveg és a recepció konvergenciájában jön létre, vagyis – történik. Továbbá, az irodalomtörténeti múlt szövegeinek megértése nemcsak reprodukáló, hanem alkotói viszony is, amely a klasszika esetében is a kérdés–felelet dialektikáján alapul. Az orosz irodalmi hagyomány elsajátítása a századfordulón sem történhetett más-

---

<sup>17</sup> „A *receptióesztétika* – németül *Rezeptionsästhetik* – irányzat a kritikában és az irodalomtudományban, amely abból az elvből indul ki, hogy a műalkotás csak az irodalmi szöveg és az olvasó találkozásának, kontaktusának folyamatában »jön létre«, »realizálódik«, aki a »visszacsatolás« révén, a maga részéről, hat a műre, és ezáltal mintegy meghatározza a mű befogadásának és létezésének konkrét-történeti jellegét. Ily módon, a receptióesztétika tanulmányozásának alapvető tárgya a recepció, vagyis az irodalmi alkotások olvasó és hallgató általi befogadása”. JAUSS, Hans Robert: i. m. 1997. 36–85. Lásd a „рецептивная эстетика” (receptióesztétika) szócikket: ИЛЬИН, И. П. – ЦУРГАНОВА, Е. А. (ред.): *Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник*. Москва, Intrada, 1999. 118. Vö.: „A hermeneutika – angolul *hermeneutics*, németül *Hermeneutik* – a szöveg interpretálásának elmélete és az értelem megértésének tudománya... Az ἐρμηνεία – értelmezés, magyarázat – görög szóból származik. Etimológiáját Hermésznek, a kereskedelem, az utak védelmezője istenének nevével kötik össze, aki az ógörög mitológia szerint az olimpiai istenek parancsait adta át az embereknek. Ezeknek az üzeneteknek az értelmét kellett megmagyaráznia és értelmeznie [...] Az irodalmi hermeneutika tárgya, akárcsak a filozófiaié, az *interpretáció*, a *megértés*. Az interpretáció rendeltetése, hogy megtanítsa, miként kell érteni a műalkotást abszolút művészi érteke szerint”. Uo. 185–186. A terjedelmes szakirodalomból lásd még a hivatkozott H. R. Jauss cikkét: Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához. In: *Régi és új hermeneutika*. Fordította Bonyhai Gábor. *Helikon* 1981/2–3. 188–208.

<sup>18</sup> JAUSS, Hans Robert: i. m. 1997. 36–37.

<sup>19</sup> Uo. 49. „Hatásnak nevezzük a konkretizációnak és tradícióképzésnek a szöveg által meghatározott, recepciónak pedig a címzett által meghatározott elemét”. Uo. 121.

<sup>20</sup> Uo. 119.

ként, mint a múlt és a jelen közötti dialógus formájában, és a múlt alkotásai is azért tudtak felelni a jelennek, azért volt „mondanivalójuk” a jelen számára, mert fel tudták tenni azt a kérdést, ami „visszahozza a művet a múlt távolságából”.<sup>21</sup> Végül, „az irodalmi mű csak akkor térhet vissza, ha egy új befogadókészség visszahozza a jelenbe”.<sup>22</sup> Ebben a tanulmányban arra keressük a választ, hogy mit jelent a századfordulón az „új befogadókészség”, mi a tartalma és értékszerkezete. Konkrétan, mi a klasszikus hagyomány mondanivalója a modernség számára?

### 3

Hiába húzódunk félre, hiába rejtőzünk a tudományos kritika védőfalai mögé – egész lényünkkel érezzük a titok, az óceán közelségét. Nincsenek többé akadályok!... Ezzel a tragikummal a múlt századok semmilyen leigázott misztikuma nem vetélkedhet. Soha nem érezték ennyire az emberek szívükben, hogy hinniök kell valamiben, és agyuk sohasem tudta ennyire, hogy nem lehet hinni.<sup>23</sup>

Ezeket a sorokat a XIX. század végén a modern orosz irodalom egyik meghatározó egyénisége, az esszéíró Merezkovszkij vetette papírra *A hanyatlás okairól és a kortárs orosz irodalom új áramlatairól* (*О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*) című könyvében, amelynek 1892-es megjelenése egyben a modern orosz irodalom kezdete is. A szerző azt a pillanatot rögzíti, amikor a századvég orosz művészértelmisége – a kor vallásos szükségletének hatására is – szakít a XIX. századi radikális orosz értelmiség gondolkodásának pozitivismusával és materializmusával. Az orosz szimbolizmus uralkodó *vallásos* tendenciáit később, az új század elején is a pozitivismussal szembeni averzió és az aktuálisnak érzett misztikumszükséglet motiválja. Merezkovszkij az új irodalom három összetevőjét a *misztikus tartalomban*, a *szimbólumok* használatában és a *művészi érzékenység* kiszélesítésében jelölte meg, s ugyanakkor elsőként tett kísérletet arra, hogy az „új idealizmus” bizonyos jegyeit kimutassa Turgenyev, Goncsarov, Dosztojevszkij és Tolsztoj műveiben. Merezkovszkij könyve azért korszakos jelentőségű, mert szerzője elsőként olvasta a klasszikusokat az „új idealizmus”, azaz új eszmények és új érzékenység jegyében.

---

<sup>21</sup> Uo. 66.

<sup>22</sup> Uo. 70.

<sup>23</sup> MEREZKOVSZKIJ, Dmitrij Szergejevics: A modern orosz irodalom hanyatlásának okai és új irányzatai (1892). Fordította: Bakcsi György. In: *A szimbolizmus*. Budapest, Gondolat, 1965. 112. Merezkovszkij könyvének címe helyesen: *A hanyatlás okairól és a kortárs orosz irodalom új áramlatairól*.

Bergyajev a századelőt „dosztojevszkiji” éráként tartja számon az orosz eszmetörténetben, amit azzal is alátámaszt, hogy a XX. század elején az orosz filozófiai kritika számos kérdésfeltevése Dosztojevszkij szellemében fogant, és olyan témákat tárgyalt, amelyekkel az olvasó először a klasszikus orosz író regényeiben találkozott. Bergyajev másutt is, például *Az orosz eszmében (Русская идея)* kitart egykori meggyőződése mellett, miszerint a kritika csak a XX. század elején értékelte súlyának és jelentőségének megfelelően a nagy orosz irodalmat, mindezekelőtt Dosztojevszkijt és Tolsztojt. Dosztojevszkij példája azt mutatja, hogy az általa felvetett „átkozott kérdésekre” igazán a XX. század embere bizonyult fogékonyak.<sup>24</sup>

Az orosz századforduló egyidejűleg érzekelte a klasszikus irodalomtörténeti hagyomány végét és ennek a klasszikus örökségnek aktuális továbbélését. Ezt a paradox tudati szituációt erősítette a korban az a biográfiai tény is, hogy a XX. század első évtizedében még él és alkot a klasszikus orosz irodalom két olyan óriása, mint Tolsztoj és Csehov. Fizikai jelenlétükkel mintegy erősítették a kortársakban azt a meggyőződést, hogy a klasszikus orosz irodalom velük él és mondhatni belenőtt az új századba. A klasszikus vagy – ahogyan a századforduló is előszeretettel emlegette – a „szent orosz irodalom” jelentőségének megértését segítette a kortársakban az a tudat, hogy hozzátartoznak ahhoz a kultúrához, amelynek köszönhetően a klasszikus orosz irodalom egyrészt az európai nemzeti irodalmak sorába emelkedett, másrészt viszont ennek az irodalomnak a kiemelkedő alkotásai az értelmezés révén továbbélnek a századfordulón, amely átmenetet képvisel a klasszikusból a modernbe. A kor a nagy elődöket „örök útitársaknak” érezte.

A klasszikus orosz irodalom XX. századi elsajátításában a legnagyobb érdeme kétségtelen a szimbolista irodalmi kultúrának, illetve a hozzá nőtt értelmezői hagyománynak van. A filozófiai kritika olyan kiemelkedő képviselői, mint V. Szolovjov, Ny. Bergyajev, Sz. Bulgakov, Sz. Frank, P. Florenszkij, a szimbolista irodalom- és műértelmezés szemléleti alapjaihoz kötődtek. Bergyajev számára – hasonlóan az orosz szimbolistákhoz – a kultúra válságát „a kultúra szimbolizmusának válsága” jelenti, vagyis az, ami a kultúra lényegi ismerve. A kultúra részét képező irodalom *csak* szimbolikus reprezentációkat, azaz műalkotásokat hoz létre, ahelyett, hogy az életet alkotná meg. „A kultúra nem éri el, nem valósítja meg az igazi életet. Nem ontologikus, hanem szimbolikus”.<sup>25</sup> A kultúrának ez a válsága egyben apokaliptikus előjele annak a változásnak, amelyet a szimbolista kultúra „életalkotásként” aposztrofált. A. Belij *Az alkotás tragédiájában (Трагедия творчества)* azt a Tolsztojt ünnepli, aki nem azzal beszélt, amit kimondott, hanem amit elhallgatott: „hallgatott Tolsztojban élete megalkotásának

---

<sup>24</sup> Lásd Nyikolaj Bergyajev Dosztojevszkijről szóló monográfiájának *Dosztojevszkij és mi* című fejezetét: BERGYAJEV, Nyikolaj: i. m. 1993. 270–290.

<sup>25</sup> Uo. 284.

titka” – összegzi Belij az irracionális esztétikára épített Tolsztoj-értelmezését.<sup>26</sup>

A kor hatástörténeti tudata a klasszikus örökségtől való elválasztottság és a vele való összekötöttség kettős tapasztalatában formálódott. Mind az elválasztottság, mind pedig az összekötöttség a megértendő dologhoz, a klasszikus hagyományhoz való ontológiai odatartozás tudatát erősítette a recepciótörténet szereplőiben.

Természetesen a múlt birtokbavétele nem függetleníthette magát az orosz kulturális tudat mélyén munkáló bináris struktúráktól, annál is inkább, mivel az orosz világnézet is a dualizmus elveire épült. A bináris oppozíciók vagy antinómiák (saját és idegen, szakrális és profán, centrum és periféria, szellemi-lelki és érzékitesti, keresztény és pogány) rendszere képezte az értelmezésnek azt a terét, amelyben a klasszikus irodalmi hagyomány tudatosítása végbement. A dolgok és szavak viszonya, a szakrális világ és a profán világ oppozíciója, az Európához közeledő, majd tőle távolodó Oroszország képe, az aktív Nyugat és a fatalista Kelet szembeállítás, valamint a pogány–keresztény dualizmus is többféle értelmezésen ment át az idők során, mígnem a századforduló eszmetörténetének is alakítója lett.

Aligha véletlen, hogy az orosz eszme etnospecifikus sajátosságainak leírására Bergyajev is a bináris oppozíciók rendszerét találja a legalkalmasabbnak, és úgy véli, hogy az orosz kultúrát és mentalitást két ellentétes erő formálta a történelmi időben, éspedig a *pogány-dionüszoszi elemi erő* és az *askéta-szerzetesi pravoszlávia szellemisége*. Minden más oppozíció, amelynek ellentétes pólusai egymást inspirálták, mint például az állam hipertrófiája és a romboló anarchizmus, az egymás mellett megférő kegyetlenség és jóság, a kultusz tisztelete és a megszállott igazságkeresés, a féktelen individualizmus és a személytelen kollektívizmus, a nacionalizmus és az egyetemesség eszméje, az eszkatologikus-messianisztikus vallássság és az istenfélő jámborság – lényegében a fenti ellentét megjelenési formája.

Az orosz-pravoszláv teológia történetét író G. Florovszkij például egyenesen két kultúráról beszél, a pogány tradíciók folytatását jelentő „éjjeliről” (a hivatalos egyház által tiltott jóslás, bűvölés, varázslat ugyanis többnyire éjjel történt) és a keresztény nappaliról. A századforduló és századelő filozófusai közül többen az orosz kultúra bináris jellegében, elsősorban a *pogány–keresztény* ellentétben jelölték meg a kultúra tragikus meghasonlásának okát. A régít váltó új, amelyet nem a kultúra fejlődésének szerves folytatásaként, hanem „szakításként” éltek meg, csak erősítette az eszkatológia iránti fogékonyságot az orosz gondolkodásban, s ez magától értetődően nem maradt következmények nélkül a klasszikus orosz irodalom befogadástörténetében sem.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> БЕЛЫЙ, Андрей: *Трагедия творчества (Достоевский и Толстой)*. Москва, Мусагет, 1911. 39.

<sup>27</sup> Лásд БАБАЕВА, А. В.: *Формы поведения в русской культуре (IX–XIX века)*. Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 2001.

A hivatalos irodalomtörténetek a századfordulón Oroszországban is a pozitivizmus jegyében íródtak, új gondolatokkal és eredeti koncepciókkal viszont a szellemtörténeti orientációjú filozófiai kritikában és a szimbolista esszéirodalomban találkozunk. A „irracionális alkotásesztétikára” építő recepciótörténet a klasszikus művek kiválogatásában és értékelésében azokat az alkotásokat, illetve életműveket részesítette előnyben, amelyek valamilyen formában visszaigazolták az említett esztétikai tapasztalatot. A szimbolisták hagyományértelmezése kezdetben meglehetősen szűkmarkú volt, amennyiben a metafizikai értékek vonzásában érzéketlenek maradtak az irodalom által is vállalt szociális kérdések iránt, később azonban, amikor már az irányzat kellően erősnek érezte magát, a képviselői széles ölelésű hagyományfelfogást tettek magukévá a múlt értékeinek tudatosítása során. Az örökölt értékek átértékelését jól érzékelteti Belij álláspontja, aki a szimbolisták második nemzedékének meghatározó ideológusaként a vállalható örökség kiszélesítését tartotta aktuális feladatnak. *Az orosz irodalom jelene és jövője (Настоящее и будущее русской литературы)* című esszéjében már maga is szakít azzal a dogmatikus irodalomértéssel, amely korábban őt is jellemezte:

Mi csak most, az is lehet, hogy elsőként, nőttünk fel honi irodalmunk megértéséhez. Ha az orosz kritika irodalmunk alakjait a múló dogmatika szűk keretei közé szorítja be, mi nem hiszünk, nem hihetünk a múlt dogmatikus útmutatásának. Hány évig tanítottak bennünket arra, hogy szeressük Nyekraszovot és kerüljük el Dosztojevszkijt; azután az ellenkezőjére tanítottak bennünket. De lám mi szeretjük egyiket is és másikat is. Most a társadalmi törekvések meghatározott platformokban kristályosodtak ki; mi kritikailag értékeljük a platformokat; mi most már értjük, hogy egyáltalán nem a politika vonz bennünket Nyekraszovhoz, és nem is a politika taszít el bennünket Dosztojevszkijtől.<sup>28</sup>

Ny. Bergyajev 1946-ban *Az orosz eszme* című könyvében az orosz kultúra mentalitástörténeti, illetve nemzetkarakterológiai sajátosságai közül kettőt emel ki, amelyek az európai kultúrával való szembeállításban nyerik el értelmüket. Amikor azt hangsúlyozza, hogy az orosz történelmi fejlődés szervesen volt, és alapvetően a diszkontinuitás, valamint a katasztrófák jellemezték, lényegében azt az eszmetörténeti vonulatot folytatja, amelynek forrása az első orosz filozófus, Csaadajev írásaihoz lelhető fel. A másik sajátosság az orosz mentalitással kapcsolatos. Bergyajev is azt emeli ki, amit előtte és utána is különböző összefüggésben és különböző hangsúllyal oly sokan megtettek, ha arra kellett válaszolni, hogy mi is voltaképpen az orosz karakter meghatározó nemzeti sajátossága. Bergyajev szerint is az orosz nép nemzeti vonása az elemi erőkhöz való ösztönös vonzódása, a formátlanság előnyben részesítése a Nyugat formakultuszával szem-

---

<sup>28</sup> Белый, Андрей: *Символизм как миропонимание*. Москва, Республика, 1994. 351.

ben. „Az orosz népben nagy volt az elemi erő és viszonylag gyenge a formaérzék. Az orosz nép lényegében nem a kultúra népe volt, mint a nyugat-európai népek, hanem a megvilágosodásé és az ihlető erőké, az orosz nép nem ismerte a mértéket és könnyen a végletekbe esett”.<sup>29</sup>

Bergyajev ezt a történelmi múltban gyökerező nemzetkarakterológiai és mentalitástörténeti vonást az idegen nyelvekre szinte lefordíthatatlan „стихия” (elemi erő, öserő) fogalmával kapcsolta össze, és azt tartotta, hogy a tipikus orosz észjárás és lelki alkat negatív kísérőjelensége a valóságérzék meggyengülése. A másik, nem kevésbé meghatározó karakterisztikus vonást viszont az eszkatológia jövőorientációjában látta, s úgy ítélte meg, hogy Oroszországban a két szál összefonódik. Ezzel a beállítódással magyarázza azt is, hogy az orosz eszmetörténeti gondolkodásban nem az eredetmítosz, hanem a vég mítosza volt a legkülönbözőbb ideologikus konstrukciók formáló elve.

Már más összefüggésben hivatkoztunk A. Belij *Az orosz irodalom jelene és jövője* című írására. Ha újból ezt tesszük, akkor ennek két oka van: egyrészt az, hogy itt találkozhatunk a legkövetkezetesebben végigvitt *nemzetjellemzésen alapuló orosz irodalomtörténettel*, másrészt viszont figyelmet érdemel az az *apokaliptikus beszédmód*, amely iránt a szimbolista kultúratörténet és kultúraelmélet általában, Belij pedig különösen vonzódik. Ugyanebben a kötetben, a *Zöldellő rétben* (*Луг зеленый*) jelentette meg *Az apokalipszis az orosz költészetben* (*Апокалипсис в русской поэзии*) című esszét, amelyben providenciális, isteni gondviselés alatt álló költészetéről beszél. Euforikus jövővárásában odáig megy, hogy az orosz költészet apokaliptikus jellegében a világtörténelem végének előjelét véli megpillantani: „Az orosz költészet apokalipszisé a Világtörténelem közelgő Vége hívta életre”. Ugyancsak ettől az apokaliptikus jövőtől várja azt is, hogy összebékíti egymással az orosz költészet két ágát, a puskinit és a lermontovit: „Csak itt találhatunk rá a puskiniz és lermontoviz titkok megfejtésére”.<sup>30</sup>

Az apokaliptikus beszédmód láthatóan vonzódik a *titokhoz*, amelyet rendszerint irracionális aura övez. Az orosz szimbolisták a múlt irodalmára úgy tekintettek, mint egyetlen nagy titokra, amelyet nekik kell megfejteni. Ab ovo feltételezik a kettős értelmet, a rejtettet és a nyilvánvalót, s az értelmezésben ez utóbbi felől haladnak a rejtett és mélyebb értelem felé. Ez a mélyebb értelem vagy egy író sorsának, vagy az egész orosz irodalomnak, esetleg az emberi létezés metafizikai értelmének a titka. Az orosz szimbolisták titokra hangoltsága kedvez a hermetikus és hermeneutikus beállítódásnak is. Álljon itt néhány példa D. Merezkovszkijtól és A. Belijtől.

Merezkovszkij a Nyekraszovról és Tyutcevről szóló cikkének ezt a címet adja: *Az orosz költészet két titka* (*Две тайны русской поэзии*), a Tolsztojról és Dosztojevskijről megjelentetett közel ötszáz oldalas monográfiájában pedig

<sup>29</sup> Бердяев, Николай: Русская идея. *Вопросы философии* 1990/1. 78.

<sup>30</sup> Белый, Андрей: i. m. 1994. 417.

Tolsztojt a „test titoklátójának”, Dosztojevszkijt pedig a „szellem titoklátójának” nevezi. Belij Gogolt, Dosztojevszkijt és Tolsztojt az alkotás vallásos – értsd: orosz – tragédiájának áldozataként mutatja be (*Az alkotás tragédiája, Трагедия творчества*). Itt beszél arról, hogy „az élet géniusza magukkal vitték a hallgatásban az élet titkát”.<sup>31</sup>

Dosztojevszkij és Puskin titkáról Belij az alábbiakat írja:

Dosztojevszkij, aki nem mondta ki a leglényegesebbet, aki nem fejezte be A Karamazov testvéreket, meghal [...] A „lényegest” mintha féltve őrizte volna. „A hétpecsétes könyv” megégeti azt, aki hozzáér [...] Puskin ereje teljében halt meg, és kétségtelen, valami nagy titkot vitt magával a sírba. És most mi nélküle próbáljuk megfejteni ezt a titkot.<sup>32</sup>

A titok és a prófécia egymás tükörképei a szimbolista frazeológiában, mert ahol titok van, ott jövődőlés is van. Gyakorlatilag az egész orosz irodalom jóslatszerű irodalom, amely az orosz történelem, valamint a nép és az értelmiség közötti meghasonlás rejtélyére keresi a választ. Lényegében az veszít Merezszkovszkijnál, aki, mint Puskin – összehasonlítva Nyekraszovval –, nem rendelkezik ezzel a jövőbe látó képességgel:

A mi költészetünk nemcsak költészet, hanem prófécia is; nemcsak szemlélődés, hanem cselekvés is. Ha valamit fel kell áldozni – mindig kell, ha előrehaladunk valami felé –, akkor semmi esetre sem az életet áldozzuk fel a művészet oltárán; és ha maga a költő a pap és az áldozat, akkor már inkább legyen áldozat; és ha már nincs tűz hamu nélkül, akkor jobb, ha a művészet hamu lesz, az élet pedig – tűz. Számunkra is és Nyekraszov számára is így van ez. S ebben a tekintetben ő közelebb áll hozzánk, mint Puskin; ebben a tekintetben inkább vele tartunk.<sup>33</sup>

Térjünk vissza Belij *Az orosz költészet jelene és jövője* című esszéjére, amely nemzetkarakterológiai hangoltsága és apokaliptikus beszédmódja mellett még egyfajta *tipológiát* is kínál az olvasónak. Belij abból indul ki, hogy az orosz szellem harca a szabadságért és az élet értékéért eredendően irracionális, mert az élet vallásos átalakítására, az annyira áhított „életalkotásra” irányul. Ez az alapállás kétféle tipológiát is lehetővé tesz: egy külsőt (Európa és Oroszország) és egy belsőt, amely ugyancsak kettős osztatú modellekben gondolkodik (Puskin és Lermontov, Turgenyev és Tolsztoj, Dosztojevszkij és Csehov). Ami az *európai vs. orosz* szembenállást illeti, az európai irodalom mindig a formakultusz hatása alatt állt, az oroszban pedig a tanító jelleg dominált, ott a stílusza legyőzte a váteszt, itt

---

<sup>31</sup> Уо. 36.

<sup>32</sup> Уо. 134.

<sup>33</sup> МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: *Вечные спутники*. Москва, Наука, 1996. 552.



az irodalom eszmeisége bizonyult vonzerőnek, a nyugati irodalom individualista értékeket közvetített, az orosz az egyetemesség és „gyülekezetiség” (соборность) vallásos normáihoz igazodott.

Nyugaton a tendenciózus tanítás sosem volt olyan irracionális, mint Oroszországban; az irodalmi racionalizmus elemésztette a Nyugat szépirodalmát; ezért tört ki a lázadás a nyugati irodalomban az irodalmi racionalizmus ellen. A Nyugat irodalma öregebb az orosz irodalomnál; valódi érdeme egy sor technikai vívmány; a technika benne reálisabb a tanításnál.<sup>34</sup>

Ha az imént idézett szövegben Belij a Nyugat irodalmi racionalizmusával a tanítás irracionálisát szegezte szembe, akkor az alábbiakban az európai individualizmus és az orosz vallásos népiség képezi az ellentét alapját: Az irodalom népi őseje az orosz íróban legyőzte a Nyugatot. A legújabb szimbolizmussal a Nyugat újszerűen lépett be irodalmunkba: nem Parny és nem Byron, hanem Ibsen és Nietzsche érintették meg mélyen a mai orosz irodalmat. Puskin-tól, Lermontovtól Brjuszovig, Merezskovszkijig az orosz irodalom mélyen népi. Más körülmények között fejlődött, mint a Nyugat irodalma. Az értelmiség és a nép vallásos keresésének hordozója volt. Minden más irodalomnál inkább érintette az élet értelmét. Függetlenül az irányzatoktól és iskoláktól a tanítás hangzott benne. A XIX. századi orosz irodalom egyetlen felhívás az élet megváltására. Gogol, Tolsztoj, Dosztojevskij – a szó zeneköltői; de sokkal inkább – tanítók; szavaik zenéje csak a hatás eszköze.<sup>35</sup>

Puskin és Lermontovot itt úgy hozza közös nevezőre, hogy egyszerre köti őket a Nyugathoz és a Kelethez is:

Az orosz irodalom Puskin és Lermontov személyében a Nyugat individualista törekvését tükrözte, amelyre a „művészet a művészetért” jelszava és a formakultusz volt jellemző. De az orosz irodalom Puskin és Lermontov személyében lökést adott egy teljesen más, népi irányú fejlődéshez is. Puskin és Lermontov harmonikusan összekapcsolta a Nyugatot a Kelettel.<sup>36</sup>

## 4

Az a törésvonal, amelyet Bergyajev az orosz irodalomban a *Puskin vs. Gogol*, illetve *Puskin vs. Lermontov* oppozícióval jelöl, szintén az *élet és a mű*, az *élet és a kultúra* konfliktusára vezethető vissza. Fentebb már utaltunk arra, hogy Ber-

---

<sup>34</sup> БЕЛЫЙ, Андрей: i. m. 1994. 354.

<sup>35</sup> Уо. 350–351.

<sup>36</sup> Уо. 350.

gyajev fenntartásokkal viseltetik az európai értelemben vett kultúra iránt. Gogolban és Lermontovban – írja – már hiába is keresnénk a reneszánsz alkotásnak azt a túlcsonduló örömet, amely Puskit jellemezte, számukra még tulajdon alkotásuk is igazolásra szorult, mert nem az alkotás felszabadító katarzisát, hanem vallásos tragédiáját élték át. Innen kezdve az „oroszeszme” a századelő filozófiai kritikájában az alkotás tragédiájával kötődik össze, amelynek prototípusát abban a Gogolban látták, aki tulajdon alkotói tevékenységét is a vallásos és morális aszkézis oldaláról kérdőjelezte meg. „Puskin kiegyensúlyozottsága Gogolban megsérül” – olvassuk Merezskovszkijnál.<sup>37</sup> De Bergyajev a tragikus sorsú Lermontov helyét is a „vallásos realizmusban” jelölte ki.

Összegezve elmondható, hogy egyetértés volt a különböző álláspontok képviselői között abban a tekintetben, hogy valami új kezdődik a Puskin utáni korszak irodalmában, annál is inkább, mert az irodalomtörténeti változás tényét már a XIX. századi kritika is rögzítette, s ezt a későbbi korok sem kérdőjelezték meg. Hangsúlybeli különbségek inkább a megítélésben mutatkoztak. Akik az „oroszeszme” felől ítélték, például a filozófus Bergyajev vagy az esszéíró Merezskovszkij, a prózaíró Gogolban és a költő Lermontovban a vallásos népiség képviselőit látták, a szkeptikusabb és az ideológiai konstruktumok iránt is bizalmatlanabb Rozanov viszont „egyensúlybomlásról”, „Gogol betegségről” és „Puskin legyőzhetetlen egészségéről” beszél.<sup>38</sup> Rozanov szerint Gogollal kezdődik az orosz irodalomban a valóság elvesztése, mint ahogy tőle eredeztethető az orosz társadalomban a valóság iránti averzió is. Még az orosz irodalom általánosan elfogadott részvéthumanizmusát is elvitatja Gogoltól Rozanov. Ha Puskit a valósághoz való adekvát viszony jellemezte, akkor Gogolt cserbenhagyta a valóságérzéke. Ezek után az sem meglepő, ha a legújabb orosz irodalmat Rozanov úgy idézi, mint Gogol tagadását, az ellene való harcot.

A „nappali” Puskin és az „éjjeli” Lermontov, a „szemlélődő” Puskin és a „cselekvő” Lermontov, az „áldott” Puskin és az „átkozott” Lermontov – ilyen és ehhez hasonló oppozíciós premisszákra valóságos tipológiát épít a századforduló szellemtörténete (a példákat Merezskovszkij Lermontovról írt esszéjéből vettük). Ugyancsak ő jegyzi meg a korban szokásos szembeállítás lélektanáról: hogy általánosan elfogadott dologgá vált, hogy Puskinnal zúzzák szét a bűnbaknak kiáltott Lermontovot, holott Lermontovot kibékíteni kellene Puskinnal, s ezzel a szemlélődést összekapcsolni a cselekvéssel, az értelmiséget a néppel.

Nem nehéz belátni, hogy az „emberalakra”, Puskinra és Lermontovra szabott ideológiai-eszmetörténeti konstrukció mögött az irodalomról való kétféle elképzelés áll: egy autonóm irodalomfelfogás és egy olyan, amely egy elképzelt és vágyott nemzetéptetés szolgálatába állítja az irodalmat is. Vagyis egy jól ismert és

<sup>37</sup> MEREZSKOVSKIJ, D. Sz.: *Gogol és az ördög*. Budapest, Új Mandátum, 1995. 67.

<sup>38</sup> РОЗАНОВ, В. В.: i. m. 1990. 76.

öröklött kérdés köszön vissza a Puskin–Lermontov ellentétben: *irodalom és/vagy élet, esztétikum és/vagy „életalkotás”*.

Merezskovszkij Lermontovról írott esszéjében (*М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества*) a fentiekben jelzett szellemtörténeti tipológiát Puskin és Lermontov költészetére, illetve a költői magatartásra is kiterjeszti. A lermontovi lázadásról azt írja, hogy az nem empirikus, hanem metafizikai gyökerű. Az orosz irodalom ezt a soha-meg-nem-békülést és örökös békétlenséget nem tudta megbocsátani Lermontovnak, aki – miként egy alkalommal naplójába bejegyezte – nem írja, hanem éli a regényeit. Peccsorinban is önmaga meghasonlott énjét mintázta meg, aki a regényben bevallja, hogy benne két ember lakozik, és ezért lett erkölcsi nyomorék.

Merezskovszkij mitikus Lermontov-képe *az örök visszatérés* mitológéája mentén fogalmazódik meg. „Semmit sem alkot, újat nem ír, nem ír a jövőről, csak ismétli a múltat, az örökkévalót, emlékezik rá. Más művész az alkotására nézve azt érzi: ez szép, mert ez még sosem volt. Lermontov másként érez: ez szép, mert mindig ez volt”.<sup>39</sup> Ihlető forrás számára nem a romantika újdonság- és eredetiségvarázsa, hanem az örök visszatérés és ismétlődés archetípusa, az, amit alig két évtizeddel később Mandelstam a felismerés édes percének nevezett, s amiről azt írta, hogy a költőnek nem kell félnie az ismétlődésektől, attól, ha „megmámorosodik a klasszikus bortól”.<sup>40</sup>

A szembenállások logikáját Merezskovszkij kiterjeszti a századközép íróira is. A *Puskin–Turgenyev*, illetve *Tolsztoj–Dosztojevszkij* szembenállásra épített nagy ívű nemzetkaraktológiai koncepcióban összekapcsolja az irodalomszemléletet és a konzervatív–liberális ideológiát:

Oroszországban, a mindenféle forradalmi és vallási maximalizmus hazájában, abban az országban, ahol annyi az önkéntes tűzhalál, a zabolátlan szélsőségek hazájában, Turgenyev Puskin után a mérték alighanem egyedüli géniusza, következésképpen a kultúra géniusza. Mert mi a kultúra, ha nem az értékek kiterjesztése, felhalmozása és megőrzése. Ebben az értelemben Turgenyev, a nagy teremtővel és rombolókkal – L. Tolsztojjal és Dosztojevszkijjal – ellentétben, értékeink egyedüli őrzője, konzervatív író, s mint minden igazi konzervatív, ugyanakkor liberális is. Vagy a mai politika nyelvén szólva, Turgenyev, szemben a maximalista L. Tolsztojjal és Dosztojevszkijjal, az egyedüli minimalista nálunk. Ebben van az ő örök igazsága. Mert bármennyire megvetjük is a minimalistákat „nyárspolgáriságuk” miatt, nélkülük nem boldogulunk; nélkülük a maximalisták is megbuknának. Vajon nem azért nem sikerült-e a forradalmunk [az 1905-ös –

<sup>39</sup> ЛЕРМОНТОВ, М. Ю.: Поэт сверхчеловечества. In: МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: *В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет*. Москва, Советский писатель, 1994. 390.

<sup>40</sup> MANDELSTAM, Oszip: i. m. 1992. 10.

N. I.]], mert túlságosan sok volt benne a mértéktelenség és kevés az európai mértéktartás; túl sok L. Tolsztojt és Dosztojevszkijt, kevés Turgenyev?<sup>41</sup>

A század második felének két nagy íróját, Dosztojevszkijt és Tolsztojt sokszor állították párhuzamba, de talán még gyakrabban beszéltek róluk úgy, mint egymás ellentéteiről, akik az orosz „szellem” vagy az emberi magatartás két lehetséges, de egymással szembenálló típusát képviselik. Vjacseszlav Ivanov például Tolsztojt „befogadó”, Dosztojevszkijt viszont inkább „elegyedő” típusként jellemzi, ha ugyanezt a jungi tipológia felől közelítjük meg, akkor a világot magába fogadó Tolsztojt „introvertált”, Dosztojevszkijt viszont „extrovertált” alkatként írhatjuk le, aki önmagából kilépve belép, „behatol” a környező életbe. Bergyajeve a nietschei tipológiát vetíti a keresztény Dosztojevszkijre és a pogány Tolsztojra, amikor ez utóbbi művészetét apollóinak, Dosztojevszkijét viszont dionüszoszinak minősíti. Merezskovszkij nagy hatású monográfiájában (*L. Tolsztojt és Dosztojevszkijt*), amely – túlzás nélkül állíthatjuk – évtizedekre meghatározta az európai Tolsztojt- és Dosztojevszkij-képet, Tolsztojt írásművészetének érzékiségéről, pszichofiziológiai alapjairól beszél („Tolsztojt az emberi test nagy alkotója, és csak részben az emberi léleké, és a léleknek is csak azé az oldaláé, amely a test felé fordul, az élet tudattalan, állatian ösztönös gyökerei felé”<sup>42</sup>), Dosztojevszkijt viszont a szellemi antinómiák költőjeként jellemzi. (Az *Anna Karenináról* és *A Karamazov testvérekről* adott értelmezését is a pogány módon születő és meghaló, illetve a keresztényien szent és feltámadó test ellentétére építi.)

Végezetül szólni kell Vjacseszlav Ivanov Dosztojevszkij-olvasatáról, amelynek tudománytörténeti jelentősége szerintünk nemcsak abban van, hogy Vjacseszlav Ivanov „regény-tragédia”-konceptiója Bahtyin számára is ösztönzést adott a híressé vált polifóniaelmélet kidolgozásához, hanem abban is, hogy elsőként gondolta át Dosztojevszkij regényvilágának hermeneutikáját. Vjacseszlav Ivanov az ún. objektív megismerés ellenében az egzisztenciális megismerés mellett emel szót, amelyet egyaránt kiterjeszt az egzisztencia (másik ember) és a szellemi realitások, a műalkotások megismerésére is. Az egzisztenciális megismerés finomszerkezetét Dosztojevszkij regényhőseinek személyközi kapcsolataiban tárja fel, amelyet a *проникновение* (*behatolás, valaminek a megértése, megragadása*) fogalmával jelöl. Dosztojevszkij realizmusáról az alábbiakat írja *Dosztojevszkij és a regény-tragédia* című esszéjében:

---

<sup>41</sup> МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: *Эстетика и критика*. Т. 1. Москва, 1994. 430–431. A kérdéstről lásd a szerző recepciótörténeti tanulmányát: Надь, Иштван: К вопросу о символистском прочтении русской литературы XIX века. In: *Символизм и русская литература XIX века (Памяти А. С. Пушкина и А. Блока)*. Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 2002. 66–86.

<sup>42</sup> МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: *Л. Толстой и Достоевский*. Санкт-Петербург, Общественная польза, 1909. 183.

Ez a realizmus nyilvánvalóan nem a megismerésen alapul, mert a megismerés mindig tárgynak tételezi azt, amit megismer, a megismerőt pedig csupán a megismerés szubjektumának. Nem a megismerés lesz a Dosztojevszkij által védett realizmus alapja, hanem a „behatolás”: nem véletlenül szerette ezt a szót Dosztojevszkij, és képzett belőle egy másik, új szót – „проникновенный” (beható, mélyreható). A „behatolás” a szubjektum bizonyos transzcensusa, olyan állapota, amelyben lehetővé válik az idegen „én”-t nem mint tárgyat, hanem mint másik szubjektumot felfogni.<sup>43</sup>

Az idézett szövegrészből egyértelműen kitűnik, hogy Vjacseszlav Ivanov egy új episztémé, egy új tudományos világnézet felé tart, amelynek lényege a tudományos megismerésben elfogadott karteziánus szubjektum–objektum viszony meghaladása. Az új episztemológiai szituáció megkérdőjelezi a filozófia, az élet és a tudás egymástól való izolációját, és nem az ismeretelméleti szubjektumból, hanem az „egész emberből” indul ki és hozzá jut el a megismerés során. A „megismerés” vs. „behatolás” oppozícióban az előbbin közvetett tudást ért, amely a tárgyra irányul, az utóbbi viszont a „másik embert” mint autonóm lényt tételezi, akinek megismerését a lélektől léleki tartó út közvetlensége jellemzi.

Vjacseszlav Ivanov szerint Dosztojevszkij hőseinek mindennapi élete olyan tapasztalástérben zajlik, amelyben a „másik ember” megismerése csak úgy lehetséges, ha az egyik ember személyisége egészével részt vesz a másik ember életében, ha ténylegesen „behatol” a másik ember életkontextusába, ha vele lelki kontaktust teremt. A „behatolás” („проникновение”) szó szemantikája kizárja az autonóm személyiségek közötti felületi érintkezést, és azt tekinti a Másikhoz való eljutás feltételének, ha az egyik ember képes „belépni” a másik életébe. A megismerés tétje a másik szubjektum, az ő egyszeri és megismételhetetlen személyisége, a szerzővel szólva, „az idegen *én* nem mint tárgy, hanem mint másik szubjektum”.<sup>44</sup>

Dosztojevszkij perszónáfilozófiájában „az idegen *én*be való behatolás” két dolgot jelent: „az idegen *én* átélését” (az „átélés”, az „élmény” a romantikus episztemológia értékkontextusában felette áll a diszkurzív megismerésnek) és *a szeretet* egész emberre irányuló elidegeníthetetlen érzésének *aktusát*. A szimbolista Vjacseszlav Ivanov szerint Dosztojevszkij regényeinek világa arra tanít bennünket, hogy ami az emberben egyszeri és megismételhetetlen, az nincs elzárva a másik ember elől, vagyis megragadható és kifejezhető a maga egyediségében. Továbbá, önmagunk megismerése is csak oly mértékben lehetséges, amilyen mértékben képesek vagyunk a másik emberrel egzisztenciális viszonyt kialakítani. Az orosz filozófus, Sztjepun azt tartotta, hogy az ember és ember közötti viszony alapvető formája a *sors*, mert sorsunkkal veszünk részt egymás életében. Vjacsesz-

---

<sup>43</sup> ИВАНОВ, Вячеслав: i. m. 1994. 294.

<sup>44</sup> Uo.

lav Ivanov Dosztojevszkij perszónáfilozófiájának még egy aspektusát hangsúlyozza, mégpedig azt, hogy a „Másik ember” nem adottság, hanem feladat a számunkra, és magunk is csak annyiban létezők, amennyiben képesek vagyunk ezt a „Másikat” megalkotni.

Vjacseszlav Ivanov hermeneutikája a *léthez kötött gondolkodáson* alapul. Dosztojevszkij-olvasatát a *kapcsolat* mély misztikus tudata hatja át. Ez tette lehetővé számára, hogy feltárja az író regényvilágának hermeneutikáját, pontosabban a mindennapi élet hermeneutikáját, amely a hősök, a „nyugtalan vándorok” interperszonális kapcsolataiban ölt testet.

Ha fentebb azt írtuk, hogy a XIX. századi klasszikus orosz irodalom a századforduló olvasójához csak értelmezett formában juthatott el, akkor ez a mai olvasóra nézve fokozottan érvényes. Ebben a soha véget nem érő megértő és értelmező történésben a századforduló jelentőségét aligha lehet elvitatni.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

BERGYAJEV, Nyikolaj: *Dosztojevszkij világszemlélete*. Budapest, Európa, 1993.

MEREZSKOVSZKIJ, D. Sz.: *Gogol és az ördög*. Budapest, Új Mandátum Kiadó, 1995.

SESZTOV, Lev: Teremtés a semmiből (A. P. Csehov). In: SESZTOV, Lev: *Teremtés a semmiből*. Budapest, Osiris, 1999. 7–48.

ГЕРШЕНЗОН, М.: *Мечта и мысль И. С. Тургенева*. Москва, Книгоиздательство писателей в Москве, 1919.

МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: Ю. М. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. In: МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: *В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет*. Москва, Советский писатель, 1994.

МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: *Л. Толстой и Достоевский*. Москва, Наука, 2000.

ТАРХОВ, А. Е. (ред.): *Пушкин в русской философской критике*. Москва, Книга, 1990.



**A XIX. SZÁZADI OROSZ IRODALOM  
BEFOGADÁSÁNAK  
KÉT KONTEXTUSA:  
SZLÁV KULTÚRÁK, MAGYAR IRODALOM**





FRIED ISTVÁN

**A SZLÁV–MAGYAR  
IRODALMI/KULTURÁLIS KAPCSOLATOK  
(KÜLÖNÖS TEKINTETTEL  
AZ OROSZ–MAGYAR VISZONYLATOKRA)**

Aligha mondható különösebben meglepőnek, hogy az orosz–magyar irodalmi/kulturális viszonylatok kezdetüktől fogva ki voltak téve irodalmon/művészetén *kívüli* tényezők hatásának. Méghozzá két oknál fogva:

1) A Habsburg Monarchia a XVIII. század vége óta Oroszországgal futott versenyt a Balkán fölötti gazdasági és politikai uralom megszerzéséért, azért, hogy a Török Birodalom gyengülésével bekövetkezett hatalmi űrt a maga érdekei és lehetőségei szerint betöltse. Ennek természetszerűleg megvoltak a kulturális okai és következményei: a vallási kérdések hangsúlyozódásával párhuzamosan megindult a küzdelem egy olyan értelmiségi réteg megnyeréséért, amely az adott nemzeti/népi kezdeményezések ideológiai és nyelvi vezetőjeként azt kellett, hogy vállalja: meghatározza az (át)alakuló Európában az adott nemzet helyét, szövetségi politikáját, kapcsolatainak jellegét.

2) A XVIII. század végétől szerveződő, a Habsburg Monarchiában emancipálásukért küzdő szláv mozgalmak viszonya a magyar nemzeti mozgalomhoz a nemzetpolitikai és részint gazdasági érdekellentétek jegyében alakult, még akkor is, ha az irodalmi/kulturális kapcsolatok sosem bizonyultak haszontalannak vagy terméketleneknek. Ugyanakkor a Habsburg Monarchia szlávjainak nyelvészeti és irodalmi törekvései már a XIX. század húszas éveire megalapozták azt a tézist, amelynek irodalomtörténeti hozadéka P. J. Šafáriknak szláv irodalomtörténete lett,<sup>1</sup> illetőleg amely az 1830-as esztendőök közepétől a szlávok irodalmi kölcsönösségeként (Wechselseitigkeit, vzájemnost) fogalmazódott meg.<sup>2</sup> Ezt keresztelte az úgynevezett lengyel kérdés: az 1830-as esztendőök elején Pest-Budán az oroszok mellett állást foglaló szerbek és a lengyeleket eszmeileg és

---

<sup>1</sup> SCHAFFARIK, Paul Joseph: *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*. Ofen, 1826.

<sup>2</sup> *Ueber die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation*. Aus dem slawischen in der Zeitschrift Hronka gedr., ins Deutsche übertragen vom Verfasser (Ján Kollár). Pesth, 1837. Beszédes Šafárik és Kollár egyes száma, amikor a szláv nemzetről (!) vagy/és a szláv nyelvről-irodalomról szól.

gyakorlatilag támogató magyarok között összetűzésre került sor; a XIX. század második felében pedig az orosz–török háború osztotta meg a szerb és a magyar közvéleményt. A magyar költészettel rokonszenvező, fordításaival is jeleskedő szerb romantikus költő, Jovan Jovanović Zmaj levélben adta magyar költőtársa, a szerb népköltészetet és a cseh királynéudvari hamisítványt értékelő Arany Jánosnak tudtára, hogy nem érti, miért kívánja a magyar poéta a török fegyverek győzelmét az oroszokkal szemben, jóllehet a török elleni küzdelmekben szerbek és magyarok valaha egymás szövetségesei voltak. Arany János az 1848–49-es magyar forradalom és szabadságharc eseményeivel magyarázza a magyarok rokonszenvét a törökök iránt<sup>3</sup> (tapintatosan hallgatva arról, miszerint 1848–49-ben magyarok és szerbek egymás ellen harcoltak). Arról az Arany Jánosról van szó, aki Gogol művét, *A köpönyeget* közvetítő nyelv segítségével magyarra fordította,<sup>4</sup> s aki a Bérczy Károly tolmácsolásában megismert *Anyegint* nagyra becsülte. Bérczy egyébként fordításához nemcsak a pesti egyetem szlavisztikai tanszékének vezetőjétől, a horvát származású Ferencz Józseftől kapott segítséget,<sup>5</sup> hanem a pesti Matica srpska könyvtárától is. Azért említettem ezt az epizódot, hogy lássuk: mennyire szövevényesek a kapcsolattörténeti filológia útjai, s mennyire óvatosan kell nyilatkozni még a nyilvánvalónak tetsző szláv–magyar kapcsolatokról is.

Az oroszországi (irodalmi és politikai) események már a reformkorban foglalkoztatták a magyar értelmiséget, a közvéleményt, az újságolvasókat és nem utolsósorban a költőket. A szláv irodalmi kölcsönösség tézise, valamint a déli szlávok (pontosabban szólva: a szerbek és horvátok) részéről elhangzó, hol nyíltan megjelenő, hol titokban megfogalmazott egység gondolatok, továbbá a szláv kultúrák és politikai elgondolások egyként erősítették azokat a német és magyar vélekedéseket, miszerint az irodalmi kölcsönösség valójában politikai-hatalmi célokat leplez, s a kisebb szláv népek kulturális mozgalmai mögött<sup>6</sup> orosz vezetők (vagy befolyásos személyiségek) állnak, illetőleg, az orosz terjeszkedés létében fenyegeti Magyarországot (később a „guruló rubelek”-ről szolt a „fáma”!). Az idők folyamán panszlávizmusként<sup>7</sup> kapott, eléggé differenciálatlanul, meg-

---

<sup>3</sup> PÓTH István: Jovan Jovanović Zmaj levele Arany Jánoshoz. *Világirodalmi Figyelő* 1960. 443–446.

<sup>4</sup> KOMLÓS Aladár: Gogol útja a magyar irodalomban. In: KEMÉNY G. Gábor (szerk.): *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből* 2. Budapest, 1961. 7.

<sup>5</sup> GYÖRGY Lajos: *A magyar és az orosz irodalom kapcsolatai*. Kolozsvár, 1946. 11; SZIKLAY László: A szlavisztikai kutatás irodalomtörténetírásunkban és a felsőoktatás. *Felsőoktatási Szemle* 1957. 38–47; PÓTH, István: Aus der Geschichte der ungarischen Slawistik. In: HAMM, von Josef – WYTRZENS, Günther (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der Slawistik in nichtslawischen Ländern*. Wien, 1985. 458–459.

<sup>6</sup> KOVÁCS Endre: *A lengyel kérdés a reformkori Magyarországon*. Budapest, 1959. 62, 65.

<sup>7</sup> Der Panslawismus in Ungarn. Seine Zwecke und die Mittel, welche er zu deren Erreichung in Ungarn in Anwendung bringt. Vom Verfasser der Broschüre *Die Juden verlangen Emanzipation!* Pesth, 1848. Vö. még: WESSELÉNYI Miklós: *Szózat a magyar és szláv nemzetiség ügyében*.

lehetősen megbélyegző, ellenséges indulatú jelölést nem pusztán a valóban létező (de messze nem általános) orosz elképzelés a szlávok egyesítéséről az orosz fennhatóság alatt vagy támogatás mellett, hanem az európai emancipálódásért küzdő cseh vagy szlovák nyelvi-nemzeti mozgalom is. Természetesen a pánszlávizmus körébe vágó irodalmi dokumentumok föllelhetők a XIX. század első két harmadában is, miként az orosz–szláv irodalmi/kulturális kapcsolatokat tekintve lényeges a különbség a szerb és bolgár orosz-szláv-kép meg a lengyelé között (de ez megfordítva szintén igaz, legyen elég ezúttal csupán Dosztojevszkijre utalni).

Nem lenne egészen igazságos, ha a magyar közvéleményt és íróársadalmat egyoldalúan oroszellenességgel vádolnánk. A XIX. században megjelenik az orosz irodalom Magyarországon, ismertetésekben, fordításokban, lassan-lassan a közvetítő nyelven történő átültetések mellé sorakozik föl az eredetiből való átültetés. Jókai Mór példája kiválóan mutatja, hogy a politikai nézetkülönbségek nem akadályozzák a mélyreható befogadást; *A jövő század regénye*<sup>8</sup> meg a *Szabadság a hó alatt*<sup>9</sup> tematikája pontosan érzékelteti, hogy Jókai különbséget tesz az expanziós cári politikai aspirációk s a cári rendszerben szenvedő szellemi élet között. Míg az utópisztikus jellegű *A jövő század regénye* részint a Dosztojevszkijt szintén regényre készítő Nyecsajev-perre reagál, továbbá a túlbuzgó cári tábornok, Fagyejev németül is hozzáférhető röpiratára, a *Szabadság a hó alatt*nak a szabadság-ódát meg a *Cigányokat* író Puskin a hőse, Jókai közvetítő nyelv segítségével készült fordítása valójában a romantikus szabadságképzet magyar tárgy történetébe illeszkedik, és segíti annak a lírai töltésű verses epikának legitímálását, amelynek a magyar irodalomban is számottevő jövője lesz. Másrészről Turgenyev több évtizedes jelenlétéről lehetne részletesebben szólni. A kiürülő-pusztuló, anakronisztikussá váló magyar nemesi fészkek turgenyevi rokonságáról már több ízben megemlékezett a magyar kutatás, utoljára a XX. század első három évtizedére vonatkoztatva elemezhetnénk a magyar Turgenyev-recepció sajátosságait (hatása epizodikusan még Márai Sándornál is felbukkan): Krúdy Gyula regényhősei az angolok mellett Puskit és Turgenyevet olvassák, sőt, néhány szereplő élethelyzetét az elbeszélő maga minősíti turgenyevi jellegűnek, sorstörténetüket a Turgenyev-regényekből (és az *Egy vadász feljegyzéseiből*)

---

Lipscse, 1843: WESSELÉNYI Miklós: *Eine Stimme über die ungarische und slawische Nationalität*. Leipzig, 1844. A Wesselényi-mű címében kiteszik, hogy a magyar olvasókhöz a Vörösmarty-versre emlékeztetéssel szól, míg a német nyelvű közvéleményt nem a „Nation”, hanem a „Nationalität” megjelölés révén tájékoztatja az orosz, illetőleg a lengyel pánszlávizmus veszedelméről.

<sup>8</sup> JÓKAI Mór: *A jövő század regénye* (1872–1874). 1–2. k., Sajtó alá rendezte: Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest, 1981.

<sup>9</sup> JÓKAI Mór: *Szabadság a hó alatt* (1879). 1–2. k., Sajtó alá rendezte: Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest, 1965. A két kritikai kiadás jegyzetanyagában lelhető föl a továbbvezető irodalom. Jókai Puskin-képének értelmezéséről újabban: HANSÁGI Ágnes és HERMANN Zoltán (szerk.): *„Mester Jókai”*. A Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón. Budapest, 2005. (Fried István és Kalavszky Zsófia tanulmánya: 13–31, 32–63.)

vett fordulatokkal jellemzi, még a névkölcsönzés sem egészen ritka Krúdynál. Az orosz irodalom magyarországi diadalútja tartósnak, folyamatosnak bizonyult, s a politikai félelmek ellenére az orosz karakter rajza a magyar irodalomban az orosz regények és Puskin versei alapján igen sokrétűnek minősíthető.

Visszatérve szorosabb értelemben vett irodalmi kérdésekhez, két területen látszik megkerülhetetlennek nem elsősorban az orosz „hatás”, hanem a műfajelméleti és a narratológiai problémák szembesítő elemzése. Az egyik a XIX. század második felében igen jelentős magyar verses regény<sup>10</sup> alakulástörténete; a másik az a fajta turgenevi tematika, amelynek magyar (kis)regényi változata kétfelé nyit, az egyik az epikai elemek lírai jellegű átstilizálódásának jelenléte (s itt Krúdy Gyula regényírásáig volna érdemes előretekinteni), a másik: annak az életformának hanyatlástörténetként való felfogása, amelynek során egyrészt a szép fogalmának és megnyilvánulási formáinak változása, másrészt lassú elenyészése kínálja föl a szerkezetté formálás esélyeit, miközben az irodalmi értékekről kialakított meggyőződések és előítéletek kénytelenek átadni helyüket más érték-felfogásoknak.

Ami a verses regényt illeti, aligha kétséges az *Anyegin*<sup>11</sup> nemzetközi (elsősorban német) sikerének begyűrűzése a magyar irodalomba, méghozzá olyan időpontban, amikor az *Anyegin* előszövegének tartott Byron-művek befogadását egyszerre nehezítette és könnyítette a verses epikával szemben korántsem egysegés olvasói elvárás: nevezetesen a magyar nemzeti hősköltemény, ha úgy tesszük, naiv eposz (felfedezésének? megalkotásának?) reménye töltötte el a kritikai gondolkodás egy részét, másrészt Byron személyisége, „legendája” elfedni látszott művei esztétikumát, és a byroni verses regény nyelvi kezdeményei az európai regényírás gyors változásai következtében talán kevésbé keltették föl az érdeklődést. Ugyanakkor Puskin fölfedezése a magyar irodalomnak messzire ható következményekkel járó eseménye lett: részint a személyiség „regényes” életrajza segítette és gátolta a befogadást (Jókai regényének Puskinja nem a byroni törvényen kívüli, de nem is a spleenes száműzött portréjával szolgál, hanem a szabadság költőjével, aki a magyar és közép-európai olvasó számára egzotikus környezetben kísérli meg megőrizni költői személyiségét), részint Byron és Puskin verses epikájának *össze*olvasása jelölte ki a magyar verses regény (nyelvi és műfaji) lehetőségeit, önreflexív előadását: a megírás „hogyan”-ját.

Most érkezett el annak ideje és helye, hogy korántsem törlésjel alá helyezvén az idáig írtakat, közöljem, a följobbi, kissé általánosított és e generalizálás miatt talán nem eléggé rétegzett megállapítások az újabb kutatások szerint némi árnyalásra szorulnak. Ugyanis a kontaktológia következetes érvényesítésének megvan

<sup>10</sup> IMRE László: *A magyar verses regény*. Budapest, 1990.

<sup>11</sup> SÓTÉR, István: «Евгений Онегин» и венгерский роман. *Acta Litteraria* 1965. 349. s a kk. Ik.; SÓTÉR István: A verses regény és a regény (*Anyegin* és a magyar irodalom). In: SÓTÉR István: *Az ember és műve*. Budapest, 1971. 310–319.

az a veszélye, hogy túlságosan az előtérbe kerülnek a közvetlen kapcsolatokról árulkodó tényezők, amelyek az egyes nemzeti irodalmakban kiemelkedően fontos, másokban csupán marginális szerepet játszanak, illetőleg túlságosan hangsúlyozódik a forráskutatás, amely az átadó irodalom primátusa felülértékelésének és a befogadás mikéntjének elemzésekor az alulértékelés hibájában marasztalható el, miként a párhuzamosságok erőltetése sem bizonyosan képes a hagyománytörténelemben lényeginek bizonyuló mozzanatok differenciált értékelésére. Így feltehetőleg Jókai érdeklődése az 1850-es esztendőktől kezdődően (kötetben: *Véres könyv*, 1855) a kaukázusi népek és küzdelmek iránt aligha értelmezhető a magyar irodalomban fokozatosan erősödő orosz *irodalmi* ismeretséggel, egyelőre nincs filológiai bizonyítéka annak, hogy az újságokban bőségesen közölt híradások mellett Puskin és Lermontov műveinek tanulmányozása ösztönözte volna Jókait kaukázusi tárgyú novellisztikájának megírására. Mint ahogy nemigen dokumentálható Jókainak olyan orosz irodalmi tájékozottsága, amely a kései, orosz tárgyú *Görög tűz* (1878, vö. még: *Észak honából. Muszka rajzok*, 1878) megalkotásához vezetett. Ellenben azok az útleírások, emlékezések, hírlapi tudósítások és anekdotagyűjtemények, amelyekből bőséggel találhatunk köteteket Jókai könyvtárában, olyan nép- és nemzetkarakterológiai, történelmi, földrajzi, esetleg diplomáciatörténeti anyagot szolgáltatottak az írónak, amelyet konfrontálhattott a maga Kelet- és egzotikum-felfogásával. S amikor egyrészt a Puskin-regényt és néhány elbeszélést leszámítva Jókai tudását az orosz irodalom eseményeiről leszállítani gondolom a maga helyi értékére, figyelemre méltónak vélem egzotikum-értelmezésének, történelem és egzotikum-értelmezés összefüggéseinek párhuzamait az orosz irodalommal. Ebben a vonatkozásban nevezhető érdekesnek, hogy a kaukázusi történetek (amellett, hogy a szabadságharcnak a magyaréval hasonló képzeteit hívhatták elő) nemcsak a tarka, különös szokásokkal rendelkező, egy romantizáló „etnografikus” megfontolásról árulkodnak, olyan egzotikum-felfogást tételeznek, amely több ponton rokonítható az orosz romantikáéval, nevezetesen Puskinéval és Lermontovéval. Ennek dokumentálásához azonban kissé hátrább kell lépünk. Ugyanis az egzotikum („orientalizmus”) mint a sajáttól határozottan elkülönülő és elkülöníthető, elkülönítendő másság a „jó vadember” felvilágosodott tételezését követőleg részint mint a „nyugati” világ- és személyiség-értelmezéstől jórészt érintetlen, a természeti és személyes harmóniát (vagy diszharmóniát) egymásba játszó képzet jelent meg, részint alkalmat kínált arra, hogy a szocializáltság társadalmi, erkölcsi, politikai megkötöttségeitől elfordulni, onnan távozni akaró úgynevezett euroszjektum rátaláljon a vágyott, elképzelt, hitelesnek elgondolt létezésre. A legnagyobb hatással Byron jelölte ki az elvágyódás (földrajzi és irodalmivá emelt) területét, ahová hősei, Childe Harold és Don Juan menekülhetnek a fojtóvá lett túlcivilizáltságból, ahol rálehetnek arra a természetesre, amely egyfelől Rousseau műveiből volt kiolvasható, másfelől viszont a történelminek megrajzolt korszaktól függetlenül létezett a romantikus gondolkodásban. Belejátszik ebbe a vízióba egy (utóbb deszakralizált) Éden el-

vesztésének és visszanyerésének reménye, de több olyan útleírás is, amely a fenti elképzeléseket erősítette. Byron spanyol, török „tájai”, továbbá Victor Hugo „keleti képei” (*Orientales* című verseskötetében), valamint a francia irodalom olyan „érdekességei”, mint Mérimée misztifikációja, egy spanyol színésznő színművei (*Théâtre de Clara Gazul*, 1825) vagy egy „guszlár” francia prózába áttett énekei (*La Guzla ou choix de poésies illyriques*, 1827), amelyek még Oroszországban is visszhangzottak (például Puskinnál), kitűnően egészítették ki az orosz „orientalista” tematikát, Puskin idevonatkoztatható verses epikáját, Lermontov *Korunk hőse* című regényét, nem is szólva Mickiewicz hasonló törekvéseiről, például a XIX. század második felében magyarul is olvasható *Krími szonettek*ről. Jókai az 1850-es esztendőben erősen tárgította a magyar orientalista tematikát, amely számottevő előzményekkel rendelkezett a magyar romantikában, nemcsak az irodalomban, hanem az „östörténet”-írásban is, és ezen a téren a magyar romantika folytatójának, kiteljesítőjének szerepét vállalta, különös tekintettel arra, hogy a népszerű verses epika mellé a kisprózát (novellisztikát, kisregényt, novellává bővített anekdotát) illesztette. Jókai részint a kaukázusi népek tarka egyvelegének, szabadsághitének és -küzdelmének rajzát adta, részint visszacsatolt például az avar–hun–magyar rokonítás kérdéséhez. Amiben Jókai túllépett elődjei kísérletein, az részben tematikai jellegű újításnak nevezhető, ugyanis az orosz környezet megjelenítését jórészt a magyar orientalizmus „narrációs technikája” szerint végezte, nyitva hagyva az európai irodalmakkal való egybevetés lehetőségét, részben az eleve differenciáltabb orosz-ság-vízió, a cári meg a népi, az anyagi meg a szellemi szétválasztásnak kísérlete. Jókainál nem csupán „ornamentika” az orientalizmus, mint ahogy Puskinnál és Lermontovnál sem. Inkább a byroni és hugói kezdemények újraírásának minősíthetnők, annak ugyanis, hogy Jókainál az orientális a természetibe ágyazott személyiség rekonstrukciójának próbája, nem utolsósorban egy olyan szabadságképzet megalkotódásának (majd szétzúzóódásának) sorstörténete, amely függetlenség és fenyegetettség, érzelm és eltorzuló szenvedély, szuverén személyiség és kizárólagossági igény konfliktuslehetőségeinek feltárulását beszéli el. Itt csak utalni tudok Puskinnak *A kaukázusi fogoly* (*Кавказский пленник*, 1820–1821, magyarul 1866-ban) és *A bahcsiszeráji szökőkút* (*Бахчисарайский фонтан*, 1821–1823, magyarul 1864-ben) című verses epikájára, valamint Lermontov poémájára, *A cserkeszfűra* (*Мцыри*, 1840, magyarul Arany László tolmácsolásában 1864-ben), mint amelyek a romantika személyiségelképzeléseit a byroni kezdeményeket módosítva illesztik be a verses regénynél kisebb terjedelmű, a balladánál azonban terjedelmesebb verses epikai alakzatba, egyben a szubjektumpozíciót áthelyezve a történés és a (belső) monológ közötti mezőre, mintegy a hagyományosabb értelemben vett lírai és epikai közé. Ennek az 1860-as esztendőben történő magyar felbukkanása azonban nem érinti Jókai korábbi, egykorú és későbbi orientalizmus-tematikáját, inkább a couleur locale-nak a külsőleges, háttérszerű megjelenítésén túlmutató alkalmazását volna érdemes részletezőbben bemutatni. A couleur

locale e megváltozott jelentőségét vissza lehet vezetni a nemzet/népegyéniségről formálódó „elméleti” tudás rétegződésére, az imagológia megnövekedett szerepére<sup>12</sup> a publicisztikában és a (szak)tudományi munkákban, összefüggésben az összehasonlító néprajz Magyarországon is fejlődő diszciplinájával. Ez utóbbi egyébként a szlavisztikának nem kevésbé fontos ága lett, egy merészen rekonstruált szláv őstörténet és ugyancsak merészen fölvázolt szláv népjellem (a herderi alapvetést követően) további kutatások tárgya lett, J. P. Šafárik németül és a szláv nyelveken kiadott *Szláv régiségek-je* (*Slovanské starožitnosti*, 1837), valamint Mickiewicznek az 1840-es években Párizsban tartott, a Collège de France-ben elhangzott szláv irodalmi felolvasásai jórészt hasonló irányba vágtak. Minderre már csak azért is fölfigyelt a magyar közvélemény, mivel a szláv gondolat rétegződését, alakulástörténetét (volt róla szó) többnyire pánszlávizmus címszó alatt tartották számon, viszonylag kevésbé törődve e pánszlávizmust elutasító szláv elképzelésekkel. Mármost Jókai, aki a leginkább érdeklődött az orosz viszonyok (nem feltétlenül irodalmi és művészeti tényezők) iránt, egyfelől a couleur locale érvényesítésével az orosz nemzeti jellem rajzát vélte megjeleníthetőnek, másfelől időszerű politikai kérdésekre reagált, helyenként publicisztikusan, helyenként a regényíró szerkeszti meg idevonatkozatható anyagát. Annyi bizonyosan elmondható, hogy Jókai szempontja erősen eltért a szlavistákétól, a népegyéniség jelentőségét elgondolva határozottan elválasztotta egymástól a szlovák, a horvát, a szerb népköltészeti/népművészeti jelenségeket, és nem vetette egybe az orosz/pánszláv elgondolásokkal. Az orosz viszonyok rajzában is meglehetősen differenciált álláspontot juttatott érvényre. Emlékeztetnék *A kőszívű ember fiai* „oroszság”-rajzára: a regénynek egyik legrokonszenvesebb szereplője Ramiroff Leonin, aki a szabadságharcot leverő cári hadsereg tisztjeként menti meg Baradlay Ödön életét (még hozzá egy közkatona közreműködésével). A szentpétervári életben forgoló Baradlay Ödön élményei pedig nemigen különböztethetők meg a párizsi világban forgoló Szentirmay Rudolfétól (*Egy magyar nábob*), a felső tízezer extrém szórakozásai teremtik meg az „európainak” és oroszoknak hasonlóságát, míg *A kőszívű ember fiai* orosz témája, a „farkaskaland” az egzotikum, a couleur locale jegyében áll, s a cselekmény rejtett összefüggéseit sugallja: amiként Ödön megmenti barátja életét, akképpen Leonin sem felejt el korábbi közös útjukat.

Még egy mozzanat ideiktatása tetszik szükségesnek. Turgenev közvetlen

---

<sup>12</sup> Az imagológiáról alaposabban és részletesebben: DYSERINCK, Hugo: *Komparatistik. Eine Einführung*. 3. durchgesehene und erweiterte Auflage. Bonn, 1971. Az imagológia az „image”, „imago” és a „logosz” szavakból származik, és nemzetkép- vagy önképkutatásnak volna fordítható. Az 1930-as években a spanyol önértelmezésekkel párhuzamosan volt vitatéma a „mi a magyar?” kérdése. Az 1950-es évektől az összehasonlító irodalomtudomány ún. francia iskolája hangsúlyozta jelentőségét.



jelenléte a magyar irodalomban nem kevés meglepő elemet tartalmaz.<sup>13</sup> Jókai regényírása nem mutat föl rokonítható vonásokat Turgenyevével (később Mikszáthé sem). Annak ellenére nem, hogy az orosz író az 1850-es esztendőktől kezdve fordításokkal, ismertetésekkel ismert volt a magyar olvasók előtt, hasonlóan a lengyel, a szlovák vagy akár a horvát recepciótörténethez: jó darabig Puskin ismertségével vethető egybe Turgenyevé. Ehhez annyit kell még hozzátenni, hogy az a halódó nemesi világ, a társadalomból kihulló, a változó létfeltételekhez alkalmazkodni képtelen személyiség, amely nem egy Turgenyev-mű (nem bizonyosan negatív) hőse, valamint a művészetnek beépülése a vidéki nemesi viszonyokba s ennek nem egyszer parodisztikus megjelenése olyan – korszerű – epikai struktúrát igényelt, amely gyökeresen eltért a Walter Scott- vagy Hugo/Sue-befogadásra alapozott, kelet-közép-európai narrációs stratégiáktól, és amelynek vezető műfajául a történelmi és/vagy a bűnügyi regény jelöltetett meg. Most nem térek ki arra, hogy ez az epikai elképzelés miként módosult Jókainál és a lengyeleknél, inkább azt említeném, hogy Kelet-Közép-Európában a XIX. század utolsó harmadára lett teljesen nyilvánvalóvá annak a nemesi életmódnak és magatartásnak korszerűtlensége, amelynek regénybe foglalása a turgenyevi módszer áthasonítását igényelte, valamint ekkorra vált némileg anakronisztikussá (de nem népszerűtlenné) az a fajta történelmi regény, amely a nemzeti nagyelbeszélés téziseit és jelszavait, nemzet-„fogalmát” és átpoétizált történelmét hirdette nemzeti műfajként (a cseh s a lengyel irodalomban is). Aligha meglepő, hogy a magyar irodalomban „úttörő”, turgenyevi típusú kisregényt Gyulai Pál adta közre: *Egy régi udvarház utolsó gazdája* (1867-re készült el véglegesített formában).<sup>14</sup> Megfontolandó, hogy Gyulai a közönség által szívesen forgatott többkötetes nagyregénnyel szemben a turgenyevi epika formátumát választotta, főhőse fokozatosan válik Don Quijotévá, lépésről lépésre tudatosítva, miképpen torzul el a személyiség, ha kiesik a jelen történelméből, és átadja magát az illúzióknak. Igaz, ehhez hasonló tematika Jókainál is megjelenik, de mintegy a történelmi regények árnyékában, azok metodológiájától érintetlen. Másképpen fogalmazva: Jókait mélyen érintette a magyar társadalomban lépten-nyomon kibukó válságérzet. A hagyományos élet „rendjét” a modernség ipari-gazdasági megjelenése felbontotta, egyúttal azt is, amiről azt hitték, hogy közmegegyezés, kiegyenlítődség eredményeképpen született, rögződött (?) meg. Ezt a kiegyenlítődséget alapjában rázta meg a nemzetiségi kérdés előtérbe kerülése, s ez olyan identitásproblémákat vetett a felszínre (a szláv–magyar együttélés évszázadainak ki-

---

<sup>13</sup> DIÓSZEGI András: Turgenyev magyar követői. In: KEMÉNY G. Gábor (szerk.): *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből* 2. Budapest, 1961. 89, 92–95; ZÖLDHELYI-DEÁK, Zsuzsanna: *Роль немецкого посредничества в венгерской рецепции русской литературы (XIX век)*. München, 2004.

<sup>14</sup> Gyulai kisregényében Gogol-nyomokat vél fölfedezni Komlós: vö. KOMLÓS Aladár: i. m. 1961. 6.

alakult kereteit robbantgatva), amelyek párhuzamosan a magyarság európai helyének és helyzetének fölmérésével az optimistára hangolt, sőt eposzi hangoltságú regényírás újragondolását követelték. Jókai éppen ezért (?) nem Turgenyevhez fordult „segítségért”, az ő víziói, köztük a nemzethalál-víziók szláv vonatkozásoktól sem mentesek, a pánszlávizmus különféle formái pályája különböző korszakaiban kerülnek elő, a korai *Szomorú napoktól* (1856) a kései *Egy játékos, aki nyer*-rel bezárólag.<sup>15</sup> Ebben a mindvégig romantikus regényi elgondolásban az orosz vagy pánszláv (másutt déli szláv egység-) gondolat egy motivikus struktúra része, szembesül a különféle szláv népköltészetekkel (amelyek egy-egy nép önmeghatározásának formái), s így elhatárolódik a merőben hatalmi-politikai tényezőktől.

Gyulai Pál kisregénye ezzel szemben fölerősíti a Turgenyevtől „kölcsonzótt” dezillúziós mozzanatokot, és éppen (közvetett) Don Quijote-értelmezésével (már-mint a főszereplő Don Quijote-i magatartásának színrevitelével) a magyar Turgenyev-olvasás irányát módosítja, a *Rugyin*, a *Nemesi fészek*, az *Apák és fiúk* főszereplőinek a Cervantes-hősre emlékeztető, tragikomikumba hajló vonásaira emlékeztetve. A XX. század elejéhez viszonyítva közbeeső állomásként nevezhető meg a XIX. század végi magyar novellisztika, a „kismesterek”<sup>16</sup> igyekezete, a régi nemesi környezet halódásának, a vidéki-kisvárosi világnak hanyatlását megjelenítve, benne a lirizálódásnak teret adva, s mindezt oroszoként feltüntetve. S csak mellékesen: a magyar irodalomnak ez a vonulata fogja előkészíteni a Csehov-befogadást, illetőleg járul hozzá ahhoz, hogy a magyar színi előadásokban a Csehov-színművek „líraisága” jó darabig kioltsa a „komédia”-jellegét.

Nem érdektelen, ha az orosz–magyar irodalmi érintkezések kevésbé emlegetett főszereplőiről és rajtuk keresztül az orosz–magyar érintkezések egy, csak a szakmabeliek szűk körében ismeretes szegmenséről ejtünk néhány szót. Előjáróban annyit, hogy 1849-től létezett Pesten szláv (szlavisztikai) tanszék, amelyet a már említett Ferencz József vezetett.<sup>17</sup> Ő ugyan a magyar szlavisztikát publikációival nem gyarapította, de oktatói tevékenységéről a ránk maradt kevés adat ellenére megemlékezhetünk, hozzátevé, hogy hozzájárult a szlavisztika magyar „akadémiai” diszciplínává válásához.

Az egyes szláv nyelvekbe való bevezetés, a szövegolvasás mellett irodalmi kurzusokat is hirdetett meg, köztük a „jelenkori” orosz irodalomból véve az előadás tárgyát, így az 1850-es évek végére már az orosz irodalom a pesti bölcsészkar fölvehető stúdiumai közé tartozott. Ott folytathatjuk, hogy magyar részről

---

<sup>15</sup> Vö. még: JÓKAI Mór: A pánszlávok földjén. Rejtelmes história (1882). In: JÓKAI Mór: *Szélcsend alatt. – Az életből elvesve*. Budapest, 1895. 205–210.

<sup>16</sup> DIÓSZEGI András: i. m. 1961. 89, 92–95.

<sup>17</sup> Lásd az 5. számú jegyzetben: GYÖRGY Lajos: i. m. 1946; SZIKLAY László: i. m. 1957; PÓTH, István: i. m. 1985. Ferencz Józsefet a szlavisztikai katedrán átmeneti jelleggel az indogermanista Mayr Aurél követte, aki 1877-ben heti 1 órás kollégiumot hirdetett az *Anyegin*ről.

elsősorban azok a szakemberek álltak készen az orosz–magyar irodalmak közötti közvetítésre, akik valamely szláv nyelv birtokában (olykor önképzéssel) sajátították el az orosz. Elsősorban a ruszin (rutén, de nevezték magyar-orosznak is) nyelvterületről származó értelmiségiek bizonyultak fordításra alkalmasnak, az ő gyermekkorukból hozott szláv nyelvismeret párosult olykor nyelvészi képzettséggel, máskor a fordítás során megszerzett nyelvismerettel. Közülük elsőként azt a Csopey Lászlót nevezem meg, akinek tevékenységét csak a legutóbbi időszakban ismerhettük meg, Hollós Attila filológiai feltárásainak jóvoltából.<sup>18</sup> Az általa összeállított, a teljes életművet magába foglaló bibliográfiából olvasható ki sokrétű tevékenysége, amely kiterjedt az ismertető-népszerű írások közzétételére, a néprajzra, a fordításokra, a nyelvészeti tevékenységre, valamint könyvismertetésekre. Kiemelendő, hogy az 1880-as évek elején Puskin, Gogol és Turgenyev állt érdeklődése középpontjában, s a népszerű képes hetilap, a *Vasárnapi Újság* adott teret cikkeinek, *Bulyba Tárász*-fordítása három kiadást ért meg; már 1879-ben megjelentette a *Кроткая* című Dosztojevszkij-mű átültetését *A szerény asszony* címmel, bemutatta Szaltikov-Scsedrin és Tolsztoj munkásságát, Gogol, Puskin, Krilov, Turgenyev, Tolsztoj műveinek fordításával ajándékozta meg főleg az említett *Vasárnapi Újság* olvasóit. Az 1885-ös megjelenésű *Egy vadász iratai*, valamint a papírkötésű, nagy példányszámú *Olcso Könyvtár* sorozatban napvilágot látott második kiadás Krúdy Gyulának többször hivatkozott forrása, kedves olvasmánya volt. Tájékoztatójának változatosságát és sokrétűségét igazolja, hogy a *Nemzet* című napilapban adta közre N. V. Zsitovaja *Emlékezés Turgenyev Iván családjáról* című írását. A ruszin nemzetiségi iskolák számára tankönyveket szerkesztő, ruszin–magyar szótárakat kiadó Csopey jellegzetes alakja a magyar szlavisztikai gondolkodás korai szakasza egy irányának: a természettudományos képzettségű, ruszin nemzetiségét vállaló értelmiségi a kultúráközvetítésben lelte meg hivatását, megcélozván a magyar világirodalmi érdeklődés módosítását, az akkor már európai jelentőségű orosz irodalmat bevonva az európai műveltség általánosan elfogadott olvasmányaiba. Minthogy eredeti nyelvből fordított, a messze nem kifogástalan stilisztika és retorika ellenére hitelesnek, az orosz gondolkodást érzékeltetőnek fogadták el (például Krúdy Gyula) a fordításokat.

Ugyancsak ruszin (rutén) környezetből érkezett a Csopeynél mára már kevésbé nevezetessé lett Fincicky Mihály, aki lapszerkesztőként és Ungvár polgármestereként lett részese a kiegyezés (1867) után a magyar „civilizáló” törekvéseknek. Pályáját meghatározta, hogy nem tagadván gyermekkorának nyelvszellemi-néprajzi élményvilágát, a magyar polgári átalakulás munkása lett, és az *Ung*, majd az *Ungvár* című lapok szerkesztőjeként a vegyes lakosságú vidéken a magyar érdekek képviselőjét vállalta. Ez messze nem állt ellentétben azzal, hogy az orosz irodalom szorgalmas fordítójává képze ki magát, 1867/68-ban

---

<sup>18</sup> HOLLÓS Attila: *Csopey László élete és művei. Жизнь и труды Ласло Чопея*. Nyíregyháza, 2004.

*Orosz beszédek* című kötetével mutatkozott be, 1869-ben ő adta közre Turgenyev *Füstjét*, majd az 1870-es években Lermontov és Gogol (ő is a *Тарас Бульба*) átültetésével folytatta, 1871-ben a *Figyelő*ben publikálta értekezését *Az orosz költészetről*. Tevékenységét jórészt abban a körben írhatjuk körül, mint Csopey Lászlót, közéleti pályáját és fordítói tevékenységét azonban nemigen szembe-síthetjük egymással, azok két vágányon futnak, jóllehet egymással korántsem ellentétes irányban.

Podhradszky Lajos (látszólag) messzebről érkezett. Polgári iskolai tanárként Besztercebányához fűzte tevékenységi köre, neve elsősorban a szlovák romantika egyik legjelentősebb alkotásának, Andrej Sládkovič *Marina* című elbeszélő költeményének fordításával vált ismertté. Amit a lexikonok följegyzésre és kiemelésre méltónak vélnek: nyelvtudása, a szlovák mellett németből, franciából, szerbből, horvátból, csehől és nem utolsósorban oroszból fordított, foglalkozott a szláv mitológia elméletével és az orosz irodalom történetével: ez utóbbi két tárgyban kéziratos művek maradtak 1909-ben bekövetkezett halála után. 1890-ben Turgenyev fordítói között leljük. Nem látogatta a pesti egyetem szlavisztikai kurzusait, így feltehetőleg önképzéssel sajátította el a szláv nyelveket, míg a szlovák és a cseh szűkebb pátriájának egyik nyelve volt. Podhradszky egyike azoknak a magyarországi nemzetiségi, vegyes nyelvű vidékekről származó és a többkultúráltságot munkaprogramnak tekintő személyiségeknek, akik a fordításban és az összehasonlító (jellegű) kutatásban találták meg a számukra leginkább megfelelő megnyilatkozási formát: a többnyelvűség élménye a nemzeti irodalmak önelvűségével szemben az egymáshoz „rendelés”, összelátás akarását fejlesztette ki benne, ez egyben rétegzettebb világirodalom-tudathoz vezetett. A mítosz-kutatáshoz nem a klasszika-filológia felől érkezett, inkább a népköltészet és a szlovák irodalom tanulmányozása felől: Ján Kollár és Šafárik kezdeményezte a népköltésben és a régiségben össz-szlávként számon tartható mitológiai jelenségek föltárását, ez differenciálódott a tudományszak fejlődésével. Innen már csak egy lépés egy orosz irodalomtörténet megalkotása, ezt viszont a Magyarországon egyre szélesebb körben ismert, vitatott, olvasott és fordított orosz regények igényelték, erre a szaporodó francia és német példák nem kevésbé buzdítottak. Ugyanakkor a vidéken munkálkodó, fővárosi kapcsolatokkal nemigen rendelkező polgári iskolai tanárnak érzékelnie kellett a megjelentetés és elismerés előtt álló akadályokat, a kívülálló nehézségeit.

Mindezek után említendő az orosz–magyar irodalmi érintkezésekben új fejezetet nyitó Szabó Endre munkásságának méltatása. Róla Zöldhelyi Zsuzsa kutatásai után<sup>19</sup> nemigen lehet lényegesen újszerűt mondani. Zemplén megyéből származván, nagy valószínűséggel ruszin (rutén) és talán szlovák nyelvtudása segí-

---

<sup>19</sup> ZÖLDHELYI Zsuzsa: Szabó Endre, az orosz irodalom magyar népszerűsítője. In: KEMÉNY G. Gábor (szerk.): *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből* 2. Budapest, 1961. 138–200.

tette abban, hogy jó darabig az orosz irodalom első számú fordítójaként tartásuk számon. Külön említésre méltó, hogy a reprezentatív és a maga korában kiváló Pallas Nagy Lexikona számára vele készítették el az orosz irodalmi szócikkeket, hogy már 1888-ban tolmácsolta a *Bűn és bűnhődést*, valamint a *Petőfi Album* számára a *Petőfi az oroszoknál* című beszámolót ő írta meg, s ez ama kevés számú közlemény egyike, amelyben egy magyar szerző orosz nyelvű utóéletéről, a kapcsolatoknak ritka formájáról van szó.

Szabó Endre pályájának ismertsége lehetővé teszi, hogy a szakirodalomra utaljak. Csupán egyetlen értekezését ismertetem majd mint jellegzetes, imagológiai, politikai és irodalmi szempontból egyként fontos kordokumentumot. Ezt megelőzőleg azonban néhány érdekességre, viszonylag keveset emlegetett adatra hívnám föl a figyelmet.

Az orosz irodalom fokozatosan növekvő népszerűsége sem készítette arra a magyar modern filológiát, hogy a tudományos orgánumban „eredeti” magyar russzisztikai tanulmányokat publikáljanak. Akár meglepetésszámba mehet, hogy 1877 és 1899 között az *Egyetemes Philológiai Közöny* mindössze két, kifejezetten russzisztikai írást közölt. Ezek közül az egyik tárcaszerűen emlékezik meg „Puskin Sándor halálának félszázados évfordulójá”-ról, párbajának történetét részletezve, a másik az akkor kecskeméti tanár Erdélyi Károly részletes ismertetése L. Kolmacsevszkijnek a középkori állateposzról szóló könyvéről, amelynek fő érdeméül a keleti és a nyugati állateposzok összehasonlítását tartja. Ezt az ismertetést egy hasonló témakörbe vágó francia nyelvű mű recenziójával készítette elő.<sup>20</sup> Erdélyi e témaköréről maga is értekezett a kecskeméti gimnázium évkönyvében. Ezenkívül még egyetlen recenzióról számolhatok be: Balassa József mutatta be Asbóth Oszkár *Rövid gyakorlati orosz nyelvtanát*, amely valójában az egyetemi orosz nyelvi kurzus anyagának, tapasztalatainak gyakorlati summáját adta, az olvasási gyakorlatok közé Turgenyev néhány prózaversét illesztve (ez Turgenyev magyar népszerűségéhez illeszthető adalék).

Azonban mindennél jóval beszédesebb a *Budapesti Szemle* törekvése az orosz kultúratörténet magyar befogadásának ügyében. Jelentőségét nem csupán az kölcsönzi, hogy a hivatalos magyar akadémiai körök fóruma volt a lap, amely meghatározta azt a kulturális tájékozódást, amelynek eredménye a magyar világiro-

---

<sup>20</sup> ERDÉLYI Károly: La Russie dévoilée au moyen de sa littérature populaire. L'épopée nationale. Par Eugène Hins. [...] *Egyetemes Philológiai Közöny* 1885. 918–919; ERDÉLYI Károly: Животный эпос на Западе и у Славяне Л. Колмачевского. [...] *Egyetemes Philológiai Közöny* 1886. 1013–1017; HEINRICH Gusztáv: Erdélyi Károly. Az állateposzról. *Egyetemes Philológiai Közöny* 1888. 104–105. Itt jegyzem meg, hogy Fincicky Mihály említett értekezésében az orosz irodalmat áttekintve Puskin felléptéig jut el, s így a régi orosz irodalomról közöl információkat (*Figyelő* 1871. 282–285). A lapban több híradás látott napvilágot a Fincicky fordította orosz elbeszéléskötetéről, megállapítván: „Az orosz elbeszélők művei mind finom lélektani, mind költői melegség tekintetében példaszerűek (!)” (*Figyelő* 1871. 84). Az évfolyam publikálta Fincicky fordításait Turgenyevtől és Szollogubtól.

dalom-értelmezés egy korszerű változata lehet; valamint éppen úgy szerepet játszott a magyar tudományelmélet nem kevésbé korszerű, többnyire a pozitívizmus felé hajló (s a historizmust integráló) metodológiájának kidolgozásában. Az Arany–Gyulai–Csengery kör, az „irodalmi Deák-párt” orosz érdeklődéséről már korábban beszámolt Imre László,<sup>21</sup> ezúttal az érdeklődés tipológiájáról teszek néhány megjegyzést. A *Budapesti Szemle* már 1867-ben közölt értekezést *Az újabb orosz irodalom* címmel, Szeghy Miklós tollából<sup>22</sup> (az ismertető személyéről nem sikerült semmit sem megtudnom). Az alcím elárulja a forrást: *Nouvelle phase de la littérature russe. Par A. Herzen, (valamint) a „Dziennik literacki” lebergi folyóirat cikkei ugyanerről*. Egy részletezőbb szövegegybevetés kimutathatná a két (francia és lengyel!) forrás egymáshoz való viszonyát, továbbá azt, miként „enyhíti” Herzen emigráns-radikálisabb nézőpontját az ellenőrzött lengyel folyóirat közléseinek felhasználásával. Az igen alapos, az orosz irodalomtörténetet tüzetesen átvilágító írás nemigen látszik eleget tenni a magyar olvasó ismeretanyagából következő elvárásoknak, részint új adalékokat hozván („Csackij helyet csinál Anyeginnek”), részint – például – egy a megszokottól eltérő Turgenyev-képet vázolván föl. Dosztojevszkij és a drámaíró Osztrovszkij említésével olyan szerzőket von be a tárgyalásba, akik majd a következő korszakban válnak szerveesebb részeivé a magyar világirodalmi műveltségnek.

E következő korszak NB. jeggyel jelzett értekezője (Az orosz regény. *Budapesti Szemle* 1889. 57 k. 232–252) francia forrásból építkezik. Vogüének Európaszerte hitelesen elfogadott (és később, 1908-ban magyarra fordított) könyve, *Az orosz regény (Le roman russe, 1886)* áthelyezi a hangsúlyt az orosz irodalom újabb fejleményeire, tudomásul véve, hogy Tolsztojjal és Dosztojevszkijel nemcsak az orosz, hanem általában az európai regény új fázisába lépett. Magyar népszerűségéről annyit, hogy sem a *Klasszikus regénytár*<sup>23</sup> orosz kötetének előszavai, sem Babits Mihály európai irodalomtörténete, de helyenként Szerb Antal világirodalom-története sem mellőzte egyes tételeit, amelyeknek irodalom- és regénytörténetre utaló „elméleti” megállapításai mellett imagológiai és művelődéstörténeti fejtegetései is formálták az európai irodalmi közvélemény oroszországi képét. A másik francia mű Charles-Ernest Dupuy *Az orosz irodalom fő mesterei*

---

<sup>21</sup> IMRE, László: Русские литературные связи кружка Араня–Ченгери. *Slavica* (Debrecen) 1984. 75–104; IMRE László: *Műfajtörténet és/vagy komparatiztika*. Szeged, 2002. 101–178.

<sup>22</sup> Már említi: SÖTÉR István: Párhuzamos jelenségek a XIX. század magyar és orosz irodalmában. In: SÖTÉR István: *Az ember és műve*. Budapest, 1971. 307–308. Igaz, Sötér egyfelől eltúlozza Herzen radikalizmusát, másfelől alábecsüli a magyar szerzők és folyóiratok informáltságát. SZEGHY Miklós: Az újabb orosz irodalom. *Budapesti Szemle* 1867. 8. k. 229–268. Az idézet a 237. lapon található.

<sup>23</sup> Az 1904-ben indult magyar világirodalmi sorozatban, amelyet Ambrus Zoltán és Voinovich Géza szerkesztett, Ambrozovics Dezső két Tolsztoj-átültetésén kívül Szabó Endre fordításában jelentek meg Lermontov, Gogol, Turgenyev, Goncsarov és Dosztojevszkij regényei hét kötetben. Az *Oblomov* és a *Korunk hőse* egy kötetben látott napvilágot.

(*Les Grands Maîtres de la littérature russe*, 1885) volt. Vogüénél csekélyebb hatóerővel, kevésbé nagyvonalúan és még kevésbé a „beleérzés” imitálásával, filológiai azonban óvatosabban vázolta föl az orosz irodalom változóban lévő prioritásait, ezzel párhuzamosan az érték-előfeltételezések észrevehető eltolódását. A Turgenyev nyomán formálódó francia oroszság-kép (például Maupassant-é) helyébe a Tolsztojnak és Dosztojevszkijnek tulajdonított önmeghatározások kerülnek, a küldetéses Oroszország, amelynek víziója Oswald Spenglernél is áttetszik, egyben Nagy Péter reformjának, az oroszság „europaizálásának” felemásan értékelt/értelmezett elgondolásaival. Igen jellemző, hogyan adaptálja NB. a francia művek gondolatmenetét, a monografikus feldolgozásoknak mintegy kivonatát, sűrítményét adva. S bár „Turgényeff”-et úgy mutatja be, mint „az orosz szellem tipikus kifejezőjé”-t (232), legjobb művének az *Urak fészket* tartva, francia forrásaival egybehangzólag megjegyzi, nem ő a „legnagyobb”. Amiért kiváltképp fontosnak minősíti NB. az ismertetést: a magyar művelődés európai mintáira való utalás, a francia népszerűség ösztönözheti a magyar befogadást. „Gogol Mihály [sic!] mély sarcasmusa, Dosztojevszky bonczoló tragikai ereje, Tolsztoj rendkívüli alakító tehetsége, valamint ember- és világismerete ma már Európa-szerte kivívta magoknak a kellő méltánylást, sőt, Franciaországban valósággal divatban vannak az orosz regényírók, akár Daudet vagy Zola” (232). Az ismertető elárulja, miszerint visszavesz a franciák rajongó minősítéseiből, megkísérli a tárgyyszerű bemutatást. A francia lelkesedést közvetve annak az elválasztottságnak tulajdonítja, amely az orosz és a francia realizmust (Zoláról szólván, ideértve a naturalizmust) egymástól megkülönbözteti, s az orosz realisták meg az angolok között némi rokonságot tételez. Az orosz realisták megkülönböztető vonásai: a rokonszenv, a részvét meg a miszticizmus; az orosz irodalmi/regényi fénykort Gogollal indítja, a *Holt lelkek*ben az orosz Don Quijotét láttatva. Kitérőképpen utalok arra, hogy a magyar irodalmi előszövegekhez Krúdy szintén az orosz és az angol realistákat, valamint Cervantest párosítja; Krúdy orosz irodalom-elképzelései (ugyan Puskinnal és Turgenyevvel a „középpontban”) hasonló összetevőkkel rendelkeznek: megkockáztatható az orosz–angol–francia irodalmi/kulturális viszonylat magyar befogadástörténete imagológiai (kevesbé irányzat- és regénypoétikai) vetületének erőteljes integrálódása (például Krúdynál, de talán a század-előn másoknál is!).

Mindezeket szem előtt tartva térhetünk rá Szabó Endre korábban jelzett, nem annyira a szűkebb értelemben vett irodalmi érintkezések, inkább az érintkezések ambiguitásában szerepet játszó, művelődés- és mentalitástörténeti érintkezésének ismertetésére. Előljáróban annyit, hogy Nyikolaj Jakovlevics Danyilevszkij 1869-es *Россия и Европа* című könyvének taglalását tűzte ki céljául. Időszerűséget az kölcsönzött e műnek, hogy 1888-ban immár harmadik kiadásban is megjelent, arról nem is szólva, hogy a pánszlávizmus rettegett erőként egyre inkább áthatotta a magyar politikai gondolkodást, az 1877–1878-as hadjárat „hazafias jellege” pedig az orosz irodalomban szintén visszhangzott: érdemes Vronszkij

életrajzát felidézünk: Anna öngyilkosságát követőleg vélt vagy valóságos vét-két hiszi leróni azáltal, hogy beáll a balkáni háború katonái közé. Az Oroszország hatalmi aspirációitól való európai félelem mellé lépett a Danyilevszkijnél a kötet címbe vetített Oroszország–Európa dichotómia, azaz a „graeco-szláv”- és a „germano-román”-világ különbözősége. S ennél fogva a bizánci és a német-római császári, vallási és uralmi-kormányzati elvek eltéréseinek szembeesítő vizsgálata a pánszlávizmus természetrajzának szintén új szempontú elemzését ígérte. Szabó Endre történetiségében igyekszik megragadni egyfelől a pánszlávizmust, mint nem pusztán politikai minőséget, másfelől a pánszlávizmus európai reakcióját. Ebben a kulturális, politikai, ideológiai-irodalmi mezőben/erőtérben vázolódik föl Danyilevszkij nagyhatású víziója Európa remélt szlavizálódásáról, az európai-nak nevezett kultúrának a szlávéval történő fölváltódásáról. Talán Danyilevszkij „látomása” olvastatta a följebb vázolt szellemben Karamazov Iván tervezett zárandoklását az európai romokhoz, amelyek egy visszavonhatatlanul múlttá lett gazdag életről beszélnek, amelyet a részvét és rokonszenv magatartásával gyászol a *Nagy Inkvizítor* című poéma „szerzője”, egy félreolvasott Nietzsche hasadt lelkű, orosz értelmiségi közvetítője. Ezek után lássunk egy terjedelmesebb idézetet Szabó Endrétől:

Ugyan már Puskin Sándor is megüt egy-egy hangot a panslavizmus szellemében, de a panslavizmus (ő szerintök: szlavophilizmus<sup>24</sup>) mint határozott irány csak Kirejevszkij, Homjakov és Akszakov föllépésével kezdődik, tehát a negyvenes évek vége felé; ezek hangoztatták először, hogy a „nyugat civilizációja” nekik nem kell, mert az már megtette a maga útját és kritikája megsemmisítette az élet minden alapját, annak ellenében egyedül az „igazhitű” (pravoszlavnij) szláv világ képes az emberiség vérkeringését friss lüktetésbe hozni, az élet céljái új fölfogású, magasabb gondolatú eszményeket állítani, s a nyugatnak előbb utóbb nem lesz más útja, mint az igazhitű szláv világ erkölceit és szokásait, kultúráját elismerni.<sup>25</sup>

A továbbiakban figyelemre méltó annak a morfológikus elvnek kiemelése, amely a majdani Spengler-olvasóknak oly ismerősen fog hangzani, ennek megfelelően a szlávok külön kultúratörténeti típusként állítódik színre, tekintet nélkül arra, hogy vallási, nyelvi, kulturális tekintetben az eltérések legalább oly lényegiek, mint a nyelvtörténeti alapú hasonlóságok. Egy monarchikus vagy föderatív

---

<sup>24</sup> A nevezetes lexikonban a pánszlávizmusnál utaló jelzés a P. J. Miljukov által írt *славянофильство* címszóra. *Энциклопедический словарь*. Изд. Ф. А. Брокгауз, Е. А. Ефрон. Санкт-Петербург, 1900. 307–314. A háromféleképpen érthető szlavofilizmus magyarázatát követőleg fő orosz képviselőinek, Homjakovnak, Kirejevszkijnek, Akszakovnak és Danyilevszkijnek nézeteit ismerjük meg.

<sup>25</sup> SZABÓ Endre: Oroszország és Európa. *Budapesti Szemle* 1889. 57. k. 145. sz. 52–84. Az idézet az 53. oldalon található.



orosz (szláv) birodalom lehetsége körvonalazódik, míg Szabó Endre szerint Ausztria–Magyarország ilyen átalakítása már csak azért sem lehetséges, mivel a nyelvi (és nem csak nyelvi) különbségek túlságosan jelentősek. Szabó Endre vitatja az Oroszország–Európa merev szembeállítás jogosultságát, az „elfogult szláv hazafiasság” nem számol az orosz művelődésre tett európai hatásokkal, még kevésbé azzal, hogy a nemzeti kizárólagosság ideájával szemben fogalmazódik meg az egyetemesség egyre szélesebb körben népszerűsödő gondolata, amely a bezárkózottság alternatíváját kínálja föl. Danyilevszkij szláv utópiáját Szabó „európai” utópiával helyettesítené. Az orosz szellem legjelentékenyebb megnyilatkozásának az orosz regényt nevezi meg, s ha rövidre zárva is, az orosz–angol/francia irodalmi érintkezésekkel „cáfolja” Danyilevszkij szláv ábrándját:

Az orosz regény kétségtelenül más, mint például az angol, de ez a különbség nem nagyobb, mint például az angol és a spanyol regény közti különbség, vagyis a forma ugyanegy s ezt a formát az oroszok is csak a nyugattól vették át; még az a realizmus is, a melyben oly kiváló az orosz regény, a Balzac és Thackeray realismusának tovább fejlesztett formája (81).

Szabó Endre végkövetkeztetése annak a liberális utópiának jelzője, amelynek marginalizálódása vezetett el az első világháború ideológiai igazolásához, és amely nem látszott tudomásul venni sem az europaizálódást igénylő „nyugati” kulturális imperializmus, sem a szlavofil/orosz/cári imperializmus egységesítő, de nem a kiegyenlítő irányába törekvő (nacionalista) elképzeléseiről, és egy „átpoétizált” hegeli elgondolás jegyében hitte létrehozhatónak a kulturális/politikai harmóniát:

[...] az exclusiv nemzetiségben való elzárkózottság korlát, s hogy a fejlődés, haladás éppen e korlátok ledöntésében áll, hogy az emberiség művelődése, civilizatioja éppen a szűkkörű nemzeti korlátoltságból az általános emberhez, egyetemeshöz való fölemelkedés [...] (82–83).

Megkockáztatnám, hogy Szabó Endre itt mintha visszautalna Goethe világ-irodalom-„projektum”-ára, amely a német klasszika „tisztán emberi”-jéhez való eljutástól, az összehasonlító irodalomkutatási gyakorlattól várta a világirodalmi korszak beköszöntét, szemben az önelvűségben kimerülő nemzeti irodalmi periódussal. A világirodalmi korszak előkészítésének legjobb eszközei a fordítások meg az ismertetések, amelyek Szabó Endre pályáját végigkísérik, de amelyek az orosz tudományosságban szintén meglették teoretikusaikat. Alekszandr Nyikolajevics Veszelojszkij 1872-es értekezése (*Из истории общения Востока и Запада*) a keleti–nyugati művelődési/irodalmi kapcsolatok elemzését tűzte ki célul, a korai francia és német összehasonlító kutatásokkal összhangban, a moti-

vikus összefüggéseket elemezve.<sup>26</sup> Az a fajta komparatiztika, amelynek Veszelovszkij úttörői közé tartozott, a Danyilevszkijétől eltérő kultúrátípusokat tételezett, s az eltérő típusoknak a művelődéstörténet „mélystruktúrájában” kimutatható analógiáira hívta föl a figyelmet (mely kutatás majd Zsirmunszkij komparatiztikai előfeltételezéseiben újul meg).<sup>27</sup> Veszelovszkij összehasonlító eposztörténeti és mitológiai elemzéseit beilleszthetők a Goethe javasolta és körvonalazta világirodalmi korszak tudományosságába, méghozzá ama utópikus vonások nélkül kirajzolván a kultúrátípusok és egyetemesnek minősített tendenciák egymásra vonatkozathatóságát, amely a magyar gondolkodásban a pánszlávizmus „nemzeti” kizárólagossága versus egyetemes emberi közötti dichotómiaként kap alakot. Szabó Endre és magyar kortársai nem ismerik Veszelovszkij sokrétű munkásságát. Annyit Veszelovszkijről el kell még mondani, hogy egyetemi tanárként, akadémikusként korántsem képviselt ellenzéki, hanem (mondjuk így) elfogadott, tudományosan hivatalos álláspontot. Szabó Endre diagnózisa valójában egy olyan könyv ismertetése, amely az orosz szellemi mozgalmak egyikét világította át, ám az ismertetés a várható magyar reakciókkal is számolt. Ezzel azonban túllépett a könyv bemutatásának behatárolt körén, s a művelődéstörténet irányai között kísérelt meg tájékoztatni. Ennek révén képviseli az orosz–magyar vonatkozások egy időben kevesebbet emlegetett fejezetét. Szabó Endre értekezése úgy lép át az egyik korszakból a másikba, hogy fordítóként egyre szélesebb időszakasz orosz irodalmi termését közvetíti, az eredeti nyelv tüzetes ismeretében.

A történelmi változások következtében átszerkesztődnek a szláv–magyar kulturális kapcsolatok irányai, új, összetettebb feladatok elé állítva azok elemzőit. S amikor a közép-európai, kelet-közép-európai komparatiztika regionális egységként tételezi az orosz és a német kultúra között létrejött, létrejövő „areá”-t, s úgy tárgyalja, mint meghatározott érvényességgel bíró „sajátos irodalomközi együttes”-t,<sup>28</sup> akkor az orosz kultúra/irodalom/művészet észak- vagy kelet-európai, a régió kívüli jelenségként kerül csupán szóba. Ezzel szemben magyar szerzőket foglalkoztat, hogy egyes periódusokban szerzők, művek, a szláv kölcsönösség, a szlavisztika, a pánszláv elképzelések mily mértékben „cselekvő részei” egy gondolkodástörténeti folyamatnak, vagy netán egy össz-szláv szellemi régió létezését kísérlik meg körvonalazni. A magyar művelődés- és eszmetörténet, a „személyes” érdekeltség okán reagál mindazokra a fejleményekre, ame-

---

<sup>26</sup> ЭНГЕЛЬГАРТ, Б. М.: *Александр Михайлович Веселовский*. Петроград, 1924 (= Slavistic Printings and Reprintings 142). The Hague – Paris – Vaduz, 1970.

<sup>27</sup> ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н.: *Историческая поэтика*. Ред., вступ. статья, примеч. В. М. Жирмунский. Ленинград, 1940 (= Slavistic Printings and Reprintings 156). The Hague – Paris – Vaduz, 1970; ЖИРМУНСКИЙ, В. М.: *Сравнительное литературоведение. Восток и запад. Избранные труды*. Т. 5. Ленинград, 1979.

<sup>28</sup> ĎURIŠIN, Dionýz a kolektív: *Osobitné medziliterárne spoločenstvo 1–2*. Bratislava, 1987–1991; ĎURIŠIN, Dionýz a kolektív: *Systematika medziliterárneho procesu*. Bratislava, 1988.

lyek a különféle szláv mozgalmak, irányok, elgondolások során formálódnak, különös tekintettel arra, hogy az érdeklődés, a veszélyeztetettség-tudat, a világ-irodalom-elképzelés összejátszatása jellemzi az orosz–magyar érintkezések aktív személyiségeit. Még a franciából és/vagy németből adaptált értekezéseket is színezi a „nyugati”-tól eltérő politikai és kulturális tapasztalat. Ezáltal az orosz–magyar kapcsolatok túlmutatni látszanak a kontaktológia szokványos tényezőin, és komparatistikai szempontból érdekes, régióspecifikus, ennél fogva tipológiai-lag jellegzetes képződményei lesznek Európa művelődéstörténetének.<sup>29</sup>

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ARATÓ Endre (sajtó alá rendezte, utószó, *Források és irodalom* című fejezet: Niederhauser Emil): *A magyarországi nemzetiségek nemzeti ideológiája*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.
- CZÖVEK István: *Oroszország külpolitikája II. Sándor korában*. Nyíregyháza, Besenyei, 1991.
- FRIED István: *Kelet- s Közép-Európa között*. Budapest, Gondolat, 1986.
- KOHN, Hans: *Pan-Slavism. Its History and Ideology*. Paris, Notre Dame Print, 1953.
- NIEDERHAUSER Emil: *A történetírás története Kelet-Európában*. Budapest, MTA História, 1995.
- NIEDERHAUSER Emil: *Kelet-Európa története*. Budapest, MTA História, 2001.
- SZIKLAY László: *A szlovák irodalom története*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962.
- SZIKLAY László: *Szomszédainkról. A kelet-európai irodalom kérdései*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1974.
- SZIKLAY László: *Visszhangok. Tanulmányok, elemzések, értékelések*. Bratislava, Madách, 1977.
- VÁRADI STERNBERG János: *Századok öröksége. Tanulmányok az orosz–magyar és ukrán–magyar kapcsolatokról*. Budapest–Uzsgorod, Gondolat – Kárpáti Kiadó, 1981.

---

<sup>29</sup> Az egész tanulmányhoz fölhasználtam az alábbi szöveggyűjteményt: ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Orosz írók magyar szemmel 1. Az orosz irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai a kezdetektől 1919-ig*. Budapest, 1983. A korábbi írásaimból néhány tézist újrafogalmaztam az orosz–magyar irodalmi érintkezésekre vonatkozólag. Vö.: Az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok jellegéhez. *Tiszatáj* 1990/3. 98–106; A magyar irodalom meg a szláv irodalmak. *Műhely* 1996/1–2. 101–105; Ungarisch–slawische Wechselseitigkeit in der Literatur. In: MÁCHA, Karel (Hg.): *Das slawische Phänomen. Festschrift für Antonín Měšťan zu seinem 65. Geburtstag*. Praha, 1996. 57–61; Bilanz und Möglichkeiten der polnisch–ungarischen vergleichenden literaturwissenschaftlichen Forschungen. *Germanoslavica* 1996/1–2. 223–230; Svjetska književnost i interliterarni proces. *Književna smotra* 2000/3. 5–10.

LUKÁCS ISTVÁN

## AZ OROSZ IRODALOM XIX. SZÁZADI HORVÁT RECEPCIÓJA

### Bevezetés

A horvát irodalom XIX. századi fejlődését alapvetően az jellemzi, ami a kelet-közép-európai irodalmakét is. A század elején ébredező nemzeti mozgalmak a társadalom megreformálását és modernizálását tűzik a zászlójukra, s közvetlenül is ennek szolgálatába állítják az irodalmat. Ez az utilitarista szemlélet át- meg átjárja a műveket, szinte kizárólagos szövegszervező erővé válik. A minőség kockáztatását is vállaló szerzők programadó írásaikban fennen hangoztatják a nemzeti eszme mindenhatóságát. Az irodalom legfőbb érték kategóriáinak sorában ott találjuk a nemzeti egységet is.<sup>1</sup> A politikai propaganda céljait és a nemzeti ébredés eszméjét szolgáló írók jelentős tömeget alkotnak, az igazi minőséget képviselő szerzők tábora igen szerény.<sup>2</sup> A sajátos horvát nyelvi helyzetből adódóan napirendre kerül a horvát irodalmi nyelv megteremtésének az ügye. A három egymástól jól elkülönülő, más-más hagyományokat követő és fejlődési képet mutató dialektus közül (što-, ča- és kaj-horvát) ki kell választani azt, amelyik alapja lehet az új közös irodalmi nyelvnek. Figyelembe kellett venni számos körülményt, így a három dialektusban létrejött szépirodalom minőségét és tartós jelenlétét a nemzeti hagyományban, továbbá számot kellett vetni azzal is, hogy az új irodalmi nyelv tartós pillére lehet egy szélesebb délszláv összefogásnak. Az illír mozgalom legharcosabb ideológusai és legjelesebb szerzői a XIX. század harmincas éveiben a kétségtelenül világirodalmi értéket is képviselő dubrovnikai reneszánsz irodalmi hagyományra való hivatkozással a što-horvát nyelvváltozat mellett tették le a voksukat, s ezzel tartósan eldőlt a horvát irodalmi nyelv ügye. Az irodalmi szinterről lesöpört dialektusok szinte napjainkig elkeseredett utóvédharcot vívnak.

A század második felében, amikor a sötét bachi abszolutizmust a horvát–magyar kiegyezés által megteremtett viszonylag nyugodtabb politikai légkör váltja

---

<sup>1</sup> VUKOTINOVIĆ, Ljudevit: Tri stvari knjiženstva: ukus, sloga, kritika. In: ŠICEL, Miroslav: *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*. Zagreb, Liber, 1972. 34–41.

<sup>2</sup> Lásd erről részletesebben: BARAC, Antun: *Književni pojmovi Iliraca*. In: BARAC, Antun: *Književnost i narod*. Zagreb, Matica hrvatska, 1941. 5–25.

fel, s amikor a romantika hagyományaival részben szakító protorealizmus és realizmus különféle irányzatai nyernek teret, az illír pánszláv eszme pedig átadja a helyét a horvátok jelentős része által is támogatott jugoszlavizmusnak, látványos áttörés ugyan nem történik általában a szláv irodalmak, ezen belül az orosz irodalom recepciójában, de az egyre szaporodó orosz nyelvű szerzők műveinek fordítása révén lényeges elmozdulás mégis bekövetkezik. Az illír romantika korában a szláv orientációt a nemzeti politikai törekvések táplálták, de ugyanez elmondható a század második felére is. A khueni politika révén a század vége felé egyre inkább nő a magyar befolyás, a horvát értelmiség pedig tudatos ellensúlyt próbál képezni. A horvát realisták felfedezik a francia naturalizmust, általában a francia irodalmat. Az orosz irodalom felé való fordulás szinte azonos időben történik, a XIX. század hetvenes-nyolcvanas éveiben.

## Az orosz irodalom az illír mozgalom korában

A XIX. századi horvát irodalomban a határozott szándék és törekvések ellenére az ún. szláv orientáció alapvetően Horvátország akkori geopolitikai elszigeteltsége és a nem szláv nyelvű irodalmak (német, olasz, magyar) hagyományos is erőteljes hatása miatt nem lehetett túl jelentős. Ebben lényeges különbség mutatkozik a többi szláv irodalomhoz képest.<sup>3</sup> Az illírek politikai törekvése nem hozhatott igazi áttörést, hiszen iskoláikat vagy német, vagy pedig magyar intézményekben végezték, tehát a rokon szláv népek nyelvének ismerete egyáltalában nem számított általánosnak, inkább kivétel volt. Ivan Mažuranić (1814–1890), a horvát romantika kivételes költőjének líráját, aki részben magyar iskolákban végezte tanulmányait és magyar verselőként is kezdte pályafutását,<sup>4</sup> s később plebejusi származása ellenére a báni méltóságig emelkedett, kora ifjúságától igazi szláv szellem hatja át. A szláv orientáción belül is russzofilnek számított, oroszul kitűnően tudott, de mindez nem tette vakká. Számos illír értelmiségi osztotta a nézeteit, hogy a szláv kölcsönösség eszméjének elfogadása önmagában nem jelenti az orosz szupremáció elfogadását.<sup>5</sup>

Az illírek orosz szépirodalmi tájékozódása igen esetleges volt, hiszen az orosz tárgyú művek többnyire másodkézből, közvetítéssel jutottak hozzájuk. Ennek az esetlegességnek volt a következménye, hogy gyakran méltatlan orosz szerzők munkáit jelentették meg. Ismertetésüktől azért tekintünk el, mert a horvát iroda-

---

<sup>3</sup> BROZOVIĆ-KOŠUTIĆ, Nevenka: O problemu slavenske orijentacije u hrvatskoj književnosti. *Croatica* 1, 1970. 168.

<sup>4</sup> Lásd LUKÁCS István: Ivan Mažuranić és a magyar klasszicizmus. In: LUKÁCS István: *Térközök. Horvát–magyar irodalomtörténeti tanulmányok* (= Opera Slavica Budapestinensia. Litterae Slavicae). Budapest, ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék, 2004. 21–31.

<sup>5</sup> ŽIVANČEVIĆ, Milorad: Mažuranić i slavenstvo. *Kolo* 1965/9–10. 387.

lom fejlődésében nem hagytak nyomot. Essék szó inkább azokról az ismertebb és rangosabb orosz írókról, akiknek a XIX. század első felében meghatározó szerep jutott a horvát irodalom arculatának formálásában. A neves horvát russzista, Aleksandar Flaker vélekedése szerint az illír kor szelleméből következett, hogy általános ismeretségre és népszerűsége csakis egy olyan szentimentális és történelmi tárgyú témákat feldolgozó szerző tehetett szert, mint Karamzin. 1836 és 1842 között, vagyis az illír mozgalom első periódusában megjelent *A hazához (K оmeчeствy)* című költeménye, *A haza és a nemzeti büszkeség iránti szeretetről* című publicisztikai írása, egy karcolata és végezetül a *Marfa elöljárónő (Марфа-посадница)* című történelmi tárgyú elbeszélése, amelynek fontos szerep jutott a horvát művészi próza és stílus megteremtésében.<sup>6</sup> Ennek fordítója a horvát kultúrtörténet kimagasló egyénisége, Ivan Kukuljević Sakcinski (1816–1889) volt. A kor fordítási szokásairól sokat elárul az a tény, hogy Kukuljević Karamzinnak ezt a művét „Karamzin nyomán” megjelöléssel saját írásai közé vette fel. Hasonló „módszerrel” járt el sok esetben a kor jeles költője, Stanko Vraz (1810–1851) is, aki a szláv költészetet olyan közkincsnek tekintette, amelyből a plagizálás kockázata nélkül szabadon lehet meríteni.<sup>7</sup> Egyáltalán nem kivételes, inkább szokásos fordítói eljárásról van szó, hiszen Dimitrije Demeter (1811–1872), a romantikus horvát dráma megteremtője, Puskin *A hóvihár (Метель)* című elbeszéléseinek helyszínét Horvátországba „helyezi át”. E fordítói eljárás révén az „idegen” szöveg nemzeti jelleggel ruházódott fel – utat törve a könnyebb befogadásnak. Ebben a korban Puskin hatását tekinthetjük a legjelentősebbnek. Stanko Vraz több verset is lefordított Puskintól (*Ptićak, Ptica; Crni zavoј, Чeрная шаль. Молдавская песня; Borodinska godovština, Бородинская годовщина; Klevetnikот Ruske, Клеветникам России; Česta bačisarajska, Фонтану Бахчисерайского двора; Tatarska pjesma, Татарская песня* [A bahcsiszerajszkij szökökút, Бахчисарайский фонтан című poémából]), számos saját versének mottójául pedig Puskin-idézetet választott.<sup>8</sup> Vraz számára Puskin költői és gondolati alakzatai nélkülözhetetlen inspirációt jelentettek. Világosan látható ez mindkettőjük tematikus sokszínűségében: kezdve az erotikus költészettől egészen az epigrammáig és az anakreóni dalokig.<sup>9</sup> A ballada pedig mindkettőjük számára azért volt különösen fontos, mert ebben sikerült megjeleníteniük a történelem nagyon is eleven népi értelmezését.

<sup>6</sup> FLAKER, Aleksandar: Prijevodi s ruskoga i hrvatska književnost (1836–1892). In: FLAKER, Aleksandar – PRANIĆ, Krunoslav (red.): *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*. Zagreb, Liber, 1970. 260.

<sup>7</sup> SLAMNIG, Ivan: Vrazovo posvajanje tradicije i manira. *Umjetnost riječi* 7, 1963/3. 237.

<sup>8</sup> VRAZ, Stanko: *Pjesnička djela III. Cvjetnik slovinski. Kita cvijeća zamorskog. Proza*. Zagreb, JAZU, 1955.

<sup>9</sup> BADALIĆ, Josip: Ruski pisci u hrvatskoj književnosti. In: BADALIĆ, Josip: *Rusko-hrvatske književne studije*. Zagreb, Liber, 1972. 188.

Az illír mozgalom legjelentősebb irodalmi folyóiratában, a *Danicában* (1835) az első orosz vonatkozású híradások idegen, főleg német és cseh közvetítéssel jelentek meg.<sup>10</sup> A filológia igazolta, hogy a Puskinról szóló 1837-es nekrológ is a német sajtóból került át.<sup>11</sup> A *Danica* szerkesztőit elsősorban a szláv kölcsönösség politikai gondolata vezérelte, ezért az orosz vonatkozású információkban az irodalom csak másodlagos szerepet játszott. Az első érdemi rövid orosz irodalmi áttekintés szerzője Stanko Vraz volt, aki 1841-ben *Az orosz szépirodalom áttekintése 1840-től* című rövid írásában elsőként említi Lermontovot és Tolsztojt.

A nemzeti ébredés és a kultúra megújulásának programját zászlajukra tűző hangadó értelmiségiek másodlagos szempontnak tartották a minőséget. Az irodalom ilyen lecsupaszításával és degradálásával elégedetlen Stanko Vraz éppen ezért 1842-ben megalapítja a *Kolo* című folyóiratot, amely programja szerint csakis az esztétikai minőséget tartja elfogadhatónak és vállalhatónak. Ezek után nem véletlen, hogy az illír mozgalom új irodalmi „külpolitikáját” éppen ebben a folyóiratban hirdetik meg. Maga Vraz úgy tartja, hogy a „szláv irodalomkritikus” csakis „egy leendő szláv szellem nézőpontja” felől közelíthet az irodalmi művekhez.<sup>12</sup> A folyóirat másik munkatársa, a magyarul is kitűnően tudó Ljudevit Vukotinić-Farkaš (1813–1893) pedig ezt írja 1843-ban: „A német irodalom minden tekintetben szép és gazdag, de abban valójában a nyelven kívül már nincsen semmi német. [...] Vezessen bennünket mindenben a szláv szellem. Ebben álljon a mi eredetiségünk!”<sup>13</sup> Ám az eredetiség keresése a szláv irodalmakban nem tűnt egyszerű feladatnak. Bár a horvát romantikusok határozottan tagadták a német hatást, nyilvánvaló, hogy egyik napról a másikra nem tudtak elszakadni attól az évszázados „kötöttségtől”, amely meghatározója volt a horvát irodalom fejlődésének.<sup>14</sup> A pánszláv és illír eszmétől fűtött alkotók mindent elkövetnek annak érdekében, hogy a horvát irodalmi színtéren végre megjelenjenek a szláv irodalmak képviselői és műveik is. A feladat nem volt egyszerű, hiszen ekkor még nem létezett horvát irodalmi olvasóközönség, így saját műveik népszerűsítéséért is sokat kellett tenniük. A mozgalomban betöltött szerepe alapján fontos, de költőként nem túl jelentős Ivan Kukuljević Sakcinski a *Hazafi* (*Domorodac*, 1840) című versében az emberek által mizantrópnak tartott ifjú illír hazafit mutatja be, aki éjszakáit könyvek társaságában tölti: „Lámpa fényénél egyedül mereg, / Körötte csupa szellemsereg: / Byron, Puskin, a sápadt Tasso, / Shakes-

---

<sup>10</sup> Az orosz irodalom horvát recepcióját tárgyaló legalaposabb munka: BADALIĆ, Josip: Ruski pisci u hrvatskoj književnosti. In: *Rusko-hrvatske književne studije*. Zagreb, Liber, 1972. 129–469.

<sup>11</sup> Uo. 135.

<sup>12</sup> VRAZ, Stanko: Kritičeski pregled. In: *Hrvatska književna kritika 1*. Zagreb, Matica hrvatska, 1950. 40.

<sup>13</sup> VUKOTINIĆ, Ljudevit: i. m. 1972. 51.

<sup>14</sup> ŽIVANČEVIĆ, Milorad – FRANGEŠ, Ivo: Književnost ilirizma u europskom kontekstu. In: ŽIVANČEVIĆ, Milorad – FRANGEŠ, Ivo: *Povijest hrvatske književnosti 4*. Zagreb, Liber–Mladost, 1975. 192.

peare, Schiller, a neves Homérosz”.<sup>15</sup> A névsor egyúttal ki is jelöli a horvát romantikusok világirodalmi tájékozódását. Azonban a klasszikusok és a nagy európai romantikusok megteremtette irodalmi hagyomány meghonosítása és termékeny követése komoly kihívást jelentett az éppen formálódó és nemzeti kulturális intézményeit megteremteni szándékozó horvát irodalom számára.

A minőség programját meghirdető Vraz és a *Kolo* című folyóirat köré gyűlt értelmiségiek kiterjedt, főleg lengyel kapcsolatainak köszönhetően a horvát olvasók a varsói *Dennica* című folyóirat szerkesztője, P. Dubrovski révén számos értékes orosz irodalmi vonatkozású információhoz jutnak, így 1842-ben hírt kapnak arról, hogy megjelent a *Holt lelkek* (*Мертвые души*) című regény, s ezzel Gogol az orosz irodalmi horizonton „önálló szépirodalmi korszakot” nyitott. Dubrovski egy későbbi, 1843-as írásában a „kivételes művész”, Lermontov költészetét és a *Korunk hőse* (*Герой нашего времени*) című művét méltatja.<sup>16</sup> Ezek az elszórt híradások inkább a tájékozódást szolgálták.

Az orosz romantikusok hatása ebben a korban egyáltalában nem volt jelentős. Ennek oka minden bizonnyal abban keresendő, hogy az illír kor költői az orosz irodalommal főképpen – mint említettük – német és cseh közvetítéssel ismerkedtek meg. Számukra az orosz irodalmat elsősorban is a szlavofil csoport költői képviselték.<sup>17</sup> A már említett Stanko Vraz orosz nyelvű fordításait egyetlen orosz antológia alapján készítette. Az ismertebb Lermontovtól négy verset fordított (*Prorok, Пророк; Kozračka uz kolijevku, Казачья колыбельная песня; Anđeo, Ангел; Pregovor, Спор*); Venyevityinovtól hármat (*Svijet ljubimac, Любимый цвет; Molitva, Молитва; Pjesma Grka, Песнь грека*); Homjakovtól hatot (*Vrijete pjesama, К\*\*\* [1832]; Milkjejevu, Милькееву; Ševa, oraо i pjesnik, Жаворонок, орел и поэт; Rusiji, России [1839]; David, Давид; Kijev, Киев*); Jazikovtól pedig kilencet (*Molitva, Молитва; Elegija, Элегия [Бог весть, не втуне ли...]; Pjesmica, Песня [Из страны, страны далекой...]; Pjesmica, Песня; D. V. Davydovu, Д. В. Давыдову; A. I.; I. V. K.; Elegija, Элегия; U zori, Рассвет*).<sup>18</sup> De ezek a fordítások csak jóval halála után, 1868-ban jelentek meg, válogatott műveinek első kiadásában.<sup>19</sup> A korban a legnépszerűbb orosz szerző Puskin volt, akinek válogatott műveit az illír mozgalom atyja, Ljudevit Gaj 1840-es, nem túl sikeres oroszországi útjáról hozta haza, amikor külső támogatást próbált szerezni a mozgalom számára. Ám Puskintól nem elsősorban verseket fordíta-

<sup>15</sup> Idézi FRANGEŠ, IVO: Evropski romantizam i hrvatski narodni preporod. In: FRANGEŠ, IVO: *Studije i eseji*. Zagreb, Naprijed, 1967. 17.

<sup>16</sup> BADALIĆ, Josip: i. m. 1972. 137.

<sup>17</sup> BROZOVIĆ-KOŠUTIĆ, Nevenka: i. m. 1970. 187.

<sup>18</sup> BADALIĆ, Josip: Ruski pisci u književnosti hrvatskog preporoda. *Južnoslovenski filolog* 1958/23. 24–28.

<sup>19</sup> BROZOVIĆ-KOŠUTIĆ, Nevenka: i. m. 1970. 188.



nak, hanem prózát. Ennélfogva költészetének közvetlen hatásáról az illír korban nem is lehet beszélni. Annál jelentősebbnek tekinthetjük Puskinnak a romantikus nemzeti irodalom népies jellegével kapcsolatos nézeteit, amelyeknek hatása közvetlenül is kimutatható az akkorra már vezető kritikusként számító Stanko Vraz szépirodalmi szemléletében. Az orosz irodalom horvátországi recepcióját kutatók Puskin költészetének visszhangtalanságát eltérően magyarázzák. Az egyik szélsőséges vélekedés a fordítások rossz minőségével magyarázza az orosz költő viszonylagos ismeretlenségét,<sup>20</sup> aminek ellentmond az a körülmény, hogy az illírek zöme Puskinat eredetiben olvasta. Az irodalomtörténészek másik csoportja Puskin költészetének byronizmusában látja az okokat.<sup>21</sup> Minden bizonnyal ez utóbbi nézet áll közelebb az igazsághoz. A harcias és hazafias nemzetébresztő versektől hangos korban, amikor szinte minden ilyen jellegű szerzemény kritikátlanul megjelenhetett, a rezignált és borongós hangulatot idéző versekre nem volt igény. A lengyel és az orosz költészet miszticizmusa, pesszimizmusa, individualizmusa az irodalmi szempontból még kellően ki nem forrott korban, egy politikailag kiélezett helyzetben – az illírek vélekedése szerint – csak ártalmas lett volna. Minden bizonnyal nem tudatos döntésről volt szó, inkább a horvát kulturális realitás szem előtt tartásáról. A deklaráció szintjén a horvát romantikus irodalom erőteljesen illeszkedni akart a szláv irodalmakhoz, elsősorban is a nagyokhoz, az oroszhoz és a lengyelhez, de csupán bizonyos motívumok és formai megoldások tekintetében volt ez sikeres. Ezeknek az irodalmak a szellemisége valójában nem érintette meg a horvát irodalmat, amely a XIX. század közepén deklarált szláv orientációja ellenére még jelentős részben a nyugat-európai, főképpen a német és részben a magyar mintákat követte.

## **A horvát protorealisták és realisták orosz irodalmi tájékozódása és mintái**

Az 1848-as forradalmak bukását követően, az illír mozgalom kifulladásának éveiben a Mirko Bogović (1816–1893) költő, drámaíró és novellista szerkesztette *Nevenben* megszaporodnak az orosz írók munkásságával foglalkozó írások (Zsukovszkij, Gogol, Kozlov, Lomonoszov, Krilov). Puskin korszakos jelentőségét és munkásságát 1854-ben úgyszintén a *Nevenben* mutatja be folytatásos írásában Ivan Trnski (1819–1910), aki a klasszikus orosz költő első lelkes horvát tolmácsolójának számított. Kétségtelen tény, hogy a horvát protorealista irodalmi koncepció megjelenéséig, nagyjából az 1860-as évek közepéig, Puskin volt a leg-

---

<sup>20</sup> BADALIĆ, Josip: i. m. 1972.

<sup>21</sup> BROZOVIĆ-KOŠUTIĆ, Nevenka: i. m. 1970. 188–189.

többet fordított és a legnépszerűbb orosz író.<sup>22</sup> Novellái mellett meglepő módon epigrammáinak szenteltek nagyobb figyelmet, és nem a verseinek. Puskin romantikus elbeszélő költeményei közül az alábbiakat fordították le: *A bahcsiszeráji szökőkút* (Vraz fordította, de csak jóval halála után, 1868-ban jelent meg), *Ruszlán és Ludmilla* (1859) és egy nem túl jelentős fordító, Špiro Dimitrović Kotaranin tolmácsolásában az *Anyegin* (1860). Aleksandar Flaker ekképpen összegzi Puskin horvát recepcióját:

Puskin a horvát irodalomban nyilvánvalóan nem lelt követőkre sem mint romantikus lírai költő, sem mint „verses regény” szerzője, hanem elsősorban olyan műfajokban, amelyek a klasszicizmus népfelvilágosító változatával érintkeztek (a satíra és az epigramma Vraznál), talán mint nemzeti programot adó költő az *Oroszország rágalmazóihoz* című versben, s végzetül mint novellista, aki érdekes cselekményszövésű, ám lakonikus prózát teremtett, amelyben a romantikus elemek a realista megformálás lehetőségével párosulnak, a nemzeti szellem pedig a „kis ember” iránt érzett szeretettel. A horvát irodalomban, amikor a próza sokszínűvé kezdett válni, éppen az olyan próza lelt visszhangra, amelyben Puskin még mindig Karamzin stílusának a követője [...], vagyis olvasmányos és szentimentális, a szentimentalizmus „érzékenységgel” szemben enyhén ironikus, időnként a „végzetes” szerelem romantikus cselekményére építő, ám valós történelmi keretek közé illesztett (*A hóvihár*), s ritkábban kifejezetten parodikus a romantikával szemben (*A koporsókészítő*).<sup>23</sup>

A hatvanas évek elején nyilvánvalóvá vált, hogy új alapokra kell helyezni a horvát irodalmat. Az illír mozgalom irodalmi koncepciója, amelyben a vezető műfaj a líra volt, végérvényesen meghaladottá vált. Az új horvát próza és ezzel az új olvasóközönség megteremtése August Šenoára (1838–1881) várt. Šenoa korát szokás a horvát protorealizmus korának is nevezni. A horvát irodalom világ-irodalmi, s ezen belül is orosz irodalmi tájékozódásának ez kétségkívül új korszaka. Bár Šenoa *A mi irodalmunk* (*Naša književnost*, 1865) című programadó írásában elsősorban azoknak az irodalmaknak és népeknek a követésére szólít fel, amelyek „az önálló civilizáció megteremtését” tűzték ki célul, mint például a lengyelek (az oroszokról egyáltalán nincs szó),<sup>24</sup> ennek ellenére a nagy orosz realisták ekkor kerülnek Horvátországban a figyelem középpontjába. Kezdetben csupán elszórt híradásokkal, egy-két fordítással találkozunk, de a hetvenes évektől az orosz szépirodalmi jelenlét elmélyültebbé és irodalmi szempontból is értékelhetőbbé válik.

---

<sup>22</sup> A fordítások kronológiai áttekintését lásd: BADALIĆ, Josip: *Русские писатели в Югославии*. Москва, Прогресс, 1966.

<sup>23</sup> FLAKER, Aleksandar: i. m. 1970. 626.

<sup>24</sup> ŠENOVA, August: *Naša književnost*. In: ŠICEL, Miroslav: *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*. Zagreb, Liber, 1972. 93–98.

Láttuk, hogy Gogol neve s legismertebb műve, a *Holt lelkek* korán felbukkant a horvát híradásokban (1842), s groteszk elbeszélése, *Az orr* (*Нос*, 1848) is viszonylag hamar napvilágot látott, majd nem sokkal később ismeretlen fordító tolmácsolásában az *Egy őrült naplója* (*Дневник сумасшедшего*, 1853) nem teljes egészében és a *Tarasz Bulba* (*Тарас Бульба*, 1855), ám legismertebb művei, *A köpönyeg* (*Шинель*) és a *Holt lelkek* fordításban csak jóval később, 1864-ben és 1865-ben jelentek meg. A fordítások minőségéről a neves szlavista, Vatroslav Jagić (1838–1923) írt lesújtó kritikát.<sup>25</sup> Bizonyára a csapnivalóan rossz fordításoknak is szerepe lehetett abban, hogy Gogol legjelentősebb művei szinte visszhangtalanok maradtak. Az igazi áttörést Gogol horvát recepciójában nem is a megjelent művei, hanem *A revizor* (*Ревизор*) 1874-es zágrábi színházi bemutatója hozta. Gogol prózájának és groteszk-szatirikus világlátásának hatása közvetlenül is kimutatható néhány nem túl jelentős horvát realista írónál. Az orosz irodalom horvát recepciójának legismertebb kutatója, Josip Badalić a horvát realista próza irodalmi szempontból legszínesebb egyéniségének, Ante Kovačićnak (1854–1889) *Az irattartóban* (*U registraturi*) című regényéről úgy véli, hogy Gogol *A köpönyegének* a hatását tükrözi.<sup>26</sup> A horvát realista próza legizgalmasabb regényének főhőse, Ivica Kičmanović a mű végén kézírataival együtt magára gyűjtja az irattartót. Badalić szerint Kovačić tudhatott arról, hogy Gogol hasonlóképpen járt el a kézírataival. Bár közvetlen bizonyítékkal maga nem szolgál arról, hogy Kovačić olvasta volna Gogolt, a regény számos motívuma, a hősök jellemzése gogoli hatásról árulkodik.

A klasszikus orosz írók közül kétségtelenül Turgenyev volt a legnépszerűbb, ami nyilvánvalóan általános nyugat-európai ismertségével függött össze, hiszen az első négy horvátul megjelent műve közül hármat franciából és németből fordítottak.<sup>27</sup> Gogol, Tolsztoj és Dosztojevszkij csak a nyolcvanas években válik igazán ismertté Horvátországban. A nyugat-európai „közvetítés” a horvát realizmus korában első látásra szokatlanak tűnik egy „rokon” szláv irodalom esetében, de látni kell, hogy a XIX. század végén a horvát irodalomban egyre inkább érlelődik az a fordulat, amely a modernista Antun Gustav Matoš (1873–1914) francia elkötelezettségében csúcsonylik ki.

## Turgenyev mindenekfelett

Turgenyev recepciója az orosz irodalom horvát recepciójának önálló és legszínesebb fejezete. Šenoa protorealista irodalmi koncepciója formálódásának éveiben, nagyjából a hatvanas évek vége felé Turgenyev legismertebb művei számos

<sup>25</sup> JAGIĆ, Vatroslav: *Rasprave, članci i sjećanja*. Zagreb, Matica hrvatska, 1963.

<sup>26</sup> BADALIĆ, Josip: i. m. 1972. 240–241.

<sup>27</sup> BROZOVIĆ-KOŠUTIĆ, Nevenka: i. m. 1958. 190.

folyóiratban látnak napvilágot. Az alább következő felsorolás jelzi, hogy a horvát irodalmi érdeklődés a hatvanas években Turgenyev regényei és novellái iránt valóban kiemelkedő volt: *Nemesi fészek (Дворянское гнездо)*, *Rugyin (Рудин)*, *Három találkozás (Три встречи)*, *Mumi (Муму)*, *Első szerelem (Первая любовь)*, *Egy felesleges ember naplója (Дневник лишнего человека)*, *Levelezés (Переписка)*, *Jakov Paszinkov (Яков Пасынков)*, *A scsigriji járás Hamletje (Гамлет Щигровского уезда)*, *Andrej Koloszon (Андрей Колосов)* és *Birjuk (Бирюк)*. A hatvanas évek elején újjáélesztett illír *Danicában* Velemir Gaj 1866-ban *Ivan Turgenyev és Nyugat-Európa. Életrajzi és irodalmi karcolat* című terjedelmes tanulmányban méltatta Turgenyev munkásságát. Az irodalmi érdeklődés töretlen maradt a hetvenes években is. A kor legrangosabb irodalmi folyóirata, a Vijenac közli *A puszta Lear királya (Степной король Лир)*, *Az énekesek (Певцы)*, *a Tavaszi vizek (Весенние воды)*, *az Apák és fiúk (Отцы и дети)*, *az Élő erekllye (Живые мочи)* és *a Napkelte előtt (Накануне)* című műveket.<sup>28</sup> A horvát próza ez idő tájt a történelmi múlt felé való fordulva igyekszik választ adni a jelen kérdéseire, így Turgenyev prózakoncepciója ekkor még nem szolgálhatott modellként vagy követendő példaként. Inkább arról van szó, hogy a horvát irodalom német orientációjával és a fejletlen horvát próza egyoldalú irányultságával elégedetlen szerzők világirodalmi művekkel igyekeztek pótolni a „hiányt”. Turgenyev regényei és novellái így később ösztönzőleg hatottak a nemzeti próza formálódására. A turgenyevi próza érvényesülésének a horvát irodalmi közegben nem kis mértékben a haláláig szinte egyeduralkodónak számító August Šenoa is akadályos lehetett. Természetesen nem Turgenyev-ellenes fellépésével, hanem a saját maga által megteremtett prózakoncepció egyeduralkodóvá tételével. A hetvenes években általa életre hívott prózai kánon a nemzeti múltnak kissé didaktikus és erőteljesen romantikus interpretációját nyújtotta, a jelen szinte teljesen kiszorult az irodalmi érdeklődésből. A Šenoa utáni fiatal írónemzedék az új társadalmi helyzetben radikálisan elutasítja az illír hagyományokra épülő romantikus és utilitarista irodalmi szemléletet. A valóság felé fordulás programjának meghirdetésével a realista irodalom megteremtését sürgetik. A követendő példákat pedig már nem a honi irodalomban, hanem külföldön keresik: egy részük Zolára és a francia naturalizmusra esküszik, ám a legnépesebb tábor mégis azok alkotják, akik Turgenyev prózájában látják a horvát irodalom megújításának a kulcsát. Turgenyev műveinek váratlan felbukkanása és ismertsége a hatvanas években jelentős mértékben hozzájárul ahhoz, hogy a helyét kereső és az új horvát prózai kánont megteremtő fiatal írónemzedék viszonylag gyorsan érvényre juttassa az elképzeléseit. Turgenyev számos műve az orosz értelmiség eszmei fejlődését boncolgatja, amit az új horvát irodalom is célul tűz ki. A turgenyevi szociális-analitikus ábrázolásmód és prózai nyelvének poétikus stílusa követendő mintának

---

<sup>28</sup> A XIX. századi Turgenyev-recepcióról jó bibliográfiai áttekintést nyújt MARETIĆ, Tomo: *I. S. Turgenjev u hrvatskim i srpskim prijevodima. Kritičko-bibliografski pregled*. Zagreb, JAZU, 1904.

tűnik az irodalom objektív szerepét hangsúlyozó új horvát realista írók számára. Ne feledjük, Šenoa a horvát prózai nyelv igazi mestere volt. Az őt olykor élesen támadó, utána következő írónemzedék az általa megteremtett alapokra építhette. A nyolcvanas években Turgenyev művei változatlan népszerűségnek örvendenek – szinte minden jelentős horvát irodalmi lapban megjelennek a fordításai. Több kritikus kifejezetten arra szólítja fel az írókat, hogy Zola helyett az orosz írókat kövessék. Van ebben a felszólításban némi politika is, hiszen éppen a nyolcvanas években erősödik fel ismét a horvátoknál a szláv egység gondolata. Turgenyev hatása ebben az időszakban több irányban is érvényesül. A korabeli prózai művek egy részében a turgenyevi világ idéződik meg, amelyben az értelmiségi figurák önmagukat és saját korukat elemzik, a másik részükben inkább a turgenyevi ábrázolásmód és prózaszerkezet jut érvényre. Gyakorta a turgenyevi helyzetek és figurák egyszerűen horvát környezetben jelennek meg. Turgenyev hatásának tudható be, hogy a korábbi kiterjedt és elágazó prózai kompozíció helyébe az emberi jellem és lírai hangulat kerül. De nem volt kockázatmentes ez a prózai fordulat, hiszen akinek nem sikerült a történettől megfosztott regénybe vagy novellába kellő „mennyeségű” lírai elemet vegyíteni, könnyen a dokumentaritás szintjére süllyedt. A horvát prózai nyelv meglehetősen fejletlen volt, hiszen többnyire a történetiségre, a történet elmondására koncentrált. Turgenyev prózája viszont a horvát irodalomban meghonosította a prózai poétikai mondatot. Turgenyev horvát nyelvű fordításaiiban számos russzicizmussal találkozunk, ezeket aztán a későbbi horvát prózaírók is átveszik, mintegy rájátszva a „turgenyevizmusra”. A horvát írók egy része mindvégig kitart a turgenyevi ábrázolásmód mellett, másik részük azonban fokozatosan eltávolodik tőle. Vajon mivel magyarázható Turgenyev horvátországi népszerűsége és dominanciája a XIX. század nyolcvanas éveiben? A téma két legkiválóbb kutatója, Josip Badalić és Aleksandar Flaker egybehangzóan azt állítják, hogy a korabeli Oroszország és Horvátország „szociális szerkezetének” rokonságával.<sup>29</sup> Feltődik a kérdés, vajon a korabeli horvát író mennyire ismerte a korabeli oroszországi viszonyokat. Nem arról van-e szó inkább, hogy a horvát próza fejlődése szempontjából Turgenyev prózája lehetséges és egyedüli alternatívát kínált? Az igazán jelentős, nagyon eredeti és tehetséges írók, mint a már említett Ante Kovačić számos művében kimutatható a turgenyevi inspiráció, azonban az attól való tudatos eltávolodás határozott szándéka is. Kovačić prózastílusát és ábrázolásmódját időnként gogoli-turgenyevi kettősség jellemzi: novellái gyakorta turgenyevi felütéssel kezdődnek, ám ettől látványosan távolodik el a groteszk és az ironia irányába.

---

<sup>29</sup> BADALIĆ, Josip: i. m. 1972. 293.

## A legnagyobb horvát turgenyevista: Gjalski

A horvát realisták közül Turgenyev leghívebb követője kétségtelenül Ksaver Šandor Gjalski (1854–1935) volt.<sup>30</sup> Erre predesztinálhatta nemesi származása is, a nemesi világ önnön sorsán keresztül hol keserűen, hol melankolikusan megélt pusztulása. Turgenyevhez fűződő kapcsolatáról saját maga vall a leghitelesebben:

Turgenyevet még gyermekként olvastam Miškatović<sup>31</sup> kitűnő fordításában, ám túlságosan is fiatal voltam ahhoz, hogy kellően tudjam értékelni. Ám mostanra megértettem, mintha a nap ragyogna rám, úgy érzem, mintha körülöttem a legedesebb költészet hullámozna és csillámlana; az a költészet, amely mindenütt jelen van, mindenünnen áramlik, s nincs szüksége semmiféle szokatlan szituációra és diszpozícióra; az örök királynő és örök istennő, újjáéled a legjelentéktelenebb virágszálaban és a leghétköznapibb időszakban, mindig uralkodik és ragyog még a leghétköznapibb hétköznapokban is!<sup>32</sup>

*Az új udvarházban (U novom dvoru)* hőse úgyszintén Turgenyev-élményéről vall:

De nézzék csak Turgenyev akár legjelentéktelenebb művét is! Általában nincsen semmiféle történet, vagy ha van, akkor az nagyon egyszerű, mindig hétköznap, az ember egyáltalán nem siet az olvasással, mint Ohnetnél, csak hogy megtudja, „mi fog történni”. S mégis mennyi csodálatos kép, mennyi gazdag gondolat, mennyi elbűvölő költészet, mily meleg bensőséges élet.<sup>33</sup>

A két idézet akár foglalata is lehetne mindannak, amit Gjalski Turgenyevtől tanult: egyszerű, történet nélküli prózaszerkezet, továbbá a lírai és gondolati elemek dominanciája. Ennek az új prózatípusnak a legszebb példája Gjalskinál az *Ódon tetők alatt (Pod starim krovovima)* című novellafüzér, amelyben az író felvonultatja mindazokat a prózai megoldásokat, amelyeket mesterétől tanult – vö.: a cselekményességről való lemondás, az emlékek, az emlékezés fontossága, a gyermekkor idillje, a nemesi származású elbeszélő személye, lírai tájrajz, különcök felvonultatása és sajátos jellemük ábrázolása, az idegen nyelvi elemek gyakori-

---

<sup>30</sup> A Gjalski- és Krúdy-párhuzamok kapcsán Turgenyev hatásáról is ír LÖKÖS István: A Krúdy–Gjalski párhuzam néhány komparatistikai tanulsága. In: LÖKÖS István: *Déli szláv – magyar szellemi kapcsolatok*. Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1997. 97–116.

<sup>31</sup> A szakirodalom egybehangzó vélekedése szerint Turgenyev műveinek legjobb horvát tolmácsolója volt. Lásd BADALIĆ, Josip: i. m. 1972. 290.

<sup>32</sup> GJALSKI, Ksaver Šandor: *Ljubav lajtnanta Milića i druge pripovijetke*. Zagreb, Matica hrvatska, 1923. 186.

<sup>33</sup> GJALSKI, Ksaver Šandor: *Izabrana djela 2*. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1980. 197.

sága (Gjalskinál: latinizmusok, germanizmusok, hungarizmusok), a zene és a zeneiség fontossága, a természet metaforikus ábrázolása, a külső világ és a belső világ szembeállítása, sorsszerűség és esetlegesség, misztika és titkok stb.<sup>34</sup> Gjalski a turgenyevi prózakoncepciót nem tudta továbbfejleszteni és kiterjeszteni egyéb műveire.

## Turgenyevi táj, nők és különcök: Kozarac

A turgenyevi látásmód egy másik horvát író, Josip Kozarac (1858–1906) prózájában teljesebb ki, aki önéletrésében mesterének nevezi Turgenyevet. A szlavón világ legautentikusabb megjelenítőjének már a korai novelláiban témaválasztásban és kompozíciós megoldásokban teljesen nyilvánvalóan érezhető Turgenyev hatása. Ezek egy része a nő helyzetével, a másik részük pedig a falusi különcökkel foglalkozik. A turgenyevi világlátás mégis abban a két novellában érhető tetten a leginkább, amelyeket maga az író nem tekintett túlságosan jelentősnek, inkább az úrt kitöltő, amolyan apró életképeknek, a *Szlavón erdő* (*Slavonska šuma*) és *A mi Filipünk* (*Naš Filip*) című novellákban. Az előbbiben a természeti képek lírai váltakozása a prózai elbeszélő személyén keresztül érvényesül (miként Turgenyev *Erdő és sztyeppe* [*Лес и степь*] című karcolatában), az utóbbiban pedig egy különcöt ismerünk meg (miként Turgenyev *Egy vadász feljegyzéseiben*), az állatvilággal és a természettel kapcsolatos érzéseit, végül végletesen szenvedélyes szerelemföltését (lásd Turgenyev *Mumuját*). Kozarac későbbi novelláiban eltávolodik a falusi világtól, s olyan új, „tendencia nélküli” novellákat ír, amelyekkel valóban közel kerül Turgenyevhez. Ezek hősei általában vagy boldogtalan asszonyok, akiknek ábrázolásában érvényesül a leginkább a turgenyevi poétikus kommentárokból gazdag jellemrajz, vagy pedig „felesleges emberek”, akik az étellel sodródnak, akik a sors és a természeti hatalmak kiszolgáltatottjai.

## Kondenzált turgenyevi parafrázis: Leskovar

A realista kor harmadik jeles írója, akinek prózájában Turgenyev mély nyomokat hagyott, s aki utolsóként tette magáévá a turgenyevi szépirodalmi ábrázolásmódot, Janko Leskovar (1861–1949) volt.<sup>35</sup> Bizton állítható, hogy Leskovar

---

<sup>34</sup> A kötet ilyen szempontú részletes elemzését adja FLAKER, Aleksandar: *Hrvatska novela i Turgenjev* (= Radovi slavenskog instituta 1). Zagreb, Naklada „Školske knjige”, 1956. 57–66.

<sup>35</sup> Turgenyev-inspirációjú regényéről lásd LŐKÖS István: Regényes látület a horvát századvégről (Janko Leskovar: *Roskadozó kastélyok*). In: LŐKÖS István: *Déli szláv – magyar szellemi kapcsolatok*. Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1997. 127–139.

indulása a turgenyevi próza jegyében történt. Már első novellájában, *Az örökkévalóság gondolata (Misao na vječnost)* címűben a Turgenyevnél is gyakori be nem teljesült szerelem, az egykedvű férfi hős és az *álom* motívuma áll a középpontban. Leskovar szigorúan zárt szerkezetet hoz létre, amelyben nincs helye az elemzésnek. Flaker a novelláról ezt írja: „Hogyha összevetjük Turgenyev elbeszéléseivel, akkor sűrített, kondenzált parafrázisnak tűnik, amelyben az összes leíró, lírai és analitikus elem absztrahált”.<sup>36</sup> Az *Őszi virágocskák (Jesenski cvijeci)* című novellában teljesebb ki a leginkább a turgenyevi hatás, amely minden tekintetben közel áll az *Aszjá*hoz. A történet fürdőhelyen játszódik, egyes szám első személyű elbeszélője unatkozó vadász, aki képtelen a szerelemre. A külső világ leírása minimalistának is nevezhető. A hősök sorsa mindig korábban dőlt el, jelenbéli történetük előtörténetükből következik, ezért az elbeszélés hangsúlyos része éppen ennek a bemutatása. Leskovar nem a hősök szociális környezetére összpontosít, hanem belső gondolati és érzelmi világukra. Turgenyevi alapvetésű prózáját fokozatosan az impresszionizmus irányába fejlesztette.

## **A Megalázottak és megszorítottak írója: Dosztojevszkij**

Dosztojevszkij prózája csak halála után válik igazán ismertté Európában – elsősorban a német fordításoknak köszönhetően. A horvátoknál elsőként Fran Celestin mutatja be az író életét és műveit a legrangosabb irodalmi folyóiratban, a *Vijenac*ban (1883). Egy évre rá meg is jelennek az első fordítások: a *Nyetocska Nyezvanova (Неточка Незванова)*, a *Megalázottak és megszorítottak (Униженные и оскорбленные)*, a *Fehér éjszakák (Белые ночи)*. A Dosztojevszkij elbeszélői nagyságát felvillantó műveknek köszönhetően népszerűsége közel egy évtizedig töretlen lesz, hogy a XIX. század kilencvenes éveinek közepétől közel két évtizedes hallgatás övezze. Közismert és nagy műveit csak a XX. században fordítják le. Dosztojevszkij legismertebb művét, a *Bűn és bűnhődést (Преступление и наказание)* Janko Ibler ültette át horvát nyelvre 1888-ban. A fordítás alapjául, szokatlan módon, a német fordítás szolgál. A *Bűn és bűnhődést* a kilencvenes években fordítják le oroszról, s ekkor készül a *Feljegyzések a holtak házából (Записки из Мертвого дома)* is, úgyszintén oroszról. A nyolcvanas években Dosztojevszkijről készült méltatások és irodalomkritikák az orosz írók elsősorban mint a „megalázott és megszorított” kisemberek íróját mutatják be. Hatásának jelentősége a horvát irodalomban eltörpül Turgenyev mellett. Egyedül Josip Badalić villant fel egy lehetséges párhuzamot a XIX. század második felének legnagyobb hatású költője, Silvije Strahimir Kranjčević bizonyos gondolati

---

<sup>36</sup> FLAKER, Aleksandar: i. m. 1970. 71.



alakzatai és Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényének „titanizmusa” között.<sup>37</sup> Kranjčević olvasta a *Bűn és bűnhődés* orosz nyelvből készült fordítását, hiszen erről egy nem túl terjedelmes ismertetést is írt az általa szerkesztett *Nada* című szarajevói folyóirat 1895. évi számában.<sup>38</sup> Kranjčević ismertetésében semmi érdemleges megállapítás nincsen, hiszen szinte végig a regény cselekményét meséli el. Az okokat, hogy Dosztojevszkij prózája miért nem lelt visszhangra, csak találgatni lehet. Bizonyára arról lehet szó, hogy a XX. század emberének létállapotát megelőlegező hősei komor és sötét belső világa talányos, ismeretlen és felfoghatatlan volt a korabeli horvát írók és olvasóközönség számára is.

## Tolsztoj a horvát színpadon

Tolsztoj megjelenése a horvát irodalomban egybeesett Dosztojevszkijével. Az életmű horvát nyelven közel fél évszázad múlva vált teljessé.<sup>39</sup> A horvát olvasóközönség ebben az esetben sem közvetlenül, hanem francia közvetítéssel ismerkedett meg a nagy orosz íróval. Az első Tolsztoj-mű, az *Mi életi az embereket* (*Чем люди живы?*) 1883-ban jelent meg, majd három évvel később újra lefordították. Tolsztoj igazi hírnevét az 1887-ben lefordított *Anna Karenina* (*Анна Каренина*) hozta meg. Ezt követően sorra jelennek meg a művei: 1888-ban a *Sötétség hatalma* (*Власть тьмы*), majd külön füzetecskékben a *Háború és béke* (*Война и мир*). A Tolsztojra vonatkozó kritikái írások változatlanul külföldi közvetítéssel készülnek. Tolsztoj irodalmi jelentőségéről a legátfogóbban és legalaposabban elsőként a neves irodalomtörténész, Milivoj Šrepel írt.<sup>40</sup> Šrepel dolgozatának legfőbb érdeme, hogy végérvényesen kijelölte Tolsztoj helyét a horvát világirodalmi Parnasszuson. A kilencvenes években változatlan lelkesedéssel folytatódik a Tolsztoj-művek fordítása. A kor népszerű költője, a *Háború és béke* fordítója, August Harambašić nagy ívű tervvel áll elő: le akarja fordítani Tolsztoj addig megjelent műveit, ám ebből végül 1890-ben a *Gyermekkor* (*Детство*), a *Serdülőkör* (*Отрочество*) és az *Ifjúság* (*Юность*) jelenik meg. Még ugyanebben az évben folyóiratban látnak napvilágot a *Kreutzer szonáta* (*Креutzerова соната*), a *Kaukázusi fogoly* (*Кавказский пленник*) és a „népies” elbeszélések. Ez utóbbi révén Tolsztoj általános ismeretségnek örvend a horvát olvasóközönség körében. A kilencvenes évek vége igazi áttörést jelent Tolsztoj horvátországi népszerűségében. A *Feltámadás* (*Воскресение*) oroszországi megjelenésével szinte azonos

<sup>37</sup> BADALIĆ, Josip: i. m. 1972. 368–381.

<sup>38</sup> KRANJČEVIĆ, Silvije Strahimir: Fjodor Mihajlovič Dostojevski: Zločin i kazna. In: KRANJČEVIĆ, Silvije Strahimir: *Sabrana djela 3. Proza. Prepjevi. Pisma*. Zagreb, JAZU, 1967. 122–124.

<sup>39</sup> Lásd: BADALIĆ, Josip: Tolstoj u hrvatskoj književnosti. In: *Sbornik stati a přehledu bibliografických*. Praha, Karlova universita, 1929. 195–217.

<sup>40</sup> ŠREPEL, Milivoj: *Ruski pripovjedači*. Zagreb, Matica hrvatska, 1894. 249–314.

időben, 1899-ben terjedelmes méltatás jelenik meg a századvég egyik legrangosabb balkáni folyóiratában, a már említett szarajevói *Nada* című lapban a neves irodalomkritikus, Josip Pasarić tollából, s még ugyanebben az évben a regénynek egyszerre két fordítása is. A *Sötétség hatalma* című drámáját 1898-ban mutatják be a Horvát Nemzeti Színházban. A darab nagy hatást fejt ki a kortárs horvát drámaírókra. A kilencvenes években több terjedelmesebb tanulmányt publikálnak Tolsztoj szépírói munkásságáról, filozófiájáról, pedagógiai és etikai nézeteiről. A századforduló évében, 1900-ban megjelennek a *Szevasztopoli elbeszélések* (*Севастопольские рассказы*). Tolsztoj XX. századi horvátországi népszerűségéről árulkodik az a tény is, hogy halála után, közvetlenül az első világháború kitörése előtt, 1913-ban a Brač szigeti Selce településen a helyi szlavofil társaság előbb emlékparkot nevez el róla, majd pedig még az oroszokat is megelőzve szobrot állíttat neki.

Az orosz irodalom a XIX. század folyamán mindvégig jelen van a horvát irodalomban. Láttuk, a pánszláv eszme gyakorta nem bizonyult elég erősnek ahhoz, hogy a horvátok közvetlenül az orosz irodalomból merítsenek, de mindvégig olyan orientációs pont maradt, amelyet nem akartak szem elől téveszteni. A nagy orosz klasszikusok közül egyedül Turgenyevnek sikerült általános ismeretségre szert tennie és jelentősebb hatást gyakorolnia a horvát próza fejlődésére.

### Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BADALIĆ, Josip: *Русские писатели в Югославии*. Москва, Прогресс, 1966.
- BADALIĆ, Josip: *Rusko-hrvatske književne studije*. Zagreb, Liber, 1972.
- BARAC, Antun: Književni pojmovi Iliraca. In: BARAC, Antun: *Književnost i narod*. Zagreb, Matica hrvatska, 1941.
- BROZOVIĆ-KOŠUTIĆ, Nevenka: O problemu slavenske orijentacije u hrvatskoj književnosti. *Croatica* I, 1970.
- CSUKA ZOLTÁN: *A jugoszláv népek irodalmának története*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1963.
- CSUKA Zoltán – HADROVICS László – KOVAČEK, Božidar – REĐEP, Draško – SZELI István – VUJICSICS, D. Sztoján: *A szerbhorvát irodalom kistükre*. Budapest, Európa, 1969.
- FLAKER, Aleksandar: *Hrvatska novela i Turgenjev* (= Radovi slavenskog instituta 1). Zagreb, Naklada „Školske knjige”, 1956.
- FLAKER, Aleksandar: Prijevodi s ruskoga i hrvatska književnost (1836–1892). In: FLAKER, Aleksandar – PRANJIĆ, Krunoslav (red.): *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*. Zagreb, Liber, 1970.
- FRANGEŠ, Ivo: Evropski romantizam i hrvatski narodni preporod. In: FRANGEŠ, Ivo: *Studije i eseji*. Zagreb, Naprijed, 1967.

- JAGIĆ, Vatroslav: *Rasprave, članci i sjećanja*. Zagreb, Matica hrvatska, 1963.
- KRANJČEVIĆ, Silvije Strahimir: Fjodor Mihajlovič Dostojevski: Zločin i kazna.  
In: KRANJČEVIĆ, Silvije Strahimir: *Sabrana djela III. Proza. Prepjevi. Pisma*. Zagreb, JAZU, 1967.
- LŐKÖS István: *A horvát irodalom története*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996.
- LŐKÖS István: A Krúdy–Gjalski párhuzam néhány komparatiztikai tanulsága.  
In: LŐKÖS István: *Déli szláv – magyar szellemi kapcsolatok*. Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1997.
- LŐKÖS István: Regényes láttelel a horvát századvégről (Janko Leskovar: *Roskadozó kastélyok*). In: LŐKÖS István: *Déli szláv – magyar szellemi kapcsolatok*. Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1997.
- LŐKÖS István: *Horvát irodalmi antológia*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004.
- MARETIĆ, Tomo: *I. S. Turgenjev u hrvatskim i srpskim prijevodima. Kriičko-bibliografički pregled*. Zagreb, JAZU, 1904.
- ŠREPEL, Milivoj: *Ruski pripovjedači*. Zagreb, Matica hrvatska, 1894.
- VRAZ, Stanko: *Pjesnička djela III. Cvjetnik slovinski. Kita cvijeća zamorskog. Proza*. Zagreb, JAZU, 1955.
- ŽIVANČEVIĆ, Milorad: Mažuranić i slavenstvo. *Kolo* 1965/9–10.

HEÉ VERONIKA

## AZ OROSZ KULTÚRA ÉS IRODALOM CSEH RECEPCIÓJA A XIX. SZÁZADBAN

### A nemzeti ébredés kora

A cseheknél is, mint más kisebb szláv népeknél, az orosz nép és kultúra iránti érdeklődés a nemzeti ébredés<sup>1</sup> korában erősödött meg. Ennek több, a történelmükben gyökerező kulturális oka volt.

A fehérhegyi vereség (1620) utáni korszakban erőteljes rekatolizáció kezdődött, amelynek következtében a protestáns cseh városi értelmiség és nemesség jelentős része emigrált. Ezzel a korábbi korszakok virágzó cseh irodalma hanyatlásnak indult. A hanyatlás tovább folytatódott a XVIII. században, amikor az osztrák birodalom modernizációjával és centralizációjával párhuzamosan az államigazgatás és a művelődés nyelve a latin mellett egyre inkább a német lett. A XVIII. század végére a lesüllyedt és provincializálódott cseh nyelvet már csak vidéken és az alacsony társadalmi rétegekben használták. Az ezen állapot visszafordítására és a nemzeti kultúra megújítására induló nemzeti mozgalom céljának megvalósításához eszmei és kulturális fogódzókat keresett. Ezeket a romantika korának eszmeisége szellemében *a hazai történelemben, a népi kultúrában és a szláv népek közösségében* kereste.

A szláv népek közösségébe tartozás tudata főleg kezdetben, de a század folyamán később is, a nemzeti konfliktusok kiéleződésének időszakában igen fontos volt a csehek számára. Ezen belül is kiemelkedő szerepet játszott az oroszokhoz való viszony, hiszen ebben az időben a területileg és lélekszámban is hatalmas és független cári Oroszország volt az egyetlen olyan szláv politikai hatalom, amelytől a szlávok nemzeti problémáik megoldásához segítséget remélhettek.

A napóleoni háborúk idején a cseh lakosság az oroszokkal konkrét kapcsolatba került, mivel az orosz katonai alakulatok 1798 és 1815 között többször is átvonultak az országon. Csehország területén zajlott le 1805-ben az egyik sorsdöntő, a „három császár csatája” néven elhírestült, Tolsztoj *Háború és békéjében* is megörökített austerlitz-i ütközet.<sup>2</sup> A cári hadak megjelenése széles körben tu-

---

<sup>1</sup> Csehül „národní obrození” – kb. a XVIII. század hetvenes éveitől az 1848–1849-es forradalmi időszakig terjedő periódust jelölik így.

<sup>2</sup> Austerlitz cseh nevén Slavkov.

datosította a cseh–orosz nyelvi rokonságot, és hozzájárult a cseh nemzeti öntudat erősödéséhez. A ruszofil érzelmek e korban a cseh hazafiaknál általánosak voltak, amit hallatlan lelkesedéssé növelt Oroszország Napóleon fölötti 1812. évi hatalmas győzelme. Ebben az időben jelentek meg az első orosz nyelvkönyvek. Egyet még 1799-ben a kor legnagyobb cseh tudósa, Josef Dobrovský (1753–1829) adott ki, majd 1805-ben A. J. Puchmajer költő és almanachszerkesztő orosz–cseh helyesírási útmutatót, 1820-ban pedig orosz nyelvtant (*Lehrgebäude der russischen Sprache*) jelentetett meg. A háborús időszak eseményeit és a korszak orosz barát közhangulatát érzékletesen idézik fel Alois Jirásek (1851–1930) történelmi regényíró *F. L. Věk* (1888–1906) című regényfantáziájának középső kötetei.

A második nemzetébresztő generációhoz tartozó Jan Kollár, F. L. Čelakovský, František Palacký történész, Pavel Josef Šafařík (1795–1861) régész-történész, élükön Josef Jungmannal (1773–1847), a korszak programadó egyéniségével szinte egyöntetűen úgy gondolták, hogy a szlávok egyetlen nagy nemzet különböző néptörzsei, amelyekre a közeledés, sőt talán a teljes összeolvadás és közös, virágzó jövő vár. Ezt az illúziót részben Johann Gottfried Herder (1744–1803) német filozófusnak a korban rendkívüli hatású nézetei alapozták meg.<sup>3</sup>

Az általános kulturális rokonszenv mellett az orosz irodalom hatása is korán megjelent. Ennek legteljesebb bizonyítékát – a később hamisítványnak bizonyuló – *Királynéudvari és Zöldhegyi Kéziratokban* (*Rukopisy Královédvorský a Zelenohorský*) találhatjuk, amelyeket Václav Hanka (1791–1861) költő és levéltáros „fedezett fel” 1817–1818-ban. A Kéziratok állítólagosan IX–XII. századi ócseh hősi énektörzsedékeket és lírai költeményeket tartalmaznak. A felfedezés hallatlan lelkesedést váltott ki, és a csehekre Európa-szerte is felfigyeltek. A Kéziratok sokáig szent nemzeti ereklyéknek számítottak, csak – a sokasodó kételyek nyomán – az 1880-as évek fiatal cseh tudósnemzedéke bizonyította be egyértelműen, hogy a Kéziratok hamisítványok. A későbbi tüzetes hatásvizsgálat kimutatta, hogy a hamisítók (valószínűleg maga Hanka és Josef Linda<sup>4</sup> mintái a szintén akkoriban felfedezett délszláv népi eposzok mellett az orosz Igor-ének, orosz népdalgyűjtemények, Karamzin elbeszélései és Heraszkov elbeszélő költeményei lehettek, nem utolsósorban pedig Kosztrov franciából készült orosz nyelvű Osszián-fordítása, amelynek egyes fordulatai a Kéziratokban nyomon követhetők. A szöveg nem létező ócseh szavak mellett tartalmaz russzicizmusokat is.

---

<sup>3</sup> Herder *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Az emberiség történetfilozófiájának eszméi) című nagy, összefoglaló művében megfogalmazza az egyes európai nemzetek jövőjére vonatkozó elképzeléseit, amely szerint – mint tudjuk – a magyarokra a kipusztulás, a szlávokra viszont fényes jövő vár. Ez a „herderi jóslat”, amely a magyar költőknél és gondolkodóknál a nemzethalál nyomasztó vízióhoz járult hozzá, a szláv népeknél, főleg a gyengéknél és elnyomottaknál, egyrészt a szláv összetartozás, másrészt a jövőbe vetett optimista hit lelkesítő érzését váltotta ki.

<sup>4</sup> Vö.: 1789 körül–1834, publicista és regényíró.

Karamzin és Heraszkov hatása mutatható ki Linda egyetlen történelmi regénykísérletében, a *Fények a pogányság fölött, avagy Vencel és Boleslav (Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav, 1818)* is.

A következő történelmi esemény, amely a csehek figyelmét ismét fokozottan Oroszország felé fordította – az oroszok törökellenes diplomáciai, majd katonai tevékenysége a Balkánon az 1820-as évek közepétől. Ennek csúcspontja az 1828–1829-es orosz–török háború volt, amelynek következtében Görögország és Szerbia függetlenné vált, valamint Moldvában és a Havasalföldön is lazultak a török uralom feltételei. A csehekre ezek a fejlemények rendkívül lelkesítően hatottak, hiszen annak bizonyítékát látták benne, hogy Oroszország az elnyomott népek felszabadítására törekszik.

Ebbe a lelkes hangulatba jól beleillett František Ladislav Čelakovský (1799–1852) költő és népdalgyűjtő *Az orosz énekek visszhangja (Ohlas písní ruských, 1829)* című kötete, amely az orosz népköltészet hatására keletkezett. A kötet epikus és lírai verseket, valamint három aktuális történelmi-politikai alkalmi verset tartalmaz. Az epikus versek forrásai az orosz *bilinák*, amelyek a XI. és XVI. század között lezajlott honvédő harcok, kiváló hősök küzdelmeinek népi epikai megjelenítései.

Čelakovský forrásaival szabadon bánik, kedveli a mesés motívumokat, történeteiben a hősök jelleme néha nem egyezik meg az orosz forrásban azonos néven megtalálható szereplőével.

A tatárok elleni küzdelmeket idézi a kötetben például az *Ilja Muromec* című költemény. A *Čurila Plenkovič*ban a hős egy óriási griffmadárral, Velikán Velikánovičcsal (velikán = óriás, hatalmas) küzd meg, a *Szinbádból* és más mesékből ismert bőrbe varratási csellel. Ilia Volžanint gyermekkorában a Volga ragadja el, s bánik vele mostohaanyaként. Mikor a fiú felnővén visszavágyik a fenti világba, olyan fegyverzetet ad neki, amelyik a döntő pillanatban homokká és vízi állatokká esik szét. Némileg a nyugat-európai madárparlament motívumát idézi a *Nagy madárpiac (Veliký ptačí trh)* című humoros elbeszélés. Több történet mesél el reménytelen helyzetből való szerencsés vagy ügyes menekülést, mint például a *Kihallgatások (Výslechy)* vagy *A fizetség (Odplata)*. Ez utóbbiban a férjétől szabadulni akaró feleség ajánlja fel titkon a férj nem létező orvosi tudását a beteg cárnak. A lírai versek többsége a boldog vagy szomorú szerelemről, a távoli (harcban lévő) kedvesről szól.

A kötet tartalmaz három népdalstílusban megírt alkalmi verset is: az első Kutuzov véres győzelmét és Moszkva gyászos, 1812-es égését idézi fel (*A nagy panichida, Veliká panichida*), a második szintén gyászének, I. Sándor cár halálára (*Sándor halála, Smrt Alexandra*), a harmadik pedig az orosz hadak 1829-es győzelmeit dicsőíti (*Oroszok a Dunán 1829-ben; Rusové na Dunaji r. 1829*).

A versek ritmusa az egész kötetben az orosz népi költészet hangsúlyos versformáját követi. A költő bőven használ russzicizmusokat, jellegzetes oroszos szófordulatokat (ezek a mai olvasó számára néha kicsit modorosan hatnak). A nép-

költészetre jellemző szerkezeti elemek a versekben a szóismétlések, illetve a párhuzamok és ellentétek (tematikailag is: természet–ember párhuzam stb.).

Érdeemes azonban megemlíteni, hogy Čelakovský szláv és orosz érdeklődése már e kötet előtt is élénk volt. A húszas évek elejétől gyűjtötte a cseh és más szláv népek népköltészetét, majd gyűjteményét 1827-ben ki is adta *Szláv nemzeti énekek* (*Slovanské národní písně*) címen. A három kötet a cseh és szlovák verseket eredetiben, a többi szláv (orosz, ukrán, lengyel, szerb, szlovén és bolgár) költeményt eredeti szöveggel és cseh fordításban közölte. Párhuzamosan gyűjtötte Čelakovský a szláv közmondásokat is, ezeket *A szláv nemzet bölcsessége közmondásokban* (*Mudrosloví národu slovanského ve příslovích*) címen adta ki először 1827-ben, majd bővített kiadásban 1852-ben. A tizenötezer, eredeti nyelven közölt közmondás – a szláv népek életfelfogását közvetítendő – témakörök szerint van csoportosítva. A kötet végi mutató cseh nyelvű.

A „nagy orosz testvér” iránti általános rokonszenv első komoly válságba az 1830–1831. évi lengyel–orosz konfliktus idején került. 1830 őszén a lengyelek felkelést indítottak az elnyomó orosz cári hatalom ellen, de a kezdeti harci sikerek után az orosz túlerő kerekedett felül, és a lengyelekre véres megtorlás következett. Az országot százával hagyták el a felkelők, akik egy része Csehországon keresztül menekült tovább.

Ez a politikai esemény megosztotta a cseh hazafiakat. Az idősebb generációból többen bár sajnálták a lengyeleket, úgy vélték, hogy felkelésükkel súlyos politikai hibát követtek el, és a cseheknek a szláv egység fenntartása érdekében továbbra is az oroszok pártján kell maradniuk. Ezzel szemben a fiatalabb generáció tagjai, a legnagyobb cseh romantikus költő, Karel Hynek Mácha (1810–1836), az irodalomtörténész és operalibrettista Karel Sabina<sup>5</sup> (1813–1877) és társaik egyértelműen kiálltak a lengyelek ügye mellett – nemcsak rokonszenvükkel, hanem a menekülő felkelők bűjtatásával, élelmezésével és továbbjuttatásával is. A liberális szabadságjogok és a forradalom iránti rokonszenv ezután általában összekötődött a cseheknél a lengyelek iránti rajongással, amelyet bizonyít a lengyel költészet iránti fokozott érdeklődés, valamint a cseh–lengyel személyes és kulturális kapcsolatok megerősödése a cseh értelmiség bizonyos köreiből az elkövetkezendő évtizedekben.

Bár a szlávok jövőjének kérdésében differenciálódási folyamat indult meg, az oroszok és az orosz birodalom iránti illúziók a művelt cseh közvélemény körében az egész század folyamán fennmaradtak, sőt időnként – mint látni fogjuk – politikailag válságos helyzetekben új meg új erőre kaptak.

A közös szláv sors legnagyobb hatású propagátora az 1821 és 1848 között Pesten működő evangélikus lelkész és költő Jan Kollár (1793–1852) volt. Hatalmas, hazafias és szerelmi motívumokat ötvöző lírai-epikai költeménye, a *Sláva*

---

<sup>5</sup> Karel Sabina a szerzője a legismertebb cseh nemzeti opera, Bedřich Smetana (1824–1884) *Az eladott menyasszony* (*Prodaná nevěsta*, 1866) című műve librettójának.

leánya<sup>6</sup> (*Slávy dcera*, 1824), különösen annak szláv motívumokkal erősen kibővített második kiadása (1832) az egész „szlávtság bibliájává” vált.

Kollár másik, az egész szlávtság körében nagy visszhangot kiváltó műve *A szláv törzsek és dialektusok közötti irodalmi kölcsönösségről (O literárněj vzájemnosti mezi kmeny a nářečimi slavskými*, 1836) című publicisztikája volt, amelyet a szlovák Karol Kuzmány *Hronka* című folyóiratában tett közzé először, majd egy év múlva németül is kiadott. A kor illúzióit jó ráérzéssel megszólaltató írásában Kollár a szlávokat egyetlen nagy nemzetként jellemzi, amelynek négy fő dialektusa az orosz, az illír (délszláv), a lengyel és a csehszlovák szláv törzsek egymáshoz való közeledését Kollár kulturális úton képzei: egymás nyelvének elsajátításával, szellemi termékeinek megismerésével és cseréjével, baráti kapcsolatok kiépítésével stb. Ezzel a kulturális közeledéssel általánosan emelkedne a szlávok művelődési szintje, általa kiküszöbölhető lenne az egyes szláv nemzetek rivalizálása, sőt a hazai kormánynak sem kellene félnie a szlávok politikai egyesülési vágyától. Mint láttuk azonban, a lengyel–orosz konfliktus a szláv egység gondolatát már jócskán kikezdte; a pánszlávizmustól egyre jobban rettegő osztrák hatalom, de a magyar nemzeti mozgalom is a szláv együttműködésnek még a Kollár által szorgalmazott igen békés formáit is egyre erősödő gyanakvással figyelte.

Az orosz–szláv és benne az orosz–cseh viszonyt a leginkább józanul és kritikusan Karel Havlíček Borovský (1821–1856), az egyik legnagyobb cseh szatirikus költő és kiváló publicista szemlélte. Ebben jelentős előny volt számára, hogy ő személyesen tapasztalhatta meg a mindennapi orosz viszonyokat. Pályakezdként ugyanis 1843–1844-ben Moszkvában házitanítószkodott, mégpedig Szt. P. Sevirjov<sup>7</sup> professzor házában, és ezáltal a szlávbarát orosz tudósok és irodalmárok társasági életét is alkalmat nyílt megismerni. Ennek következtében alaposan kiábrándult a szláv testvériségről szőtt illúziókból, mert főleg az orosz nagyhatalmi politikát hallgatólagosan helyeslő, az össz-szláv barátsággal taktikázó, kisszerű és konzervatív embereket látott maga körül.

A viszonylag szabadabb, európaias monarchiából érkező fiatalembert elriasztották az orosz közéleti viszonyok is: a korrupció és a cári despotizmus kíméletlensége. Voltak azért pozitív tapasztalatai is, főleg az orosz népélet mindennapjai és ünnepei terén. Meghatározó irodalmi élménye volt N. V. Gogol műveinek megismerése, akinek szatirikus szellemétől erős ösztönzést kapott saját írói tevékenységéhez is. Részben már Moszkvában, majd otthon több Gogol-művet le is fordított (köztük *Az orrt*, *A köpönyeget* és a *Holt lelkeket* is).

Élményeit Havlíček útirajzokban örökítette meg, ezek 1843 és 1846 között különböző cseh folyóiratokban (*Květy*, *Česká včela*, *Časopis českého muzea*)

---

<sup>6</sup> A címet korábban helytelenül *Dicsőség lányának* fordították magyarra: a „Sláva” szó szerint *dicsőséget* jelent, de Kollárnál kitalált mitológiai alakról, Sláva istennőről van szó.

<sup>7</sup> Sztjepan Petrovics Sevirjov (1806–1864).



jelentek meg. Útirajzainak friss, realista hangneme, megfigyeléseinek pontossága, határozott véleménynyilvánítása az akkor még ismeretlen fiatalember iránt figyelmet keltett. Később ezek az írásai – már jóval halála után – *Oroszországi képek (Obrazy z Rus, 1886)* címen jelentek meg.

Az oroszországi tapasztalatok meghatározóak voltak Havlíčeknek a szláv gondolattal kapcsolatos egész politikai hozzáállásában. 1846-ban, már ismert publicistaként elvi cikksorozatot indított *Szláv és cseh (Slovan a Čech)* címmel. Ez valójában a jungmanni-kollári szláv nemzet fogalmának határozott és végérvényes elvetését tartalmazta. Rámutatott arra, hogy az egyes szláv nemzeteket hatalmi torzszalkodás osztja meg, amelyben nyers erőfölény uralkodik, és a gyengébbeket az erősebb pozícióban lévők mindig kíméletlenül kihasználják. E szempontból a lengyeleket és az oroszokat egyaránt elítéli. A legtöbb rokonszenvet a csehekhez hasonlóan gyenge pozícióban lévő délszlávok, valamint az évszázados orosz–lengyel hatalmi harc áldozatai, az ukránok és ruszinok iránt érzi.

Röviden és nemzeti büszkeséggel ezt mondom: „Cseh vagyok”, és sohasem ezt: „Szláv vagyok”. Ha szlávnak mondom magam, ezt mindig csak tudományos, földrajzi vagy néprajzi értelemben teszem. A szlávoknak nem egy, hanem négy hazájuk van; a szláv patriotizmus alig kevésbé rossz, mint a kozmopolitizmus. Jobb kevesebb embert alaposan és forróan szeretni, mint mindenkit egy kicsit.

– összegzi mondanivalóját Havlíček a sorozatot lezáró, utolsó cikkében.

Az író korábbi véleményét csak erősítette az 1848–1849-es forradalmi időszak, amikor saját kiadású folyóirataiban, először a *Národní noviny*ban, majd a *Slovan*ban nagyhatású írásaival többször kitért az oroszok szerepére és a szláv politika kérdéseire általában is.

Havlíčeket, aki a forradalom lezárulta után még majdnem két évig rendkívül bátran és találékonyan harcolt a szabad sajtó maradékainak megvédéséért, végül 1851 decemberében a tiroli Brixenbe deportálták. Valószínűleg itt írta három ragyogó szatirikus elbeszélő költeményét, az életrajzi ihletésű *Tiroli elégiákat (Tirolské elegie)*, a Midász-történetet feldolgozó *Lávra királyt (Král Lávra)* és a *Szent Vladimír keresztségét (Křest sv. Vladimíra)*. Ez az utolsó, befejezetlenül maradt mű orosz tematikájú, és az orosz élet mély ismerete is megcsillan benne. Ugyanakkor azonban a szatirikus-fantasztikus megjelenítési mód kiemeli a művet a konkrét hely és idő kötöttségéből. Az uralkodói önkényt és a zsarnokság mibenlétét, az alattvalói lét keserveit, a bürokratikus ügyintézés útvesztőit, az állam és a vallás kapcsolatának kérdéseit felvillantó cselekmény a hatalmi mechanizmusok mögött rejlő bárgyú kegyetlenséget és irracionalizmust általános érvénnyel teszi ellenállhatatlanul nevetségessé.

Bár a történet az első nagy orosz krónikaíró, Nyesztor művéből vett részleteken alapszik, a helyszín egy sohasem volt Ausztria-Oroszország, a kor pedig

egyfajta stilizált jelen. A történelmi mag annyi, hogy Vlagyimir kijevi nagyfejedelem (980–988), miután több egyház versengése nyomán felveszi a bizánci kereszténységet, az ősi pogány isten, Perun szobrát a Dnyeper folyóba dönteti.

Havlíček a történetbe a legnagyobb szatirikus csavart azzal illeszti be, hogy az isten–cár viszonyt megfordítja: nála a pogány isten a hatalmas cár alkalmazottjaként jelenik meg. De a szatírában mind az evilági, mind a túlvilági legfőbb hatalom szentségétől és méltóságától megfosztva, groteszkül lefokozott formában szerepel, ami a komikus hatás legfőbb forrása. Perun, a rosszul fizetett, zúgolódó alkalmazott azért kerül a cárral konfliktusba, mert – megelégedve a sanyarú körülményeket – nem hajlandó annak névnapján mennydörögni, s trágár hangnemben utasítja el a fizetségként felajánlott cári uzsonnát. A cári névnap ennek ellenére fékezetlen mulatozás közepette lezajlik. A lázadás miatt azonban Perunt börtönbe zárják, majd kegyetlen módon kivégzik. Az isten kimúltával az élet megy tovább a szokott útján, egyedül a papok sínylik meg hiányát, akik ezáltal a megélhetésüktől estek el. Így kerül sor némi „lobbizás” után a vallások versengésére – itt azonban a kis szatirikus remekmű, amelynél talán a gogoli fantasztikus groteszk hatását is feltételezhetjük, abbamarad.

A *Szent Vladimír keresztisége a Lávra királlyal* együtt azon kevés szatírák közé tartozik, amelyek keletkezési idejük elmúltával sem vesztek a hatásukból, bizonyára azért, mert nincsenek bennük olyan konkrét, aktuális vonatkozások, amelyek a megértésüket akadályozhatnák.

A 1848–1849-es forradalom idején a monarchiai szlávokat a nagynémet egyesülés kilátása, de részben az orosz expanziós törekvések is arra ösztönözték, hogy a meglévő Habsburg-államalakulat megőrzésére törekedjenek. Ezen eszmének, az ún. ausztroszlavizmusnak a megfogalmazója František Palacký (1798–1876), az ekkor már nagy hírnévű történész volt, aki a formálódó cseh Nemzeti Párt vezetőjeként a politikai életben is igen aktív szerepet játszott. 1848 áprilisában Palacký nemzeti okokból udvarias határozottsággal utasította el a Frankfurtban üléselő liberális szellemű német parlament meghívását. Úgy vélte, hogy a német (pángermán) és az orosz (pánszláv) nagyhatalom között élő kis népeknek szüksége van egy olyan államalakulatra, amely a két óriás között védelmet nyújt a számukra. Erre egyedül a modernizált, polgári liberális alkotmánnyal rendelkező, föderatív rendszerű osztrák monarchia lehet alkalmas.

Hasonló határozottsággal lépett fel Palacký az ausztroszlavizmus eszméje mellett a Prágában 1848 júniusában lezajlott Szláv kongresszuson is, amelyen a szlávok közös államiságának kérdése, illetve a monarchia szlávjainak a rajta kívül élő szláv és nem szláv népekhez való viszonya volt a téma. Palacký határozottan visszautasította többek közt az orosz Bakunyin nézeteit, aki „a szláv egység, a szláv szabadság és a szláv megújulás” érdekében a monarchia szétverésének szükségességét hangsúlyozta.

A forradalmi mozgalom fokozatos visszaszorítása következtében Palacký részletesen kidolgozott föderalisztikus tervei sem valósulhattak meg. Az abszo-

lutizmus évtizede alatt az uralkodóházhoz végig hűséges szláv nemzetiségek a levert magyarokhoz hasonlóan elnyomott helyzetbe süllyedtek. Csehországban is a félelem és az apátia időszaka következett, amelyben az amúgy is orosz kudarcral végződött krími háború (1853–1856) alig kelthetett nyilvános visszhangot. Ugyanakkor a mélyben folyamatosan tovább élt a szlavofilizmus, az oroszok iránti rokonszenv, sőt még olyan szélsőséges csoportok is alakultak, amelyek a glagolita, illetve a cirill írásra való áttérést propagálták. 1863-ban meg is jelent egy *Slověnin* című újság, amely csehül, de cirill betűkkel íródott.

A szláv összefogás és a ruszofilizmus eszméje a hatvanas évek második felében újra nagyobb lendületet kapott, amikor az osztrák–magyar kiegyezéssel a csehek nemzeti követelései hatalmas kudarcát élték meg. Még az egyezkedés idején adta ki Palacký legnagyobb hatású politikai iratát, *Az osztrák állam-elmélet* (*Idea státu rakouského*, 1865), amelyben óva inti a politikusokat a szláv népeket kizáró, nemzetileg igazságtalan új államberendezkedés megvalósításától:

A dualizmus kihirdetésének napja, ellenállhatatlan természeti szükségessé-  
rűségből, egyben a pánszlávizmus megszületésének napja lesz, annak leg-  
kevésbé kívánatos formájában, és keresztszülei amannak szülei lesznek.  
Hogy mi fog következni, azt minden olvasó fantáziájára bízom. Mi, szláv-  
vok, őszinte fájdalommal, de félelem nélkül fogunk annak elébe nézni.  
Voltunk Ausztria előtt, leszünk utána is!

– fejezi be írását a szállóigévé vált szavakkal.

## A XIX. század második fele

Miután a cseh nemzeti kérdés megoldása nem járt sikerrel, az orosz birodalom mint lehetséges támasz vagy szövetséges továbbra is állandóan szem előtt van a jövő kilátásainak latolgatásában. Bár a cseh közvélemény többsége a monarchiát tekinti a nemzeti lét lehetséges keretének, az oroszok iránti rokonszenv és a külpolitikájuk iránti érdeklődés folyamatosan megmutatkozik a század második felében is. Sőt újra erősödik az a konzervatív nemzetfelfogás, amely Havlíček öntudatosan szuverén nézeteivel szemben a korábbi, jungmanni-kollári szláv-ság-eszmény keretein belül szemléli a nemzeti problematikát. Ennek következtében bármilyen oroszokkal kapcsolatos téma vagy kérdésselvetés fontos asszociációs bázis a nemzeti lét kérdéseire vonatkozóan is.

Ez a megkülönböztetett figyelem vonatkozik az orosz kultúrára és irodalomra, amelynek termékei a századvég felé közeledve mennyiségileg is egyre növekvő mértékben vannak jelen a cseh kulturális életben. Az orosz irodalom nagyjaitól a cseh írók is számtalan ösztönzést kaptak. Persze ebben nemcsak a nemzeti

rokonszenv játszott szerepet, hiszen tudjuk, hogy az orosz irodalom ezekben az évtizedekben – főleg a regény műfajában – egyik csúcspontjára érve, jelentős hatást gyakorolt Nyugat-Európában is.

## *Politikai hatások*

Miután a kiegyezés – a csehek minden politikai erőfeszítése ellenére – dualista formában valósult meg, hatalmas demonstrációs hullám öntötte el Csehországot, amely 1868 őszén még rendkívüli állapot kihirdetéséhez is vezetett Prágában és környékén. A tiltakozás része volt még rögtön 1867 tavaszán, hogy a vezető értelmiségiek egy csoportja, élén František Palackýval – az akkor tartott néprajzi kiállítás ürügyén – tüntetőleg Moszkvába utazott, ahol fogadta őket maga II. Sándor cár is. Az akciónak egyéb, kézzelfogható eredménye nem lett, mindenesetre fokozta az osztrák hatalom csehek iránti bizalmatlanságát. A pánszlávizmus az egész monarchiában riogató politikai fogalomná vált.

Az oroszok iránti lelkesedés az 1877–1878-as orosz–török háború idején új erőre kap. A háborús készülődést felfokozott várakozás kíséri. Az eseményeknek a cseh lapok megkülönböztetett figyelmet szentelnek. Amikor az orosz csapatok Konstantinápoly alá érnek, a lelkesedés leírhatatlan. Annál nagyobb a csatlódás, amikor a város elfoglalása – erélyes angol diplomáciai nyomás hatására – mégsem következik be. Oroszországra a csehek, a többi kis szláv néphez hasonlóan, továbbra is mint a török rabságban sínylődő balkáni népek önzetlen felszabadítójára tekintenek. Bár természetesen a szélesebb látókörű értelmiségiek tudatában vannak annak is, hogy a harcokat jelentősen befolyásolják a nagyhatalmak közötti erőjátzmák és a területfoglalási igények ütközései. A háborút nemzetközi keretekben lezáró berlini kongresszus nem engedi Oroszországnak hadi sikereinek teljes mértékű kihasználását. Ez Csehországban – a hazai közhangulattal párhuzamosan – a vereség és elégedetlenség érzését váltja ki. Bizonyos fokú azonosulás az oroszok külpolitikai ügyeivel a további évtizedekre is jellemző. A nagyhatalmaknak Oroszországot is illető szövetségi politikájában történő változásokat a cseheknél végig megkülönböztetett figyelemmel kísérik, és az orosz diplomáciai sikereket vagy kudarccokat kicsit mindig a sajátjukként is élik meg.

A szláv összetartozás jegyében az utolsó évtizedekben több helyen alakultak orosz körök, amelyek céljai közé tartozott az ingyenes orosz nyelvtanfolyamok indítása és az orosz kultúra ismeretének terjesztése. Részben ezeknek a köröknek is köszönhető, hogy ebben az időszakban az orosz irodalom ismerete viszonylag széles körűvé vált. Prágában először a Vinohrady városrészben 1879-ben alakult ilyen kör. A prágai egyetemen a nyolcvanas évek közepén az akkor külföldről nemrég hazatért Tomáš Garrigue Masaryk professzor (1850–1937), a későbbi

csehszlovák államelnök vezetett Orosz Kört, ahol az orosz politika, kultúra és irodalom kérdéseit vitatták meg. A kör tagjai között orosz diákok is voltak, akiknek hírei révén a kör tagjai gyakran naprakész információkkal rendelkeztek. Nem volt ritkaság, hogy valamely moszkvai könyvújdonságot még ugyanabban az évben csehre is lefordítottak.

Maga Masaryk 1887. évi oroszországi látogatása alkalmával találkozott Lev Tolsztojjal, akit később még két alkalommal, 1889-ben és 1910-ben is meglátogatott. Tolsztojra, éppúgy, mint Masarykra, hatottak Petr Chelčický (1390 körül–1460 körül), a középkori cseh gondolkodó eszméi. Masaryk azonban inkább a részben Chelčický gondolataiból sarjadt Cseh Testvérközösség (Jednota bratrská) szellemi örökségét tartotta ösztönzőnek, míg Tolsztojra elsősorban a Chelčickýnek a fegyveres erőszak és a világi hatalom teljes elutasítását hirdető gondolatai hatottak – ezek saját, „ne állj ellen a gonosznak” nézetét is formálták. Masaryk, aki ezekben az években munkálta ki a cseh történelem értelmezését is magában foglaló nézetrendszerét és markáns nemzeti jövőképet tartalmazó politikai programját (*A cseh kérdés, Česká otázka*, 1895), Tolsztojban elsősorban nem a nagy író, hanem a vallásérkölcsi gondolkodót értékelte.

Masaryk orosz-érdeklődésének további alakulását – már a huszadik században – természetesen erősen meghatározzák az orosz forradalmak, a világháború, a nyugati intervenció és benne a cseh légiók (amelyben Masaryk aktív politikai szerepet is játszott), majd az utána kialakult nemzetközi helyzet. Ezek a fejlemények Masaryk írásaiban nagy figyelmet kapnak,<sup>8</sup> de már egy következő történelmi korszakhoz tartoznak.

## ***Kulturális hatás és fordítások***

Míg a század első felében a szláv és ezzel együtt az orosz hatás inkább a nemzeti öntudat megerősödésében szerepet játszó, kulturális (és politikai) jelentőségű volt, a század második felében a közvetlen irodalmi hatások legalább ugyanekkora fontosságot nyertek.

Annak ellenére, hogy az önkényuralom (1849–1860) idején igen csekély számú sajtótermék jelenhetett meg, az orosz szerzők műveinek fordítása nem szünetelt: a *Lumír* az ötvenes évek folyamán többször közölt kisebb terjedelmű Puskin-, Lermontov- és Gogol-műveket. A művelt csehek közül pedig viszonylag sokan megtanultak oroszul, és az orosz műveket eredetiben is olvasták.

Bár Mácha *Májusával* (*Máj*) már 1836-ban megjelent a cseheknél a romantikus, lírai elbeszélő költemény műfaja, igazán népszerű és szinte tömegesen mű-

---

<sup>8</sup> Lásd többek közt *Oroszország és Európa* (*Rusko a Evropa*, 1–2. k. németül, 1913; 3. k. angolul, 1967), továbbá *Világforradalom* (*Světová revoluce*, 1925) című könyveit.

velt műfajjá csak az ötvenes évek végétől vált. Ebben Byron mellett olyan szláv költőóriások hatása játszott szerepet, mint amilyenek az orosz Puskin és Lermontov, illetve a lengyel Mickiewicz és Słowacki voltak.

A mára elfeledett, az irodalomtörténetben inkább regényíróként számon tartott Gustav Pflieger Moravský (1833–1875) *Pan Vyšínský* (1858–1859) című elbeszélő költeményében orosz, puskini és lermontovi hatást mutat a „felesleges ember” típusának a megjelenése.<sup>9</sup> Az 1858-ban fellépő ún. *Május-nemzedék* (*májovci*) programjában az irodalomnak a való élethez közelítését tűzte ki célul, és ehhez fontos ösztönzést talált az orosz realista szerzőknél, főleg Gogolnál és Turgenyevnél. E két szerző hatása volt a század folyamán a cseheknél végig a legerősebb, annak ellenére, hogy Tolsztoj és Dosztojevszkij, majd a századvégen Csehov, és több más, kisebb szerző műveinek a fordítása is megindult.

Az orosz irodalom tömeges és szinte módszeres fordítására a század második felében, főleg a hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve került sor. Ekkorra Csehországban virágzó kulturális élet alakult ki, igen sok, jó színvonalú folyóirattal, amelyek fordításokat is szívesen közöltek. Legjelentősebbek e folyóiratok közül a *Světazor* és a többször megújult, majd 1877-től Josef Václav Sládek által húsz éven át folyamatosan szerkesztett *Lumír* volt.

A *Světazor* (1867–1943, több újraindulással) a jómódú polgárság színvonalas, politikai, gazdasági és kulturális folyóirata volt, amelyben a nívós eredeti és fordított irodalmi művek között az oroszoknak is kiemelten jutott hely. Itt adták ki például Turgenyev néhány regényét folytatásokban. A *Světazor Regénytárában* (1887–1898) főleg Tolsztoj, Turgenyev és Dosztojevszkij művei jelentek meg.

1888-tól az egyik legtekintélyesebb kiadó, az Otto<sup>10</sup> *Orosz Regénytárt* (*Ruská knihovna*) indított, amely az összes jelentős orosz prózaíró gyűjteményes kiadásáról gondoskodott.

## ***Orosz hatás, orosz témák cseh íróknál***

Az orosz témák a század második felében igen sok szerzőnél bukkannak fel a legkülönbözőbb formákban, ezekből itt csak néhány jellegzetes példát említhetünk meg.

---

<sup>9</sup> A lermontovi és puskini erőteljes jellemű, individualista egyéniségű „felesleges emberek”, illetve a turgenyevi gyenge, tétovák közötti különbségek értelmezéséhez lásd kötetünkben Hetesi István és Zöldhelyi Zsuzsa tanulmányát.

<sup>10</sup> Jan Otto (1841–1916) 1871-ben alapított kiadójának legnevezetesebb vállalkozása a 28 kötetes *Ottův Slovník naučný* (1888–1908) volt, de ő volt a kiadója egy egész sor színvonalas folyóiratnak, többek közt a *Lumír*nak és a *Světozornak* is.

A felfokozott nemzeti érzés kapcsán formálódó, 1868-ban almanachhal fel-  
lépő ún. *Ruch-nemzedéknél* (*ruchovci*) a szláv témák fokozott mértékben jelen-  
nek meg újra. Ennek a tendenciának legjellegzetesebb alkotása Svatopluk Čech  
(1846–1908) *Szlávia* (*Slavie*, 1884) című terjedelmes, allegorikus elbeszélő köl-  
teménye. A költemény egy másik, *Európa* (*Evropa*, 1878) című elbeszélő köl-  
teménynek a párja. Mindkét alkotás cselekménye egy-egy hajóúton játszódik, és  
a költő az európai fejlődés, illetve a szlávtság jövőjének problémáira keres ben-  
nük választ. Az *Európa* befejezése tragikus: a forradalmárokat számkivetésbe  
szállító hajó<sup>11</sup> a kényszerutasok erőszakba torkolló nézeteltérései miatt elsüllyed,  
a szlávtság nevét viselő hajó azonban – a herderi szellem késői visszhangjaként –  
szerencsésebben jár. Itt a felmerülő, majdnem tragédiához vezető ellentéteket  
a lengyel és az orosz utas kibékülése és összefogása legyőzi. A kialakuló egyet-  
értés záloga a szép lengyel leány és az orosz ifjú révbe ért szerelme.

Čechre nagy hatást gyakorolt egy 1874-es, a Krími félszigeten tett látogató-  
sa, amelynek emlékét néhány publicisztikai írása mellett a Puskin és Lermontov  
hatását is mutató *Čerkes* (1886) című verses elbeszélő költeménye idézi.

A politikai aktualitásokat élénken nyomon követő költő az 1905-ös orosz for-  
radalom hatására még egyszer visszatért a szlávtság és a forradalom kérdéséhez  
a *Step* (1905) című, töredékben maradt elbeszélő költeményében.

Az oroszok iránti rokonszenv intenzíven mutatkozik meg a „kozmpopolitá-  
nak” titulált Lumír-nemzedék második legnagyobb alkotójánál, Julius Zeyernél  
(1841–1901) is. Zeyer első, „történelmi” regénye az először 1875-ben, a Lumír-  
ban folytatásokban megjelent *Ondřej Černyšev* a Nagy Katalin trónra lépése  
előtti Oroszországban játszódik. Zeyer maga nevelőként és látogatóként kétszer  
(1873, 1880) hosszabb időt töltött Oroszországban, regényét mégsem orosz, ha-  
nem főleg francia források alapján írta meg, és bár igen lelkiismeretes előtanul-  
mányokat folytatott, alapjában véve nem igazi történelmi regényt írt. Zeyer fan-  
táziáját ugyanis, mint a Lumír-nemzedék tagjaiét általában, nem elsősorban egy  
adott kor megidézése, hanem az az időtlen mondanivaló foglalkoztatta, amely  
egy-egy választott témából a jelenre nézve is érvényesen kibontakoztatható volt.  
Zeyernél ez a mondanivaló legtöbbször az egyénnek a rideg valóság elleni ér-  
zelmi lázadása és erkölcsi konfliktusai. Bár a regényben érzékletes tablót kapunk  
a XVII. század közepi Oroszország udvari életéről és hatalmi intrikáiról, a fő  
cselekményszál egy szenvedélyes, ízig-vérig romantikus szerelmi történet, amely  
a címszereplő és a leendő ifjú cárnő között szövődik, akinek a hatalom a tiszta  
szerelemről való kényszerű és tragikus lemondás árán jut osztályrészül. A jól fel-  
épített regényben főképpen a sodró, drámai lendület a romantikus motívumok-  
nak szubjektív hitelességet biztosít. A főhős túlzott tökéletességét apró jellem-

---

<sup>11</sup> A mű jelentős részben az 1871 tavaszán hatalomra jutott, de hamar levert, új jakobinista és  
szocialista eszmék alapján működő párizsi kommün irodalmi visszhangja.

hibái és baklövésai ellensúlyozzák, Péter nagyhercegnek, Katalin férjének alakjában pedig igazi, realisztikusan árnyalt jellemet tudott megalkotni a szerző.

Zeyer második oroszországi tartózkodásának emléke az *Ének Igor megboszulásáról* (*Zpěv o pomstě za Igora*) című elbeszélő költemény, amely először a *Lumír* folyóiratban, majd a *Poesie* (*Költemények*, 1884) kötetben jelent meg. Az elbeszélő költemény Nyesztor krónikájának adatai alapján, de ismét zeyeri, sajátosan késő romantikus felfogásban készült. A történet ezúttal a még pogány kori Kijevbe vezet, ahol a később kereszténnyé lett és szentté avatott Olga nagyhercegnő áll szörnyű bosszút a „drevanok” elleni küzdelemben elesett és holtában meggyalázott férjének, Igornak a pusztulásáért. Az intenzív szenvedélyességgel előadott történetben az orosz népköltészet hatására a hármass bosszú motívuma, az állandó jelzők, illetve értelmezők („Olga, a fehér hattyú”) és néhol az oroszos, hangsúlyos verseléshez közeli ritmika utalnak.

A század utolsó harmadában az orosz irodalom legbuzgóbb népszerűsítője Vilém Mrštík (1863–1912), a *Cseh Modernnek* (*Česká moderna*) egyik markáns és sokoldalú művészegyénisége volt. Erősen szláv- és oroszbarát családi hagyományai nyomán a nyolcvanas években kiválóan megtanult oroszul. Egyetemi éve alatt szorgalmasan látogatta T. G. Masaryk Orosz Körét, de útja hamarosan elvált az elsősorban politikai, szociológiai és erkölcsi érdeklődésű Masaryktól és a köré tömörülő „realistáktól”. A realisták az irodalomban elsősorban a művelődési funkciót, az erkölcsi és politikai eszmék terjesztésének médiumát értékelték; később mint politikai párt folytatták működésüket.<sup>12</sup>

Mrštíket az irodalom elsősorban mint művészet, és az irodalmon belül is a cseh próza megújítása érdekelte leginkább. Elégedetlen volt a lumírosok késő romantikus, illetve parnasszista irodalomfelfogásával, és már a nyolcvanas évek végén a való élet ábrázolásának programját szorgalmazta. Ehhez mintát részben a zolai naturalizmusban, részben pedig éppen az orosz realistáknál talált. Elméleti nézeteinek kialakításában Zola mellett főleg Belinszkij és kisebb részben Dobroljubov írásaira támaszkodott. Véleményét orosz írók műveinek kritikai elemzésével és fordításaival támasztotta alá. Legjelentősebb fordításai: Dosztojevskij *Megalázottak és megszorítottak* (1888)<sup>13</sup>, Tolsztoj *Háború és béke* (1888–1890), Goncsarov *Oblomov* (1902–1903), Piszemskij *Ezer lélek* (1805). Piszemskijről 1908-ban egész külön tanulmánykötetet jelentetett meg. Saját regényeinek (*Santa Lucia*, 1893; *A május meséje*, *Pohádka máje*, 1897) nosztalgikus-lírai hangvételében mégis leginkább Turgenyev hatását vélhetjük felfedezni.

Mrštíknak nemcsak a századvégi cseh próza, hanem a dráma megújításában is úttörő szerepe volt, bár igazán maradandónak csupán egyetlen, bátyjával Aloisszal közösen írt *Maryša* (1894) című darabja bizonyult. A dráma műfaji prob-

<sup>12</sup> *Cseh Néppárt* (*Česká strana lidová*) néven 1900-ban alakultak önálló politikai párttá.

<sup>13</sup> Zárójelben a cseh megjelenés dátuma szerepel.



lematikájának végiggondolásához Ibsen mellett leginkább ismét az orosz szerzők, főleg Gogol és Tolsztoj színdarabjaitól kapott ösztönzést. Oroszországi megjelenése után szinte azonnal, még a nyolcvanas évek végén lefordította Tolsztoj *A sötétség uralma* című darabját, amely akkor cenzurális okokból nem kerülhetett színre, bemutatója csak később, 1895-ben volt.<sup>14</sup> Ebben az időben, éppen a *Maryša* megírásának és bemutatójának idején jelent meg Mrštíktől Puskin *Pikk dámájának* a fordítása is (1894).

Az orosz szerzők hatása még egy sor más szerzőnél is észlelhető. Az egyik legkiválóbb századvégi cseh prózaíró, Antal Stašek (1843–1931), aki pályáját költőként kezdte, *Az orosz költészet és Turgenyev (Ruské básnictví a Turgeněv, 1873)* címmel jelentetett meg tanulmányt. Nagy társadalmi regényeinek (*Sötét örvényekben, V temných vírech, 1900; A határon, Na rozhraní, 1908*) hangulatvilágában és cselekményszövéseben Turgenyev mellett Dosztojevszkij hatása is érezhető.

A századvégi *Cseh Modernek* egyik vezető egyénisége, Josef Svatoopluk Machar (1864–1942) első, nagy hatású *Confiteor* (1887) című kötetének lírai szubjektuma Lermontov *Korunk hőséne*k távoli rokona.

Az orosz irodalom nemcsak az írókra, hanem más művészekre is nagy hatást gyakorolt. Már a század első felében Puskin *Kaukázusi fogoly* című műve alapján készültek el például Václav Jan Tomášek (1774–1850), a Smetana előtti cseh zene egyik legkiválóbb egyéniségének *Cserkesz-dalai*. A cseh zene egyik legnagyobb alakja, Leoš Janáček (1854–1928) életművét például át- meg átszövik az orosz hatások. Ő maga mint az orgonaiskola akkori igazgatója nagy szerepet játszott a brnói Orosz Kör megalapításában (1897), majd 1909-től annak elnökévé választották. Ő maga kiválóan megtanult oroszul, és az orosz szerzőket – mint könyvtára bizonyítja – eredetiben olvasta. Két ízben járt Oroszországban: 1869-ban Nyizsnij Novgorodban, Pétervárott és Moszkvában, 1902-ben pedig a Volga mentén tett utazást. Janáček művészete szokatlanul későn érett be, így fő művei már a huszadik század első évtizedeire esnek. A cseh témák mellett életművének legjelentősebb részét éppen az orosz irodalmi művek alapján komponált szerzeményei alkotják. Gogol műve nyomán készült a *Tarasz Bulba* (1915–1918) című szimfonikus költeménye, Osztrovszkij *Vihar* című színműve alapján írta *Katja Kabanova* (1921) és Dosztojevszkij műve nyomán a *Holtak házából* (1928) című operáját. Szláv vonzalmát jelzi még élete végén komponált

---

<sup>14</sup> Tragikus szerep jutott Mrštík életében egy másik Tolsztoj-darabnak, az *Élő holttestnek*. Ennek megjelenésekor Mrštík már kiszorult az irodalom élvonalából, vidéken élt, igen szűkös körülmények között, lelki depressziója egyre inkább elhatalmasodott rajta. Ilyen hangulatban látta ronkonai társaságában, az utolsó prágai látogatásakor Tolsztoj darabját, amelynek Fjodorjával, nihilisztikusan lázadó, önfeláldozó gesztusával mély lelki rokonságot érzett. Néhány hónap múlva Mrštík maga is önkézzel vetett véget életének.

*Glagolita miséje* (1926) is. Szimfonikus kompozíciói a világ hangversenytermé-  
inek repertoárdarabjai, de említett orosz ihletésű operái is időről időre megje-  
lennek a világ operaszínpadain.

## **Ajánlott olvasmányok jegyzéke**

BERKES Tamás: *A cseh eszmetörténet antinómiái*. Budapest, Balassi, 2003.

DOLANSKÝ, Julius: Preromantický okruh pramenů Rukopisu královédvorského  
a zelenohorského. *Česká literatura* 17, 1969. 258–264.

HANKÓ B. Ludmilla – HEÉ Veronika: *A cseh irodalom története a kezdetektől  
napjainkig*. Budapest, Magyarországi Eszperantó Szövetség, 2003.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (szerk.): *Dějiny české literatury* 2–3. Praha, Nakladatelství  
Československé akademie věd, 1960–1961.

PFAFF, Ivan: Jan Neruda a Rusko. *Česká literatura* 4, 1956. 193–236.

VLČEK, Jaroslav: *Dějiny české literatury* 2–3. Praha, SNKLHU, 1960.

KISS SZEMÁN RÓBERT

## „ÉSZAKI FÉNYEK”

### AZ OROSZ FENOMÉN A SZLOVÁK GONDOLKODÁSBAN ÉS IRODALOMBAN

*Édesanyám, Benczúr Ilona emlékének*

#### 1

### **Első bevezetés, avagy mit olvasott a szlovák értelmiségi és a szakácsnő a két világháború közötti Csehszlovákiában**

Janko Jesenský (1874–1945) realista író és modernista költőt, a két világháború közötti első Csehszlovák Köztársaság jelképes alakját szoros szálak fűzték Oroszországhoz és az orosz kultúrához. Jesenský a XIX. és XX. századi szlovák értelmiség hagyományosan russzofil (oroszbarát) irányultságú köréhez tartozott, az első világháború idején az osztrák–magyar hadseregből orosz oldalra dezertált, majd az emigráns cseh-szlovák kormány diplomáciai sikereként létrehozott oroszországi cseh-szlovák légió tagja lett, amely az antanthatalom oldalán harcolt annak háborúból való kilépéséig, majd az oroszországi polgárháború kitörésekor átverekedve magát Szibérián hazájába, a frissen alakult Csehszlovákiába érkezett. Jesenský legjelentősebb nagyepikai művében, *Demokraták* című regényében (I. kötete 1934-ben, II. kötete 1938-ban látott könyv alakjában napvilágot) olvasható egy jelenet, amely modellértékűen világítja meg a kor szlovák értelmiségének, olvasójának viszonyát az orosz irodalomhoz.<sup>1</sup> A satirikus hangvételű regény főszereplője egy fiatal jogász, aki városi hivatalnokként keresi kenyerét. A fiatal értelmiségi komolyan veszi az első Csehszlovák Köztársaság klasszikus liberalizmuson alapuló hivatalos állami ideológiáját, beleértve annak egyik alappillérét, az egyenlőség eszméjét is. Ezért egy éjszakai kocsmai beszélgetés alkalmával, az egyenlőség eszméjének jegyében egy mészárossal közösen megalkítják az Egyenlőség Pártját, amelynek rajtuk kívül nincs is más tagja. A mészáros a kocsmai asztalnál bevallja asztaltársának, hogy szerelmes egy fiatal szakácsnőbe, ám ő, mint önálló üzlettel rendelkező mesterember és városi polgár, rangban magasan fölötte áll a lánynak, ezért nem vállalhatja szerelmét a kisváros nyilvánossága előtt. A fiatalember megfeddi a mészárost, és ő maga vállalkozik a társadalmi egyenlőség demonstrálására oly módon, hogy nyilvánosan udvarolni kezd a szóban forgó fiatal szolgálólánynak, akibe végül beleszeret. Az udvarlás egyik momentumaként a fiatal városi hivatalnok kölcsönadnivaló könyvet keres könyvespolcán a szolgálólánynak. A regényben vázolt helyzet a „kép a képben”

<sup>1</sup> Vö. JESENSKÝ, Janko: *Demokrati*. 4. fejezet. Bratislava, Tatran, 1977. 303–304.

toposz újrafestése a realista próza eszközeivel: a fiatal jogász könyveit nézegetve azon tűnődik, milyen olvasnivalót kölcsönözzön az intelligens és fogékony, ám képzetlen szakácsnőnek. Apró kép a nagyobb képben: „irodalom az irodalomban”, amely során Jesenský a XX. század harmincas éveinek irodalmi kánonja alapján számba veszi mindazon elődeit és kortársait, akiknek művei megtalálhatók hőse könyvespolcán. Ebben a kánonban helyet kap Svetozár Hurban Vajanský, a XIX. század végi szlovák epikus, akinek műveit túlságosan mesterkéltnek, a nemzeti eszme szempontjából „rémesen heroikusnak” tartja, Martin Kukučín témaválasztása miatt nem alkalmas arra, hogy a szolgálólány kezébe adja, Laskomerskýt túlságosan komplikáltnak tünteti föl, Andrej Sládkovič romantikus költészete pedig véleménye szerint messze van egy szakácsnő praktikus világtól. A negatív fölsorolásból nem hiányzik Pavol Országh Hviezdoslav, Janko Kráľ, Samo Chalupka és Ján Botto neve sem, amint nem hagyja bírálat nélkül a modernizmus képviselőit sem: „Nem is beszélve a fiatalokról. Azok számára a térd holtak koponyájához vagy fejhez, a hold papi tonzúrához hasonlatos”<sup>2</sup> – írja Jesenský. A színvonalas, ám ugyanakkor érthető irodalom követelményének tehát egyetlen szlovák író, költő sem felel meg, úgyhogy a fiatalemberben fölmerül a kérdés, kinek írnak ezek az emberek. A kérdést eszmefuttatás követi arról, hogy ha egy nép olyan kicsi, mint a szlovák, írónak olyan műveket kellene alkotniuk, amelyek az egész nemzethez szólnak, különben mindenki föl-hagy majd az olvasással. „Ilyen töprengések közepette akadtak a kezébe Tolsztoj elbeszélései. *A két vándor, Mi élteti az embereket?, Addig éltesd a tüzet, míg nem késő...* Ez világos volt. Megörült és zsebre vágta a könyvet”<sup>3</sup> – zárja le az „irodalom az irodalomban” jelenetet Jesenský. E jelenet gyilkos humora, amely a tűzszítás és a szakácsmesterség szoros kapcsolatát tételezi, első olvasatában elfedheti e szövegrész témánk szempontjából fontos értelmét. Azt a nyilvánvaló irodalomtörténeti és olvasásszociológiai tény, hogy az orosz irodalom Jesenský idején éppúgy, mint az őt megelőző korokban is erős hatással volt a szlovák irodalomra, beépült annak szerkezetébe, és jelentős szerepet vállalt a szlovák olvasóközönség ízlésének alakításában is. Mégpedig olyan körülmények között, hogy a jogi végzettségű, művelt és öntudatos állami hivatalnok kitűnően ismeri saját nemzetének irodalmát, annak történetéhez azonban kritikusan viszonyul, ezért az alsóbb osztályok számára, népművelői céllal az orosz irodalomból választ művet, amely alacsonyabb olvasói szinten is dekódolható olvasmányokat kínál, ezért könnyebb olvasói befogadást tesz lehetővé, mint a honi irodalom.

---

<sup>2</sup> Uo. 304.

<sup>3</sup> Uo. A szöveget szándékosan nem Tarjáni Andor magyar fordításában idézzük (vö.: Jesenský, Janko: *Demokraták*, Csehszlovákiai Magyar Könyvkiadó, 1954, 24). A másodikként említett elbeszélést a mai olvasó *Addig oltsd a tüzet, míg nem késő* címmel ismeri Szöllősy Klára fordításában.

A fenti paradigmaticus értékű regényrészletből általánosságban is levonható néhány fontos következtetés a szlovák és az orosz irodalom XIX. századi kapcsolatáról. Az első és legfontosabb, hogy ebben a korszakban a szlovák irodalom még nem rendelkezik olyan megfelelően bonyolult, történetileg és ízlésvilágát tekintve rétegzett, szerves szerkezettel, amely a megnövekedett és folyamatosan bővülő olvasói igényeknek maradéktalanul eleget tudna tenni. A szlovák irodalom struktúrája az adott korszakban hiányosságokat mutat: nincsenek meg benne, vagy csak részben fejlődtek ki benne bizonyos műnemek (dráma – tragédia, társadalmi dráma), műfajok (lásd a fenti tolsztoji elbeszéléseket vagy egyéb XIX. századi műfajokat, mint az emberiség-költeményt, a regény különféle fajtáit), hiányoznak belőle európai eszmei és stílusirányzatok. Mindezeket a hiányokat a művelt szlovák olvasóközönség egyrészt idegen nyelvű olvasmányokkal pótolta (főleg cseh, magyar és német nyelvismeret birtokában), vagy más irodalmakból való művek fordításával helyettesítette elsősorban a magyar, az orosz, a német és a lengyel kultúra területéről. A cseh nyelv számára évszázadokon át különleges helyzetet biztosított az a tény, hogy legközelebbi rokona lévén a szlováknak, a csehül íródott műveket a szlovák olvasóközönség könnyen megértette, valamint hogy a králicei biblia ócseh nyelvét a szlovák evangélikusok évszázadokon keresztül szakrális és művelődési célokra használták (bibliájuk, énekeskönyveik, prédikációik, istentiszteletük és költészetük nyelve volt ez).

Az orosz irodalom szlovák recepciójának másik tanulsága, hogy a két világháború közötti csehszlovákiai társadalmat bemutató regény két szereplője föltehetőleg a huszadik század 30-as éveiben az orosz irodalom olyan alakjának műveivel kerül kapcsolatba, nevezetesen Lev Nyikolajevics Tolsztojjal, aki a tárgyalt jelenet időpontjában már húsz éve halott volt, szóban forgó művei pedig 1910-nél is jóval korábban keletkeztek. Az irodalomtörténetnek arra a jelenségére, hogy a nagy európai nemzeti irodalmakhoz képest a fontos eszmei és stílusirányzatok bizonyos időbeli eltolódással jelentkeznek a közép-európai kis nemzetek irodalmában, már sokan és sokszor rávilágítottak.<sup>4</sup> Ez a fajta „megkésett-ség” az orosz irodalom szlovák befogadásában és fordításában általában is jellemző, mindazonáltal léteznek olyan szerzők és korszakok, akik és amelyek szinte egy időben vagy orosz megjelenésük időpontjához közel jelentek meg a szlovák irodalom kontextusában. Ilyen aranykornak számít például a XIX. század utolsó néhány évtizede, amikor a nagy orosz realisták művei a szlovák realizmus első nemzedéke irodalmi tájékozottságának köszönhetően meglehetősen hamar és nagy számban láttak napvilágot szlovák fordításban. A két irodalom viszonyában szinte egyedülálló rokonság mutatható ki a realizmus korában.

---

<sup>4</sup> Vö. BOJTÁR Endre: *„Az ember feljő...” A felvilágosodás és a romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban*. Budapest, Magvető, 1986.

## 2

### **Második bevezetés, avagy mi a különbség az orosz irodalom és az orosz fenomén fogalma között**

Az orosz irodalom és az orosz fenomén fogalma a szlovák befogadás folyamatában a „pars pro toto”, vagyis a „rész az egészben” figurával írható le a legkönnyebben. Ebben a viszonyban az orosz fenomén az egész, az orosz irodalom pedig ennek része. A szlovák irodalomban, művelődésben és nemzeti gondolkodásban tehát az orosz fenoménnek nemcsak az orosz irodalom a része, hanem azon kívül mindaz, ami Oroszországhoz és az orosz jelenséghez kapcsolódik a szlovák irodalomban, művészeti és politikai gondolkodásban, könyv- és folyóirat-kiadásban stb. Az orosz fenomén természetesen számos szállal kapcsolódik az orosz irodalomhoz a szlovák befogadás történetében, ám annál differenciáltabb és többrétűbb.

Az orosz fenomén megjelenése a szlovák és a cseh irodalomban a felvilágosodás kori irodalomhoz kapcsolódik, amikor is a Pavol Jozef Šafárik és Ján Kollár műveiben megfogalmazott „szláv kulturális kölcsönösség” köpenyében jelentkezik. A romantika korában, az önállóságáért küzdő szlovák nemzet és irodalmi nyelv megalapításának idején a szláv kulturális kölcsönösség eszméje háttérbe szorult, ugyanakkor az orosz romantika hatása, elsősorban Puskiné, erősödött a szlovák befogadásban. Az 1848–1849-es küzdelmek lezárultával és a szlovák nemzeti célok megghiúsulásával párhuzamosan az orosz fenomén és az irodalom jelenléte egyaránt markánsná vált a XIX. századi szlovák befogadásban, és e kettő erősítette egymást egészen az első világháborúig. Az első Csehszlovák Köztársaság idején az orosz irodalmi hatás volt erősebb, az orosz fenomén – a köztársaság nyugati politikai orientációja miatt – sokat gyöngült. Hasonló volt az orosz fenomén jelenléte a Szlovák Köztársaságban is – ebben az időszakban elsősorban az irodalmi befogadás volt erőteljes.

A második világháborút követő időszakban az orosz fenomén a társadalom és kultúra valamennyi szintjén mesterségesen és kényszerűen dominált, amelynek része volt az orosz irodalom erőteljes jelenléte is a szlovák befogadásban. Ebben a korban csupán a hatvanas évek reformkommunista kísérletei biztosítottak némi-képpen természetesebb befogadási körülményeket. Ennek a fél évszázadig tartó kulturális kényszernek a következménye volt az orosz fenoméntől való megcsömörlés, illetve az orosz irodalom befogadásának klasszikusokra való korlátozása az 1989-es rendszerváltozás után.

### 3

## A „zörej” („шум”), avagy az orosz fenomen és irodalom befogadását módosító zörejek fajtái és jellegzetességei

J. M. Lotman *A művészi szöveg szerkezete*<sup>5</sup> című munkájának egyik nyúlfarknyi fejezetében szentel némi figyelmet a kommunikációs folyamatban keletkező zörejnek („шум”-nak). Lotman e *zörej*-fogalommal jelölte a bármely információs rendszerben keletkező zavart, amely a kommunikációs csatornában áramló üzenetet megzavarja, elnyomja, esetleg szélsőséges esetben megsemmisíti. E lotmani fogalom alapján kísérlem meg körüljárni azokat a jelenségeket, amelyek két irodalom érintkezése esetén módosíthatják az eredeti üzenet értelmét, amelyek a művészi kommunikáció során a közlő és a befogadó között az információ-áramlás útjában állnak, azt megváltoztatják, megszüntetik, vagy valamely aspektusát a közlő eredeti szándékától eltérően fölerősítik.

1) A legkönnyebben megragadható befogadást módosító tényező *történelmi-politikai* jellegű. Az orosz fenomen és az orosz irodalom szlovák befogadásában ugyanis alig-alig volt olyan korszak, amelyben a történelmi-politikai körülmények ne játszottak volna jelentős szerepet. Jan Patočka XX. századi cseh fenomenológus *Eretnek esszék a történelem filozófiájáról* című írásainak egyike Oroszország Európa színpadán való megjelenéséről szól,<sup>6</sup> és rávilágít, hogyan vált fontos, új történelmi-politikai jelenséggé Oroszország a XIX. századi Európa színpadán. Mint ilyen, fontos szerepet játszott a kisebb szláv népek történelmének, művészetének alakításában is. A jelentős XIX. és XX. századi szlovák írók, költők, gondolkodók szinte valamennyien viszonyultak valamiképpen az orosz jelenséghez és irodalomhoz, amely alapvetően meghatározta azt is, mely orosz szerzőket olvastak és fordítottak a szlovákok. Ilyen történelmi-politikai tényezőnek tekinthető például Oroszország szerepe a napóleoni háborúban, amelynek hatása Ján Kollár munkásságában több szinten kimutatható. A szláv kulturális kölcsönösség eszméjének egyik alapító atyja például önéletrajzi írásában beszámol arról, amikor szülőföldjén orosz katonák haladtak át. A leírás az orosz katonák emberségét és megindító hatású dalait említi.<sup>7</sup> E rövid epizód annak fényében nyeri el tényleges értelmét, ha tudatosítjuk, milyen fontos szerepet játszott a népiesség a felvilágosodás és romantika korában, valamint hogy Kollár nemcsak Goethe számára fordított szlovák népdalokat, hanem ő maga gyűjtötte és adta ki

<sup>5</sup> ЛОТМАН, М. Ю.: *Структура художественного текста*. Brown University, Providence, 1971.

<sup>6</sup> PATOČKA, Jan: *Mi a cseh?* Pozsony, Kalligram, 1996.

<sup>7</sup> KOLLÁR, Ján: *Pamäti z mladších rokov života*. Bratislava, Tatran, 1950. 45–46. Kollár említi név szerint Ivan Danyilovot mint az orosz hadsereg katonáját.

az egyik első közép-európai szláv népdalgyűjteményt.<sup>8</sup> Hasonlóan fontos történelmi módosító tényező az orosz fenomén szlovák befogadásában a XIX. század végének balkáni háborúja, amelynek köszönhetően a szlovák sajtó mint a kis szláv népek megmentőjét ünnepelte Oroszországot. Svetozár Hurban Vajanský két fontos verskötete, a *Tatry a more* (*A Táttra és a tenger*, 1879) valamint a *Spod jarma* (*Az iga alól*, 1884) is ilyen értelemben jeleníti meg az orosz fenomént.

2) A történelmi tényező gyakori kísérő jelensége, hogy az eredeti üzenet *eszmei-ideológiai* változáson megy át a befogadás folyamata során. Az orosz fenomén és irodalom eredeti üzenetét ezen a síkon elsősorban a befogadó közeg eszmei-ideológiai jellegzetességei befolyásolják. A XIX. században a szlovák befogadói közeg jobbára minden olyan művet elutasított, amely az oroszországi politikai és társadalmi viszonyok kritikájával szolgált. Ez főként a szlovák nemzeti mozgalom eredendő gyöngeségével magyarázható, amely az orosz jelenségben és irodalomban külső támaszt keresett saját nemzeti céljai megvalósításához. Ezért a XIX. századi orosz irodalom befogadási folyamatából mindazokat a szerzőket és műveket kizárta, akik és amelyek e követelménynek nem tettek eleget. Ilyen értelemben az eszmei-ideológiai zöreje „zavarta az adást” Ny. V. Gogol (1809–1852) szlovák befogadásának esetében. Míg csehül Gogol művei a XIX. század 30-as éveitől fogva olvashatóak voltak, a szlovák fordításirodalomban az orosz író neve a 60-as években bukkant föl, és akkor sem a *Holt lelkek* jelent meg, hanem folklorisztikus elbeszélései (*Esték egy gyikanykai tanyán*, *Вечера на хуторе близ Диканьки*)<sup>9</sup>, amelyek témájukban jól illeszkedtek a szlovák irodalom posztromantikus kontextusába. A gogoli recepció hiányával szembeállítható I. Sz. Turgenyev (1818–1883) XIX. századi gazdag szlovák befogadása, amelynek útjában nem állt eszmei-ideológiai zöreje. Turgenyev, akinek művészete nem irányult élesen a fennálló oroszországi politikai és társadalmi viszonyok ellen, emblematisztikus figurájává vált az egész szlovák realizmusnak.

3) Az orosz fenomén és irodalom szlovák befogadásának harmadik módosító tényezője *művészi-esztétikai* jellegű. Ez azt jelenti, hogy az orosz fenomén és irodalom más művészi és esztétikai elvárásokkal találkozik a szlovák közegben. Ennek a szlovák művészeti-esztétikai elváráshorizontnak a legfontosabb jellegzetessége volt a XIX. század középső harmadában a hosszan továbbélő nemzeti romantika, amely természetes módon hátráltatta az orosz realista írók szlovák befogadását, és inkább a hasonló jellegzetességeket mutató magyar irodalmi befogadásnak kedvezett (óriási Jókai-recepció, amely nemcsak a szlovák, hanem a cseh irodalomra is jellemző). Művészeti-esztétikai jellegű elvárásnak is eleget tett a XX. század 60–70-es éveiben a szlovák fordításirodalom, amikor az orosz klasszikusokat meghatározott művészi-esztétikai kritériumok érvényesítése mel-

<sup>8</sup> KOLLÁR, Ján: *Národnie zpievanky*. Buda, Királyi Egyetemi Nyomda, 1834.

<sup>9</sup> Vö. LESŇÁKOVÁ, Soňa: Na počiatku bolo slovo. In: *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1826–1996*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1998. 16.



lett szisztematikusan hozzáférhetővé tette olvasóközönsége számára. Ezáltal számos, a korábbi időszakokban nem vagy csak részben tolmácsolt orosz szerző és műve vált elérhetővé megbízható, színvonalas fordításban.

## 4

### Az orosz fenomén kezdetei a szlovák irodalomban

Az orosz irodalom szlovák befogadásának kezdete a felvilágosodás korához, vagy a szlovák és a cseh irodalomtörténet-írásban meghonosodott kifejezés szerint a „nemzeti ébredés” időszakához kapcsolódott, amely egy eszmei korszakba kapcsolja össze a XIX. század elejének különféle stílusirányzatait, a klasszicizmust, a szentimentalizmust, a preromantikát és a romantikát. A nemzeti ébredés korában alakult ki a modern cseh és szlovák polgári nemzettudat, fejlődésnek indult a nemzeti élet, megújultak a nemzeti lét intézményes keretei, és végbe ment a nemzeti nyelv modernizációja, megújítása, illetve a szlovák nyelv esetében a közép-szlovák nyelvjárás irodalmi szintre emelésével (1843) az új irodalmi nyelv kodifikálása. Az orosz irodalom újkori szlovák befogadásának kezdete alapvetően ellentmond a recepciótörténet azon általános jellegzetességének, hogy az adott irodalom befogadása egy másik irodalmi struktúrába az első adaptált vagy fordított mű megjelenésével kezdődik. A szlovák irodalom sajátossága e vonatkozásban abban rejlik, hogy a tényleges irodalmi befogadást eszmei felhívás előzte meg. Ez szlovák részről indult, és ahhoz a nemzedékhez kapcsolódott, amelynek két legfontosabb képviselője Pavol Jozef Šafárik és Ján Kollár volt.

Pavol Jozef Šafárik (1795–1861) jénai történelmi és filológiai tanulmányai után az újvidéki szerb gimnázium igazgatója és professzora lett. Ebben az időszakban fejezte be a valamennyi szláv nemzet nyelvét és irodalmát a kezdetektől koráig bemutató német nyelvű összegző munkáját, amely *A szláv nyelv és irodalom valamennyi nyelvjárásának története (Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten)* címet viselte (Pest, 1826). Šafárik e történeti művében szerves, egységes egésznek tekinti a szláv nyelvet és a szláv irodalmat. E koncepció legfőbb előnye a kisebb szláv nemzetek (mint például a szlovák) számára abban rejlett, hogy még fejletlen és kiforratlan szerkezetű nemzeti irodalmuk össz-szláv kontextusba került, amely kedvezőbb fényben tüntette föl saját kultúrájukat és történelmüket. Az orosz, a lengyel és a cseh államisághoz és nyelvhez kapcsolódó gazdag kulturális és történelmi örökség ily módon a kisebb, önálló államisággal és régi történeti múlttal nem rendelkező szláv nemzetek tulajdonává is vált.

Ján Kollár (1793–1852) is erre épített *A szláv törzsek és nyelvjárások közötti irodalmi kölcsönösségről (O literárnej vzájemnosti mezi kmeny a nářečimi slavskými)* című cseh nyelvű tanulmányában, amely 1836-ban jelent meg a *Hronka*

című folyóiratban. Kollárnak ehhez a cikkéhez kapcsolódik az első fordítás is az orosz irodalomból, ugyanis a folyóirat szerkesztője, Karol Kuzmány Kollár szóban forgó cikke mellé elhelyezte a lapban Nyikolaj Mihajlovics Karamzin (1766–1826) *Volga* (Волга) című ódáját is Daniel Sloboda fordításában. A cikkben megfogalmazott szláv kulturális kölcsönösség történeti gyökerei egyrészt a pángermán mozgalomhoz nyúlnak vissza, amelynek erejéről és hatékonyságáról Kollár személyesen is meggyőződhetett jénai teológiai tanulmányai idején, eszmei hátterül pedig a romantikus történelemfilozófia, elsősorban Johann Gottfried Herder munkássága szolgált.<sup>10</sup> A szláv kulturális kölcsönösség eszméjét Kollár egy évvel később bővebb formában németül is kifejtette *A szláv nemzet különböző törzsei és nyelvjárásai közötti kölcsönösségről* (Über die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation) című művében. E munkájában Kollár azon nézetének adott hangot, hogy a szláv nemzet négy nagy törzsre és az ezeknek megfelelő négy nyelvjárásra oszlik: az oroszra, a lengyelre, a csehszlovákra és az illíre (déli szláv). Kollár szorgalmazta az e szláv törzsek közötti nyelvi, kulturális és irodalmi cserét. Minden bizonnyal ez is magyarázza, hogy a már említett *Hronka* című folyóirat 1838-as számában, két évvel az első orosz fordítás megjelenése után napvilágot látott A. Sz. Puskin (1799–1837) híres *A rézlovas* (Медный всадник) című költeménye *Petrohrad* (Pétervár) címmel Karol Kuzmány fordításában. A szláv kölcsönösség eszmei koncepciójába szervesen illeszkedett az is, hogy a szóban forgó szerkesztő és fordító 1838-ban orosz nyelven, ám latin átírásban közölte Puskin *Ének bölcs Olegről* (Песнь о вещем Олеге) című művét (ennek szlovák fordítása csak 1846-ban jelent meg Janko Král' fordításában), valamint Gavril Romanovics Gyerzsavin *Isten* (Бог) című ódáját szintén oroszul, ám latin átírásban.<sup>11</sup>

Az orosz fenomén természetesen a szláv kulturális kölcsönösség részeként számos egyéb szinten is megnyilvánul Ján Kollár több évtizedes munkásságában, és e megnyilvánulások eszmei értéke jóval meghaladja a fenti konkrét fordítás-történeti tényekét. A kollári szláv koncepció ugyanis hatástörténetét tekintve is meghatározó mind a cseh és szlovák befogadás történetében, mind pedig a déli szláv népek nemzeti mozgalma szempontjából.<sup>12</sup> Kollár irodalmi munkásságával nagyban hozzájárult a polgári szlovák és cseh nemzettudat kialakulásához, amelynek nem elhanyagolható szláv és orosz elemei is vannak. Kollár legfontosabb költői alkotásában, a *Szlávság leánya* (Slávy dcera) című művében<sup>13</sup> többek

<sup>10</sup> Vö. HERDER, Johann Gottfried: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* XVI. könyvének 4. fejezetével, amelyet a szláv népeknek szentelt.

<sup>11</sup> LESŇÁKOVÁ, Soňa: i. m. 1998.

<sup>12</sup> ŽIVANČEVIĆ, Milorad: Kollárov ilirski krug. In: *Literárne vzťahy Slovákov a južných Slovanov*. Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1963. 158–180.

<sup>13</sup> Első, 150 szonettet tartalmazó változata 1824-ben, második, hosszabb formája 1832-ben jelent meg.

között megalkotta a szlovák és cseh emblematikus nemzeti földrajzot,<sup>14</sup> amelynek részévé váltak az orosz történeti földrajz olyan elemei, mint a kultikus Moszkva vagy a szimbolikus Urál. Az emblematikus nemzeti földrajzot szláv állat-, növény- és néprajz egészíti ki,<sup>15</sup> amely magasabb rendű kategóriába, a szlávtságba kapcsolja a szláv népcsoportokat. A kollári költői világ szláv panteonnal is bővült a második kiadásban, ezáltal eszkatologikus értelmet is nyert a nemzeti lét (a szláv Paradicsomba a szlávtság jóakarói kerülnek, a szláv Pokolban a szlávtság ellenségei bűnhődnek).

Kollár nem kifejezetten költői jellegű munkáiban is tudatosan érvényesítette a szláv kölcsönösség eszméjét. Ennek az ideának a keretében ezért majdnem valamennyi művében tárgyalja, érinti az orosz fenomént. 1825-ös, iskolásoknak írott *Olvasókönyvének* XV. fejezete, amely *A szláv nemzet rövid ismerete (Kratičká známost národu Slovenského)* címet viseli, tartalmaz orosz nyelvi, földrajzi, történeti, mitológiai elemeket. A tanárnak arra a kérdésre például, melyek a főbb szláv városok napjainkban, ezt kellett volna válaszolnia, hogy jelest kapjon: „Oroszországban Pétervár és Moszkva”, melyek a legfontosabb folyók: „Oroszországban a Volga, a Don, a Dnyeper és a Néva”, az orosz történelem nagy alakjai pedig a következők: „Alexander Pavlovics cár és fivérei: Konstantin, Miklós, Mihály, aztán Golizin, Lopuhin, Labanov-Rosztovszkij, Dolgorukij, Kutuzov, Gorcsakov, Sihmatov, Szolikov, Sahovszkoj hercegek és sokan mások”.<sup>16</sup>

## 5

### A romantika mint a szlovák nyelvi és kulturális önállósodás kora, majd visszatérés a russzofilizmushoz

A szlovák irodalom új irodalmi nyelvének kodifikálásával 1843-ban létrejött a nyelvi és kulturális egység a szlovák protestánsok és katolikusok között, amely a modern polgári nemzet megteremtődésének feltétele volt. Ennek követ-

---

<sup>14</sup> Az emblematikus nemzetrajz lényegében összefoglaló elnevezése mindazon tudományterületeknek, amelyek a nemzettel, annak földrajzi, természettudományos, történelmi, nyelvi stb. jellegzetességeivel foglalkoznak. A szakirodalomban ez idáig főleg a szimbolikus földrajz fogalom honosodott meg. Vö. pl. SORIN, Antohi: *A „bovarizmustól” az etnikai ontológiáig* című cikkének bibliográfiai jegyzetével. 2000. 2002. február 17. 29. Lásd még tőle: *Habits of the Mind: Europe’s Post-1989 Symbolic Geographies*. In: *Between Past and Future*. New York – Budapest, Central European University Press, 2000. 61–77.

<sup>15</sup> Vö. KISS SZEMÁN, Róbert: Ján Kollár, veľký kreator. *Grundlage II. Emblematický národopis: zeměpis, národopis, přírodopis a zoologie. Slovenský přehled 2005/4. 557–563.*

<sup>16</sup> Az *Olvasókönyv* részleteit saját fordításomban közlöm az eredeti kiadás alapján: *Čítanka anebo kniha k čítání pro mládež ve školách slovenských v městech a dědinách*, v Budíně v Královské universické tiskárně 1825. 202–208.

keztében kétségbevonhatóvá vált a kollári koncepció azon vonatkozása, amely nyelvileg a szlovákokat a cseh irodalmi nyelvhez kötötte, a csehszlovák nyelvet pedig az egyik beszélt nyelvjárásként a szláv nyelv alá rendelte. A romantika művészetfelfogása és a népiesség kultiválása egyben megszüntette annak a kényszerét is, hogy a nem nagy múltú és jelentős szlovák irodalom a közös szláv irodalmi kincs segítségével legitimálja önnön létét. A létjogosultság alapjául a XIX. század 40-es éveitől fogva a szlovák irodalom gazdag folklóranyaga szolgált, amelynek mind szókincsét és költői erejét, mind műfaji sokféleségét és gazdagságát megfelelőnek tartotta a szlovák közvélemény. A romantika mintegy három évtizedére ezért mind a cseh nyelvtől való elfordulás, mind pedig a szláv és ezen belül az orosz fenoméntől való önállósulás a jellemző. Mindezek a tényezők közrejátszottak abban, hogy az orosz fenomén mérsékelten volt jelen a szlovák kultúrában.<sup>17</sup> Az 50-es években kizárólag Karamzin történeti munkáinak szlovák fordításai érdemelnek némi figyelmet. Az orosz irodalom jelenléte inkább csak hatástörténeti szempontból mutatható ki a szlovák irodalom egyes alkotásaiban, így például az új szlovák nyelv kiváló lírikusa, Andrej Sládkovič (1820–1872) *Marína* (1846) című lírai költeményfüzérében, amelynek egyik mottója Shakespeare-től, másik mottója Puskin-tól származik: „Прелестную Марину я надеюсь увидеть там”. A szlovák költő alkotásával kapcsolatban szokás rámutatni arra a tényre is, hogy a *Marína* strófái megegyeznek Gyerzavin *Isten* című ódájának versformájával.<sup>18</sup>

Az 1848–1849-es magyarországi forradalom és szabadságharc végérvényesen megosztotta a magyarországi nemzetiségeket. A magyar szabadságharc ellen harcoló nemzetiségek reményeit azonban nem váltotta be a bécsi udvar a szabadságharc leverése után: jutalmul ugyanazt kapták, amit a magyarok büntetésül. E keserű tapasztalatok arra indították az osztrák rendőri megfigyelés alatt élő Ludovít Štúr, hogy történelmi esszében vessen számot a szláv és ezen belül a szlovák történelmi eshetőségekkel. Németül megírt *A szlávok és a jövő világa* (*Das Slaventhum und die Welt der Zukunft*) című írása csak jóval halála után jelenhetett meg először orosz fordításban (1867). Ebben Štúr azt a kérdést boncolgatja, miért estek áldozatul a szláv népek más népeknek. Kollár emblematikus néprajzát némiképp módosítva Štúr ennek okát a szlávok jó tulajdonságaiban (dolgoság, szerénység, vendégszeretet, emberség, szívéllyesség) látja,

---

<sup>17</sup> Vö. a következő bibliográfiákkal: RIZNER, L. V.: *Bibliografija písomníctva slovenského na spôsob slovnika od najstaršich čias do konca roku 1900*. 1–6. k. Martin, Matica slovenská, 1929–1934. MIŠIANIK, Ján: *Bibliografija slovenského písomníctva do konca 19. storočia*. Martin, Matica slovenská, 1946. ORMIS, Ján Vladimír: *Doplňky k opravy k Ritznerovej bibliografii*. Martin, Matica slovenská, 1972.

<sup>18</sup> Vö. például: SZIKLAY László: *A szlovák irodalom története*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962. 339.

amely alkalmatlanná teszi őket arra, hogy a nemzetek harcában kivívják az őket megillető helyet. Ezért Štúr az egyetlen helyes megoldásnak azt tartja, ha minden szláv nép csatlakozik Oroszországhoz.

## 6

### **Az orosz fenomén mint russzofilizmus – az orosz realizmus szlovák befogadása a XIX. század második felében**

Nemcsak Štúr előző fejezetben tárgyalt esszéje az egyetlen jele annak, hogy a szlovák romantika belső ereje meggyengült a XIX. század hatvanas éveinek végén. A romantika ízlésvilága elleni egyfajta tiltakozásnak is tekinti a szlovák recepcióról szóló tanulmányában Soňa Lesňáková például azt a fordítástörténeti ténytet, hogy I. A. Krilov (1769–1844) első verses fabulája 1868-ban látott napvilágot szlovák fordításban.<sup>19</sup> A jellegzetesen klasszicista műfaj hiányát a szlovák irodalomban Bohuš Nosák-Nezabudov harminckét orosz fabula fordításával pótolta. A XIX. század második felének legjelentősebb szlovák költője Pavol Országh Hviezdoslav (1849–1921) volt, aki magyar és német nyelvű zsengekkel kezdte pályafutását, és a magyar és a német költészet maradt élete végéig az a koordinárendszer, amelyben művészete és műfordítói tevékenysége mozgott: Petőfi Sándor, Arany János és Madách Imre számos fontos művét tolmácsolta szlovákra. Hviezdoslav a szláv nyelvek közül a lengyelt jelölte meg általa ismert nyelvként, az orosz irodalmat azonban nem olvasta eredetiben. Ennek ellenére folytatója annak a költői hagyománynak, amelyet Ján Kollár alapozott meg a szlovák irodalomban: az orosz fenomén „északi fények” formáját ölti költészetében. Hasonló című, tizenhárom versből álló ciklusa 1870-ban íródott, és többek között azért érdemel figyelmet, mert számos aktuális történelmi-politikai utalást tartalmaz például III. Napóleon bukásával kapcsolatban vagy a szláv népek egymással és Oroszországhoz való viszonyával összefüggésben. Az *Északi fények* című vers a „szláv győzelem véres napja” hön óhajtott képével indul, és a hajnalhoz kapcsolódó természeti jelenségeket sorolja föl (világosodik az ég szalagja, a fülemüle énekel, az ég vörös palástba öltözik), majd mindezeket a jelenségeket a kollári emblematikus földrajz föllevenítésével a cseh Óriás-hegység, az Urál és a Tátra képéhez kapcsolja,<sup>20</sup> megteremtve ezzel a cseh, szlovák és orosz közös egységet.

Az osztrák–magyar kiegyezés (1867) után a russzofilizmus a szlovák nemzeti mozgalom egyik eszmei alappillérvé vált, és az erőszakos állami eszközökkel

---

<sup>19</sup> LESŇÁKOVÁ, Soňa: i. m. 1998.

<sup>20</sup> Vö. HVIEZDOSLAV, Pavol Országh: Severné žiare. In: HVIEZDOSLAV, Pavol Országh: *Zlatý fond slovenskej literatúry*. Bratislava, Tatran, 1973. 44.

támogatott magyarosítás ideológiai ellenpárját alkotta. A szlovák nemzeti mozgalom vezére ebben az időszakban a már említett Svetozár Hurban Vajanský volt, a mozgalom központjává pedig Túrócszentmárton vált: itt működött a szlovák kulturális nemzeti egyesület, a Matica Slovenská, itt jelentek meg a szlovák lapok és folyóiratok, amelyek tudatosan a szlavofil és ruszsofil orientációt részesítették előnyben. Az orosz fenomén túrócszentmártoni megjelenési formáiról a városban fölnövő modernista szlovák költő, Ivan Gall számolt be néhány évtized távlatából:

[A Živena nevű egyesület] 1887-ben rendezett egy népművészeti, nevezetesen egy hímezésiállítást, amely nagy figyelmet és tiszteletet keltett. Ebből az alkalomból kigondoltak egy szlovák férfiinget is, hímezett, egy kicsit ukrán minta alapján. Kényelmesebb volt, mint a kemény gallér, festői volt, akadt benne valami egyéni, és az anyák, a nők, a fiatal menyecske, a „gondos gazdasszony” ujjának melegét sugározta, aki szerelmének bizonyítékként hímezte. Ugyanakkor azonban politikai, harcias, demonstratív ing is volt az uralkodó rezsimmel és a dekadens nyugattal szemben – röviden pánszláv ing.

Ilyenfajta pánszlávizmus akadt több Túróc vármegyében. Vladimírek, Igorok, Fedorok, Milošok, Milutinok kezdtek születni – Milan Ivankát, akinek a Tobiáš keresztnévet kellett volna kapnia, az utolsó pillanatban Milanra keresztelték, mert a szerb herceg, Milan Obrenovič éppen valahol elpáholta a törököket. A lányok Olgák, Vierák, Želmírák, Boženák voltak, és akinek még nyugati neve volt, keleti rítus szerintire változtatta. Így például Felixből Blažko lett, holott a Blažej igazából Basilius – Vaszil. A túróci falvakban tulai szamovárokból sustorgott a tea, megtalálhatóak voltak oroszosan növesztett szakállak, és a fejeken furazskikat, orosz fajta fehér sapkát viseltek. De terjedt az orosz földrajz és élet ismerete is, amelyet a kupeczek hoztak magukkal, akik bejárták a távoli orosz világot egészen Szibériáig, Romániáig, Bulgáriáig.

Ennek tett eleget a Národnie noviny is, ahol nagy figyelmet szenteltek az orosz politikának, ahol olvasni lehetett a hadvezérekről, politikusokról, de arról is, milyen ajándékokat hoztak a kánok és a keleti hercegek a cár atyukának a koronázás alkalmából...<sup>21</sup>

A XIX. század utolsó harmadára mindazonáltal jellemző volt már a szlovák irodalmi és politikai gondolkodásmód rétegződése és differenciálódása. A túrócszentmártoni nemzeti mozgalmi központ mellett és ellen működtek más nemzeti csoportosulások is, amelyek színesítették a főntebb vázolt képet. A magyarokkal való együttélés és kiegyezés volt az ún. „új iskola” koncepciója, amelynek központja Pest-Buda / Budapest volt. E sokféleségnek köszönhető a korban az a fajta

---

<sup>21</sup> GALL, Ivan: Turčiansky svätý Martin, Betlehem a Mekka. In: GALL, Ivan: *Odkaz*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1956. 203–204. A részlet saját fordítás.

differenciált befogadás, amely I. Sz. Turgenyev (1818–1883) irodalmi munkásságára jellemző. Az első szlovák fordítás 1863-ból származik: az orosz író *Sólyom* (*Сокол*) című munkája látott napvilágot Daniel Bachát-Dumný tolmácsolásában. Turgenyev intenzív szlovák befogadására túrócszentmártoni körökben – mint fentebb már említettük – azért került sor, mert a legkevésbé volt kritikus a cári Oroszországgal szemben. Míg például Gogol *Revizor* című drámájának túrócszentmártoni színpadra állítása<sup>22</sup> 1871-ben megbukott a szlovák közönség értetlenségén, Turgenyev művei osztatlan sikert arattak. Vajanský számos tanulmányában, cikkében népszerűsítette Turgenyev írói munkásságát.<sup>23</sup> A túrócszentmártoniak orosz fenoménhoz való ambivalens viszonyára jellemző, hogy Vajanský Turgenyev halálára írt nekrológiájában az Orosz Anyácska szószólójának szerepébe stilizálva magát némi neheztelő éllel ír az orosz író hazájához való viszonyáról: „Orosz Anyácska gyászol nagy fiának teste fölött, és megbocsátja neki a sebeket, amelyeket ejtett rajta”.<sup>24</sup> Turgenyev azonban kínált más csatornákon is fordítanivaló anyagot: az „új iskolához” tartozó Ján Bobula például az orosz író kései, *Füst* (*Дым*) című regényét tolmácsolta szlovákra 1871-ben. A regény a szlavofil és nyugatos nézetek ütköztetésével paradigmatisztikus értékű párhuzamot kínált a szlovák nemzeti élet problémáinak kezelésére – állítja Soňa Lesňáková idézett tanulmányában.<sup>25</sup>

A fiatal szlovák értelmiségiek harmadik csoportja a Prágában működő *Detvan* nevű diákkör keretében ismerkedett meg a realizmussal és naturalizmussal. Ennek a prágai csoportnak a működéséhez kapcsolódik a szlovák realista próza kezdeti szakasza, amelynek gyökerei egyrészt a francia pozitivizmushoz, másrészt azonban, annak mintegy ellenpólusaként, az orosz realizmushoz nyúlnak vissza. Az orosz fenomén és irodalom ily módon nemcsak történeti jelenségként vagy fordítások formájában épült be a szlovák irodalom korpuszába, hanem az orosz realisták alkotói módszerükkel, írói egyéniségükkel is hozzájárultak olyan szlovák realista írók alkotói személyiségének fejlődéséhez, mint például Janko Jesenský, Martin Kukučín vagy Ladislav Nádaši Jégé. Oskár Čepan szlovák irodalomtörténész a következőképpen summázta *A realizmus stimulusai* című monográfiájában az orosz irodalom és az orosz írók szerepét a szlovák realista próza fejlődésében: „A szerzői koncepciók közötti egyes tipológiai azonosságokat monográfiánk fejezeteiben rögzítettük. Konkrét kapcsolat rajzolódik ki Vajanský és Turgenyev, Kukučín és Gogol, Jesenský és Csehov munkássága között... Általánosságban meg kell ismételnünk, hogy szembeötlő formai stimulusai mellett az orosz realizmus hatása a szlovák prózára főleg erkölcsi-etikai imperatívuszai-

---

<sup>22</sup> Gogol: *Komisár alebo Nehnevaj sa na zrkadlo, máš-li krivé ústa* címmel fordította M. Š. Ferienčík.

<sup>23</sup> ČERVENÁK, Andrej: *Vajanský a Turgenyev*. Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1968.

<sup>24</sup> Národné noviny 14, 1883. 104. szám. Idézi LESŇÁKOVÁ, Soňa: i. m. 1998. 24.

<sup>25</sup> LESŇÁKOVÁ, Soňa: i. m. 1998. 21.

ban rejtett. A társadalmi témák emberi szemléletmódja alapvetően kiegyenlítette a nyugat-európai pozitívizmus és determinizmusának vigasztalanságát.”<sup>26</sup> Az orosz irodalom hatása olyannyira felerősödött a XIX. és XX. század fordulóján, hogy a meglehetősen lyukacsos szerkezetű szlovák irodalmi struktúra hazai elemeit gyakorta elfedték a fordított irodalom, elsősorban a magyar és az orosz alkotások. Jozef Gregor Tajovský realista szlovák író a tanulmány elején idézett fiatal jogászhoz hasonlóan a következőképpen nyilatkozik erről L. Ny. Tolsztoj művészetével kapcsolatban: „Én Tolsztoj népi elbeszéléseit nem adom az egész szlovák irodalomért”.<sup>27</sup> A fiatal szlovák realisták a *Hlas (Hang)* című folyóirat körül csoportosultak – a folyóirat nevét kölcsönözték programjuknak is, amelynek meglehetősen fontos eleme volt a népművelés mint a társadalmi szakadék csökkentésének módja az értelmiségiek és a parasztság között. A „hlasisták” koncepciója e ponton is érintkezett az orosz íróéval. Tolsztoj első fordítója Andrej Truchlý-Sitniansky volt 1876-ban.<sup>28</sup> Rajta kívül sok művét fordította szlovákra Jozef Škultéty és Bohdana Škultétyová, valamint Andrej Škavran. A legnagyobb szlovák tolsztojánus címet pedig Dušan Makovický (1866–1921) érdemelte ki, aki 1904-től Tolsztoj személyes orvosa volt annak haláláig. Makovický a prágai „Detvan” nevű diákkörben ismerkedett meg Tolsztoj műveivel és gondolatvilágával, akivel 1890-től fogva élénk levelezést folytatott. E leveleket fokozatosan közölte Tolsztoj elbeszéléseinek fordításaival együtt, amelyek főleg a *Slovenské pohľady* című folyóiratban jelentek meg. Első, 1894-es Jasznaja Poljana-i látogatása után hosszabb lélegzetű *L. Ny. Tolsztojnál* című művet írt, amely könyv alakban két évvel később látott napvilágot. A legtöbb Tolsztoj-művet azonban két könyvsorozatában adta ki. Az első a *Tanulságos olvasmány (Poučné čítanie)* sorozatcímet viselte, és tizenhét füzetet tartalmazott (1896–1898). A sorozatban a Tolsztoj által kiadott *Posrednyik (Посредник)* szövegeit véve alapul Tolsztoj és más orosz írók műveit jelentette meg. A *Tanulságos bibliotéka (Poučná bibliotéka)* sorozat (1898–1900) négy kötete tartalmazta többek között az orosz író *Feltámadás* című regényének „teljes, nem cenzúrázott” szövegét. Makovický *Tolsztojnál Jasznaja Poljanában* című naplója<sup>29</sup> nemcsak Tolsztoj utolsó hat évének értékes dokumentumait tartalmazza, hanem az orosz társadalom életével kapcsolatos megfigyeléseket is. Tolsztoj 1900-ig a leggyakrabban fordított orosz írónak számított (88 műve jelent meg szlovákul), megelőzve ezzel a második helyen álló Turgenyevet (60 művel), valamint a harmadik Csehovot (45 művel). A sorrend 1900 és 1918 között megváltozott Csehov javára (294 mű), Tolsztoj a második

<sup>26</sup> ČEPAN, Oskár: *Stimuly realizmu*. Bratislava, Tatran, 1984. 449–450. Saját fordítás.

<sup>27</sup> *Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava, SVKL, 1956. 171.

<sup>28</sup> Vö. LESŇÁKOVÁ, Soňa: i. m. 1998. 27.

<sup>29</sup> MAKOVICKÝ, Dušan: *Tolsztojnál Jasznaja Poljanában (Dušan Makovický naplója)*. Oroszból fordította Gerencsér Zsigmond. Budapest, Európa, 1999.



helyre szorult (113), míg Turgenyev a harmadik helyre csúszott (47 mű).<sup>30</sup> Az orosz irodalom befogadásáért nagyon sokat tett Jozef Škultéty, aki a *Slovenské pohľady* című irodalmi lap szerkesztőjeként (1890–1916) nemcsak nagy teret biztosított az orosz irodalomnak, hanem annak fejlődését elsősorban a Nyiva alapján nyomon követve szisztematikusan beszámolt az újabb fejleményekről, és jó színvonalú fordításokkal mutatta be az orosz szerzőket a szlovák olvasóközönségnek. Szerkesztői tevékenységének évei alatt hatvan orosz szerző mintegy százötven művének adott helyet a lapban, köztük a legismertebbeken kívül D. V. Grigorovicsnak, V. I. Nyemirovics-Dancsenkónak, Ny. Sz. Leszkovnak, V. G. Koroljenkónak, V. M. Garsinnak, D. Ny. Mamin-Szibirjajknak stb. is. E nevek és a fontosabb fordítások magas száma egyaránt annak a jele, hogy az orosz irodalom klasszikusai a szlovák realizmus fénykorában, annak hatását jótékony módon erősítve épültek be szervesen a szlovák irodalomba.

## 7

### A XIX. századi orosz irodalom szlovák recepciója 1918-tól napjainkig

Az orosz irodalom szlovák befogadásának kulturális, politikai és társadalmi körülményei alapvetően megváltoztak az első Csehszlovák Köztársaság keretein belül. A szláv népek nemzeti és polgári államában, amely befogadta az orosz irodalom elől menekült emigránsok tömegét, nemigen volt helye sem az orosz avantgárdnak, sem a politikailag elkötelezett irodalomnak. Jozef Škultéty 1921-es megfogalmazásában: „hogy a gorkijok, andrejevek és a hozzájuk hasonló kortárs orosz írók művei nagyban hozzájárultak nemzetük jelenlegi szerencsétlenségéhez, ahhoz kétség sem férhet”.<sup>31</sup> Mindazonáltal ebben az időszakban a megnövekedett számú és eszmeileg differenciáltabb szlovák irodalmi folyóiratokban (*Elán*, *Kultúra*, *DAV*, *Tvorba*, *Živena*) bővült a fordított szerzők köre és időbeli spektruma. Ugyanakkor e színes palettának szerves része maradt a XIX. századi orosz realizmus.

Hasonló volt a helyzet az 1938 és 1945 közötti időszakban talán az a markáns különbséggel, hogy a szlovák fordításirodalomnak a szlovák állam keretein belül nem kellett versenyeznie a cseh fordításokkal.<sup>32</sup> A szlovák állam idején

---

<sup>30</sup> LESŇÁKOVÁ, Soňa: i. m. 1998. 28.

<sup>31</sup> Idézi KUSÁ, Mária: Hĺbka a šírka záberu. In: *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1826–1996*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1998. 42.

<sup>32</sup> Vö. TESAŘOVÁ, Jana: Emancipácia slovenského prekladu z ruskej literatúry. In: *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1826–1996*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1998. 66–80.

a szlovák kulturális élet nagy érdeklődéssel fordult Dosztojevszkij felé, akinek kilenc fontos kötete jelent meg, köztük *A Karamazov testvérek* kétszer is (1942, 1944). A dosztojevszkiji életmű vallási-filozófiai szempontú recepciója is megindult olyan képzett filozófus-teológus-esztéta interpretációjában, mint Ladislav Hanus, aki két alapvető jelentőségű tanulmányt is írt az orosz íróról *Krisztus alakja F. M. Dosztojevszkijnél*, valamint *Dosztojevszkij és a bolsevizmus világa* címmel. A szlovák állam idején Csehovtól hat kötet, Goncsarovtól öt, többek között a kétkötetes *Oblomov* is megjelent, Puskindól, Gogoltól és Osztrovszkijtől három-három kötet látott napvilágot. A szlovák művelődés történetében először vált jelentős drámaszerzővé Csehov, akinek több színdarabja, többek között a *Sirály* és a *Ványa bácsi* is megjelent könyv alakban 1943-ban Mikuláš Gacek fordításában.<sup>33</sup>

Az 1945 és 1970 közötti szlovák recepció a kommunista kultúrpolitika által meghatározott keretek között zajlott. Ebben az időszakban a 2334 megjelent orosz könyv közül mintegy 400 tartozott a XIX. századi klasszikusokhoz, a többi főként kortárs szovjet szerzők munkája volt.<sup>34</sup> A korszakban az orosz klasszikusok közül Tolsztoj vált kedvenc szerzővé, akit V. I. Lenin szállóigévé vált mondása („Tolsztoj az orosz forradalom tükré”) legitimizált a kiadói politikát irányító kultúrkommisszárok előtt. Míg Dosztojevszkijt a XX. század 50-es éveiben szinte elfelejtették, Gogolnak mint az orosz társadalom szatirikusának szinte minden fő műve megjelenhetett. Az 1970 és 1989 közötti időszak legfontosabb sajátossága, hogy kialakult egy olyan fordítói iskola, amely bár nivellálta a fordítói nyelvet, megbízható filológiai és nyelvi fölkészültséggel képes volt az orosz irodalom szinte valamennyi korszakának műveit átültetni szlovákra.<sup>35</sup>

Az 1989 utáni korszakra a mintegy fél évszázados kötelező politikai „russzofilizmus” és „szovjetofilizmus” nyomta rá bélyegét. Az orosz fenomén és az orosz irodalom szinte teljesen eltűnt a szlovák kulturális életből: a szlovákiai fordítás-irodalomnak csupán 1–3 százalékát adja a teljes orosz irodalom, amelynek legidőtállóbb részét a XIX. századi orosz klasszikusok alkotják.

Lehet, hogy „korunk hőse”, ha könyvespolca elé állna, hogy olvasnivalót keressen szerelmének, ismét csak Tolsztoj műve után nyúlna?

---

<sup>33</sup> Liptovský Mikuláš, Tranoscius, 1943.

<sup>34</sup> Vö. PAŠTEKOVÁ, Soňa: Transformácie obrazu ruskej literatúry. In: *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1826–1996*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1998. 81–96.

<sup>35</sup> MALITI, Eva: Zrkadlenie v priestore – sovietsky mnoholiterárny fenomén. In: *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1826–1996*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1998. 97–131.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ČEPAN, Oskár: *Stimuly realizmu*. Bratislava, Tatran, 1984.
- ĎURIŠÍN, Dionýz: *Slovenská realistická poviedka a N. V. Gogol*. Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1966.
- K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 1–3*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1993–1995.
- KISS Gy. Csaba: Liberális pánszlávizmus? Néhány szempont Ján Palárik „O vzájomnosti slovanskej” című írásának értékeléséhez. In: *Tanulmányok a kelet-európai irodalmak és nyelvek köréből. Dobossy László 70. születésnapjára*. Budapest, ELTE Szláv Filológiai Tanszék, 1980. 251–259.
- KISS Ilona (szerk.): *A megváltó Oroszország. Válogatás a szlavofil gondolkodók írásaiból (1839–1861)*. Budapest, Századvég, 1992.
- KOLLÁR, Ján: *O literárnej vzájomnosti*. Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1954.
- LESŇÁKOVÁ, Soňa: Tolstojovské a iné populárne edície na Slovensku koncom 19. a začiatkom 20. storočia. *Slavica Slovaca* 1, 1964. 357–369.
- LESŇÁKOVÁ, Soňa: *Cesty k realizmu (J. G. Tajovský a ruská literatúra)*. Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1971.
- PANOVOVÁ, Ema: *Vzťahy a konfrontácie. Ruská poézia v slovenskom literárnom a spoločenskom kontexte do roku 1918*. Bratislava, Veda, 1977.
- PANOVOVÁ, Ema: *Stopäťdesiat rokov slovensko-ruských literárnych vzťahov*. Bratislava, Veda, 1994.
- RÁTZ Kálmán: *A pánszlávizmus története*. Budapest, Lucidus, 2000.
- Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1998. (Angol és orosz nyelvű rezümével.)
- ŠAFÁRIK, Pavol Jozef: *Dejiny slovanského jazyka a literatúry všetkých nárečí*. Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1963.
- Slovenská a ruská literatúra. Vzťahy a súvislosti*. Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1973.
- STEIER Lajos: *A tót kérdés I. A tót nemzetiségi mozgalom fejlődésének története*. Liptószentmiklós, Steier Izidor könyvnyomdájában, a szerző kiadása, 1912.
- ŠTÚR, Ľudovít: *Slovanstvo a svet budúcnosti*. Bratislava, Slovenský inštitút medzinárodných štúdií, 1993.
- SZARKA László: *A szlovákok története*. Budapest, Bereményi, 1993.
- SZIKLAY László: *A szlovák irodalom története*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962.

KROÓ KATALIN

**EGY LENGYEL DOSZTOJEVSZKIJ-OLVASAT  
A KARAMAZOV TESTVÉREK SZÖVEGINSPIRÁCIÓJA  
ANDRZEJEWSKI SÖTÉTSÉG BORÍTJA A FÖLDET  
CÍMŰ REGÉNYÉBEN**

F. M. Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényének Jerzy Andrzejewski *Sötétség borítja a földet* című művében tükröződő szöveginspirációját nem az utóbb említett mű keletkezéstörténetéhez kapcsolódó filológiai adatokra alapozva mutatjuk be. Arra igyekszünk rávilágítani, hogyan utalhatók egymásra a két alkotás fő gondolati elemei és jelentős poétikai eljárásai. Figyelmünket az elemzés kezdő részében elsődlegesen az Andrzejewski-regény három kulcsjelenetének és *A nagy inkvizítor* poémának a kapcsolódási pontjaira összpontosítjuk egy régebbi kutatás eredményeinek a felelevenítésével.<sup>1</sup> A tanulmány második és harmadik részében az összehasonlító vizsgálat a *vallomás* műfaji gyökerezettségű témamotívumának többnézőpontú értelmezése körül fog kibontakozni, új kutatási eredmények bevonásával.

**1**

**A strukturális-szemantikai szövegpárhuzamok  
keretének kialakítása  
Jerzy Andrzejewski regényében**

A leírás tárgyát képező jelenetek a *Sötétség borítja a földet* szerkesztési elveinek megvilágítása szempontjából a szövegközi kapcsolódás vizsgálati körén kívül is kulcsfontosságúnak bizonyulnak. A két regénykezdő jelenet – Diego és Torquemada két párbeszéde –, valamint a Torquemada–Sátán dialógusán nyugvó regényzáró szöveganyag jelentés-összefűződésében megmutatkozik a mű cselekményépítésének egyik szerkezeti tartópillére, az ellentétesen szimmetrikus eseménnyalakzatok megjelenítése. A regény a két főszereplő, Diego és Torquemada személyiségének ellentétes irányú átalakulására épül. A mű elején Torquemada

---

<sup>1</sup> Vö. pl.: KROÓ Katalin: Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* és Jerzy Andrzejewski *Sötétség borítja a földet* című regényének fő szövegpárhuzamai. *Filológiai Közlöny* 1989/4. 290–300.

a spanyol főinkvizítor posztját tölti be, jó szándékú meggyőződéssel szolgálva az inkvizíció ügyét. Diego, ezzel szemben, fiatal dominikánus fráter, akit rémülettel és fájdalommal tölt el az inkvizíciós kegyetlenkedések mindennapos látványa. A sors véletlene folytán Diego épp Torquemadának fedi fel az inkvizíció létjogosultságára vonatkozó kételyeit (a vizsgált első jelenet). Torquemada, igazságra szomjazó lélekre ismerve benne, szolgálatába fogadja a kételkedőt, aki fokozatosan az inkvizíció őszinte hívévé válik. A főinkvizítor, ezzel párhuzamosan, épp annak felismeréséig jut el, hogy tragikus eredményű életműve rettenetes tévedésen nyugszik. Történelmi horderejű vétségét kiigazítandó, halálos ágyán az inkvizíció felosztatásáról végrendelkezik, Diegóra bízva a régi rend porba döntésének feladatát. A belénevelt eszméhez immár tántoríthatatlanul hű Diego azonban a Királyi Inkvizíciós Tanács titkáráként értetlenül utasítja el haldokló mesterét.

A két főhős fordítottan szimmetrikus alaktranszformációja<sup>2</sup> a változás adott szakaszára jellemző alakjegyek költői sorba rendezettségének ellentétes belső logikájában ragadható meg. Diego és Torquemada első párbeszédében az utóbbi hős sajátos költői motívuma a *csendesség*, a *hallgatagság*, amely a léleknek az eszmébe vetett hit biztonságából fakadó rezzentelen nyugalomát tükrözi. Diego fő alakjegye, a *hallgatástól való félelem*, a *megnyilvánuláskényszer* ezzel szemben épp a kételyektől elgyötört hős lelkiismeret-furdalásáról ad számot a regényben. Ennek megfelelően Torquemada némaságát csak Diego belső dialógusában oldhatja fel Andrzejewski. A regény zárójelenetében ugyanakkor a hajdan csendes Torquemadából valósággal ömlik a szó, míg Diego az eretnek szavak elleni kétségbeesett védekezése gyanánt pontosan hatszor inti szavakkal csendre a tisztelendő atyát. Ezt a magyar fordításváltozat a „hallgass” kifejezés négyszeres ismétlésével nyomatékosítja. Diego alaktranszformációjának tartalmát az indító- és zárójelenetben használt „kő” szó jelentéskapcsolata emeli ki. Az „Atyám, félek, hogy kövé válhatok” kijelentésben (36)<sup>3</sup> Diegónak az a rettenetes félelme kap hangot, hogy az elhallgatott, ki nem mondott igazság elpusztul a lélekben, az embert kövé változtatva. Az utolsó jelenetben viszont Diegónak az atyára sújtó keze, „mely nehéz volt, akár a kő” (195), épp az elhallgattató parancsnak igyekszik nyomatékot adni.

A személyiség gyökeres átalakulását jelölő módosított alakjegyeknek és a hős végső cselekedetének motivációját Torquemada vonatkozásában elbeszélő sza-

---

<sup>2</sup> Az ellentétes szimmetria értelméhez lásd a *Jevgenyij Anyeginből* nyert tapasztalatokat a mű két kulcsepizódjának szimmetriába rendeződő oppozíciós kapcsolatáról. A regény végén – Sklovszkij felismerése szerint – minden az ellenkezőjére fordul. Vö.: ШКЛОВСКИЙ, В.: Евгений Онегин (Пушкин и Стерн). In: ШКЛОВСКИЙ, В.: *Очерки по поэтике Пушкина*. Berlin, 1923. 194–220. A kiazmus-alakzatról Puskin műveiben jelen kötetben lásd Péte Mihály és Kovács Árpád Puskin-tanulmányát.

<sup>3</sup> A regény magyar fordítását a következő kiadvány alapján közöljük: ANDRZEJEWSKI, Jerzy: *Sötétség borítja a földet*. Fordította: Gimes Romána. Budapest, Európa, 1985. Az idézeteken belüli kiemelések a tanulmány szerzőjéhez tartoznak.

kaszok, egy hiányos belső monológ és egy belső dialógus biztosítja, míg Diego esetében néhány sorba rendeződő elbeszélő szakasz, valamint a külső dialógusok hiánya szolgál narratív motivációként. A két jelsor szerkezetét a következőképp határozhatjuk meg: Torquemada alakjánál a belső beszéd hiányjele, majd a belső monológ, a belső dialógus és a külső beszéd sorrendjével Andrzejewski a *hallgatás* költői tulajdonsága felől vezeti az alakot a *beszéd* felé. Diego alakjánál épp fordítva, a belső és külső beszédet a hallgatásnak először kényszeredett és szenvedést okozó, majd önként, a hős „kételyektől mentes hitéből” (125) fakadó felvállalása követi, ami végül az adott jelsort záró utolsó elemhez, az *elhallgattatás* gesztusához vezet.

E kompozíciós elv rögzítése után lehetőség nyílik arra, hogy a regény fentiekben meghatározott három jelenetének és *A nagy inkvizítor* poéma rokon pontjainak tanulmányozásába fogjunk. Ivan Karamazov poémájának két hőst, Jézust és az inkvizítort az ellentétes megnyilvánulások dialogikus kifejeződése jellemzi. Az inkvizítor börtönbe vetteti Jézust, majd olyan, életműve igazolását célzó védőbeszédet mond, amely a fogolyhoz intézett vádbeszédnek is beillik.<sup>4</sup> Ugyanakkor mentegetőzésének az emberi természet történelmi ellentmondásaira hivatkozó érvei között egy olyan gondolat bújik meg, amelynek nevében megfogalmazódik Jézus felmentése. Nevezetesen: az emberi természet megoldatlan történelmi ellentmondásainak tisztánlátását a Mester már nem érthette meg, ezeröttszáz évvel korábban még nem mérhette fel, hogy a történelmi szükségszerűség milyen gyakorlati módosításokat kíván az elméleti tantól. Míg tehát az egyik oldalon az életművét védelmező inkvizítor hivatkozási alapul azt a gondolatot tolmácsolja, hogy Jézus az emberi természet tökéletlenségeivel nem számolva önnön tökéletességének irreális magasságába emelte az eszményeket,<sup>5</sup> ezzel egy időben meg-

---

<sup>4</sup> *A nagy inkvizítor* poéma részletes magyar nyelvű elemzésében bemutattuk, hogy az inkvizítor belső dialógusa a jézusi eszmények megőrzéséről tanúskodó pszichológiai költői motiváción alapul. Lásd az 1986-os kézirat anyagát (egyetemi doktori értekezés): KROÓ Katalin: *A nagy inkvizítor. „Pró és kontra” az alak mikrostruktúrájában; „Pró és kontra” a poéma evangéliumi allúziójának a szerkezetében*. In: KROÓ Katalin: *Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991. 42–63.

<sup>5</sup> Hangsúlyozandó, hogy az inkvizítor dialógusa nem korlátozódik erre az érvsorra. A poéma inkvizítor-alakjának értelmezése a szóbeli megnyilvánulások számbavételén túl nem nélkülözheti a Jézushoz fűződő viszonyban testet öltő dialogikus alakkapcsolat tisztázását sem. Ennek hiánya olyan egyoldalúsághoz vezethet, mint amilyen például V. V. Rozanov interpretációjában mutatkozik meg. Rozanov a kísértésjelenetnek a Gonosz Szellem három tanácsa elfogadásával véghezvitt korrekciójában látja a poéma lényegét. Mivel az inkvizítor tette az emberiség iránti szeretetből fakad és az ő földi boldogságának megteremtését célozza, így – Rozanov megítélése szerint – a kereszténység gondolatköréből Dosztojevszkij az emberről alkotott magaszos eszményt veti kritika alá. Vö.: РОЗАНОВ, В. В.: *Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе*. Санкт-Петербург, 1906. 1–249; újabb kiadás szerint lásd: РОЗАНОВ, В. В.: *Легенда о великом инквизиторе. Две статьи о Гоголе* (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 67). München, Wilhelm Fink Verlag, 1970.

fogalmazza azt a gondolatot is, hogy mindaz a tudás, amelynek birtokában Jézust vádolja, olyan sok évszázados tapasztalat, amelynek ténye nem állt bizonyossággént Jézus előtt akkor, amikor megalkotta eszményeit. Hasonló ellentmondást figyelhetünk meg az inkvizítor cselekedeteiben is, aki a poéma végén a „Holnap elégetlek. Dixi” (1, 342)<sup>6</sup> korábbi fenyegetésével ellentétben elengedi foglyát. Jézus foglyul ejtésének, majd szabadon bocsátásának, valamint a Jézus realitását hiányoló vádbeszédnek, majd a felmentésnek az ellentétében fogalmazódik meg az inkvizítor alakjának belső ellentmondásossága, az alak szerkezetét építő „pró” és „kontra”. A foglyát elbocsátó inkvizítor szívét égeti Jézus búcsúcsókja, „de megmarad addigi eszméje mellett” (1, 345).

Azonos szerkesztési elvek alapján formálódik a poémában Jézus alakja. Az inkvizítor két kommunikációs csatornán keresztül érzékeli hallgatóját. Jézus képviseli számára a *Tant*, a hajdan verbálisan megfogalmazott Eszményt, amelyhez megítélése szerint a Mesternek már semmit sincs joga hozzátenni. A poémában az inkvizítor mégsem a tanokat némán újra a világba kiáltó Jézussal szembesül, hanem magával Jézus *Alakjával*. A verbalitástól mint költői sajátosságtól megfosztott Jézus a poémában eleven alakjával „beszél” a gesztusok metakommunikatív nyelvén. Az alak e megnyilvánulásait az inkvizítor, önnön érvsorát minduntalan megbontva, folyamatosan észleli és értelmezi: pl. „Szelíden nézel rám és még csak felháborodásra sem méltatsz?”; „És miért nézel rám némán és áthatóan azzal a szelíd szemeddel? Csak lobbanj haragra [...]” (1, 338). Jézus tehát némán emlékezteti az inkvizítort a tanokra, a keresztény eszményekre, amelyeknek mércéjét az utóbbi hős túlságosan magasra szabottnak ítéli, noha ítéletének megfogalmazásakor a szigorúságában rideg tanokat képviselő Jézusnak szelíd, nyugodt, megértő gesztusaival találja szembe magát. Az inkvizítor számára ebben tükröződik Jézus ellentmondásossága, az alak „pró” és „kontrájának” dialogikus viszonya, amely legtisztább formájában majd Jézus *csókjának* és *elmenetelének* az

---

Ehhez hasonlóan D. H. Lawrence vélekedése szerint is az inkvizítor magának Dosztojevszkijnek Jézusról alkotott végső véleményét fogalmazza meg, amely így hangzik: „Jézus, nem felelsz meg, korrigálásra szorulsz” („Jesus, you are inadequate. Men must correct you”). A poéma Dosztojevszkij „megcáfolhatatlan Jézus-kritikáját” szóltatja meg, amelyen keresztül Jézus „illúziója” lepleződik le a valósággal való szembesítés folyamán. Nincs olyan ihletett sugallat, amely a valóságban az embert képessé tenné arra, hogy természet kijelölte korlátai fölé emelkedjék – fogalmazza meg poémájával, Lawrence véleménye szerint, Dosztojevszkij. Eszerint a kereszténység ideális, ámde megvalósíthatatlan eszmény, amely az emberre teherbírást meghaladó elvárásokat ró. Ha Jézus az emberiséget eszményi mivoltában szerette, olyanok, amilyenek lennie kellene, szabadnak és korlátoktól mentesnek, az inkvizítor úgy szereti az emberiséget, ahogy van, *olyannak, amilyen*, összes korlátaival együtt. Vö.: LAWRENCE, D. H.: *The Grand Inquisitor*. In: LAWRENCE, D. H.: *Selected Literary Criticism*. London, Heinemann Educ., 1955.

<sup>6</sup> A *Karamazov testvéreket* a következő magyar és orosz kiadás alapján idézzük saját kiemelésekkel, kötet- és oldalszám megjelölésekkel: DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *A Karamazov testvérek 1–3*. Fordította: Makai Imre. Budapest, Európa, 1977; ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 14–15. Ленинград, Наука, 1976.

ellentétében kap hangot. A csók a megértés gesztusainak költői kiteljesedése, a távozás azonban tartalmilag egyenértékű az inkvizítor utolsó cselekedetével. Miként az inkvizítor kitart eszméi mellett a szívét égető csók ellenére is, és ezért igyekszik messzire küldeni magától Jézust, ehhez hasonlóan Jézus is elhagyja a csók után az inkvizítort,<sup>7</sup> akinek eszméivel nem azonosulhat.

A hősök ellentmondásos, a vitapartner alakjához és eszméjéhez kapcsolódó elfogadó–elutasító magatartásának azonos ábrázolási törvényeivel találkozunk Andrzejewski *Sötétség borítja a földet* című regényének vizsgált első jelenetében. Az ambivalens viszonyt Dosztojevszkij kompozíciós eljárásához hasonlóan itt is a hősök ellentétes megnyilvánulásainak – szavainak, gesztusainak, cselekedeteinek – költői megformálása tolmácsolja. A szóban forgó templomjelenetben ugyanis kitűnik az a tény, hogy Diego nincs tudatában annak, kivel beszél, ezért azt, ahogyan Torquemadát megítéli, nem befolyásolhatja az inkvizíciós eszmékhez kötődő negatív viszonya. Így eshet meg, hogy miközben épp a Torquemada képviselte inkvizíció *eszméje* iránt táplált gyűlöletének ad hangot, az atya rokon-

---

<sup>7</sup> A némaságot szavakban föl nem oldó csók azonban nemcsak Jézus elmenetelével áll ellentétben, hanem egyben a szóbeli megnyilatkozás hiányának a tényére is ráirányítja az olvasó figyelmét. Szembeszökő ugyanis, hogy míg az inkvizítor korábban csendre intette foglyát, mivel úgy érezte, hogy amaz csak arról beszélhetne, amit ő maga is tud, az utolsó pillanatokban türelmetlenül várja, hogy Jézus szóra nyissa ajkát és megfogalmazza ítéletét. Mintha Jézus szelíd gesztusai, szerető megértése épp arról győznék meg az inkvizítort, hogy az ő életműve nem a jézusi szellemben fogant. Dosztojevszkij számára a Jézus alakjára épülő keresztény etika döntő kérdése mindig is úgy fogalmazódott meg, hogy vajon Jézus végrehajtott volna-e egy adott cselekedetet, vagy látván azt, jóváhagyta volna-e annak végrehajtását. Vö.: „Azt az embert, aki megégeti az eretnekeket, nem tudom erkölcsösnek nevezni, mivel nem fogadom el az ön tézisé, miszerint az erkölcsösség a belső meggyőződésünkkel való összhangot jelenti. Ez csupán becsületesség (az orosz nyelv gazdag), de nem erkölcsösség. Erkölcsi példa és ideál számomra Krisztus. Kérem: megégette volna-e ő az eretnekeket – nem. Így tehát az eretnekegetés erkölcsstelen cselekedet”. *Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг.* (= Литературное наследство 83). Москва, Наука, 1971. 675 – saját fordítás. A poémának ezen a helyén, ahol az inkvizítor türelmetlen kívánsága az olvasóban is Jézus szóbeli megnyilatkozásának a lehetőségét veti fel, különösen kiemelt költői jelle válik a *szótlanság*, a csók *némasága*, amely az eszmény és a megvalósítás ellentmondásainak új tanokban történő feloldását végérvényesen lehetetlenné teszi. Andrzejewski számára az inkvizítor alakjegyének transzformációja, amely Jézus elhallgattatásának, illetve szóbeli megnyilvánulásra sürgetésének az ellentétében tárul fel, láthatóan szintén kompozíciós szövegekői analógia alapjául szolgál, hiszen Torquemada figuráját a *Sötétség borítja a földet* című regény szövege a *hallgatás* alakjegyéitől a *beszéd* attribútuma felé haladva jeleníti meg. Jézus némaságát számos Dosztojevszkij-kutató döntő kérdésnek tekinti a poéma értelmezése szempontjából. Az eszmetörténeti beállítódású elemzések azonban a poéma e szemantikai alkotóelemének minden poétikai áttételt nélkülöző jelentést tulajdonítanak, amely Ivan szerzői világképét tükrözi. N. A. Bergyajev megítélése szerint például Jézus hallgatása a poémában meggyőzőbb az inkvizítor egész érvelésénél. Rozanov ezzel szemben úgy véli, hogy Jézus hallgatásában Ivannak az a hite fejeződik ki, hogy az inkvizítort a tudása Jézus fölé emeli. A szakirodalomban nem találunk példát a jézusi némaság jelentésmódosulásának értelmezésére (vö.: РОЗАНОВ, В. В.: i. m. 1906, valamint БЕРДЯЕВ, Н. Н.: *Мирозозерцание Достоевского*. Berlin, Обелиск, 1923).



szenves *alakja* megnyeri, mi több, őszinte vallomásra készíti: „Először látlak, nem tudom, ki vagy, de ha előtted állok, és rajtunk kívül nincs itt senki, úgy érzem, mintha régóta ismernélek, az első pillanattól, amikor gondolkodni kezdtem. [...] Talán már sejtetted, de hadd mondjam el én, mert te megértetted, olyan az arcod, mint azé, aki mindent megért, talán azért érzem úgy, mintha régtől, vagyis kezdetől fogva ismernélek” (37). Torquemada *alakja* tehát, Diego elfogulatlan ítéletét mozgósítva, a hős *eszmei* állásfoglalásával éppen ellentétes viszonyulást hív létre. Az alakból áramló erőt Andrzejewski sajátos művészi megoldással érzékelteti. Óvatlanságának felismerése ugyanis Diegót először a gyűlölt inkvizíció legfőbb képviselőjének kijáró leszámolás mozdulatára ösztönzi, de a mozdulat bevezetésének a döntő pillanatban útját állja Torquemada alakjának kisugárzása: „Arca görcsbe rándult, az ajka megremegett. Hirtelen lehajolt, és megragadva a súlyos négykarú gyertyatartót, Torquemada felé indult. De nem sújtott le. Ott állt a feje fölé emelt karokkal, szaporán szedte a lélegzetét, a gyűlölettől eltorzuló arccal, de teljesen gúzsba kötötte az aggastyán nyugalma és hallgatása, aki nem hátrált, még a legkisebb mozdulatot sem tette tulajdon védelmére. Mozdulatlan *alakjából* azonban olyan elszánt és kemény erő sugárzott, hogy Diego egy idő múlva lecsukta szemhéját, s bár karját még mindig ütésre emelve tartotta – a gyertyatartó hirtelen kihullott a kezéből, iszonyú robajjal az oltár lépcsőjére zuhant, és lefelé kezdett gurulni, míg végül Torquemada talpánál állapotodott meg” (38). Bár a bírált eszmék megítélése az adott pillanatban nem módosul – ezt tükrözik Diego arcvonásai, majd Torquemadát Sátánként azonosító szavai –, az a jelentős eszmei bázisú hitet sejtető erő, amely Torquemada alakjának egészéből áramlik Diego felé, megbénítja a támadó akaratát. Az ambivalens magatartás a korábbi eszmei ítélethez való hűség és az ítélet logikájának ellentmondó cselekedet ketősségében ragadható meg.

Diego Torquemadához fűződő viszonyát tehát Andrzejewski az *elfogadás–elutasítás* olyan belső ellentmondásaként határozza meg, amellyel Dosztojevszkij írja le Jézus viszonyát a poéma inkvizítorához. Ezt a benyomásunkat erősíti az a tény, hogy egy bizonyos vonatkozásban maga Torquemada is Dosztojevszkij inkvizítor-alakjára emlékeztetően reagál. Nem csupán Diego vallomását megelőzően tanúsít érdeklődést a fiatal fráter iránt – ezt legképletesebben a kéznyújtás gesztusa érzékelteti –, hanem az igazság megértése után is. A fékezhetetlen harag logikusan feltételezett reakciói helyett Torquemada első, eltávolító mozdulatát nem várta, az inkvizíció kegyetlen szellemétől idegen, szelíd megnyilvánulások követik: a hős nem hívatja az őrséget, mint hasonló esetekben tenni szokta, sőt az oltárhoz térdelve még közös imára is szólítja Diegót. Ezután pedig, ahogyan Dosztojevszkij inkvizítora is, „elengedi foglyát”, majd az inkvizíció soraiba állítja és a maga hitére neveli a novíciust, akit ugyanakkor kizárólag kételyeinek és megingásainak elutasítása árán fogadhat csak el. A *nagy inkvizítor* legenda bemutatott költői szerkezetének beidézése Andrzejewski regényébe a két hős viszonyát leíró elfogadás–elutasítás (alak–eszme) jelentéskapcsolódás felelevenítésével

azért tartható indokoltnak a mű adott pontján, mert a regényben a kérdéses jelenet motiválja Diego látomását, amely Torquemada és Diego második párbeszédét az utóbbi hősnek mintegy víziójaként, álmaként, tehát belső dialógusaként vetíti elénk.<sup>8</sup> A látomás tartalmát tekintve Ivan Karamazov *A nagy inkvizítor* című poémája mondandójának költői interpretációja. Az Andrzejewski-regény e pontján, valamint *A nagy inkvizítor* poémában alkalmazott ábrázolási eljárásban azonban egy lényeges különbséget fedezhetünk fel. Amit Dosztojevszkij az inkvizítor és Jézus dialógusában a poéma bonyolultan áttételes szerkesztésével rejtjelez, Andrzejewski két hőse az olvasó szeme láttára fejt meg és fordítja szavakra. Pontosabban fogalmazva, az eszmény és a gyakorlati megvalósítás ellentétének igen szerteágazó gondolatát, amelyet *A Karamazov testvérek* poémájának olvasója az inkvizítor érveiből, illetve a két hős költői viszonyából alkothatott meg, Andrzejewski minden poétikai áttétel nélkül, közvetlenül Diego és Torquemada szájába adja. A Jézus szavait idéző, a krisztusi tanításra hivatkozó Diego képviseli Dosztojevszkij Jézusát, míg Torquemada *A nagy inkvizítor* mondandójának lényegét fedi fel. „Istenem, mit tettetek Krisztus tanításával?” – kérdezi kétségbeesetten Diego Torquemadát (47), amire ő, a dosztojevszkiji inkvizítor szavainak szellemében, az eszme megvalósításának gyakorlati tapasztalataira hivatkozva, a következő kérdésekkel felel: „Mit tudsz te azokról az utakról, melyeken át az üdvösségre kell vezetni az embereket? Mit tudsz Isten országának hosszú évszázadokig tartó építéséről a te tapasztalatoddal, ami elenyészőbb a porszemnél? Mit láttál te, mit éltél meg eddig?” (48). A „Krisztus azt mondta, hogy [...]” szemrehányás (47) és az erre a „Te fiam, felületesen ítéled meg Krisztus tanítását. Nem látod át az egész igazságot” magyarázattal válaszoló inkvizítori oktatás (47) kapcsolata, valamint az „Istenem, mit tettetek Krisztus tanításával?” (47) és a „Mit tudsz te Krisztus tanításának megvalósításáról? A szavak tettekké változásának bonyolult folyamatáról?” (48) kérdések összefüggése *A nagy inkvizítor* poémában rejtőzködőbben hangot kapó alapgondolatot, az eszme és a megvalósítás ellentmondásosságának a gondolatát teszi explicité.

Torquemada – miként Dosztojevszkij inkvizítora – az emberi természet tökéletlenségének, az ember esendőségének gondolatából indul ki, s a poéma inkvizítorának érvei nyomán az olvasóban összeálló, ám *A Karamazov testvérek*ben nyíltan ki nem mondott következtetést Andrzejewski regényében közvetlenül megszólaltatva, a „hatalom gyakorlásával együtt járó szükségszerűségről” (48) beszél. Az ember „esendő, gyenge és törékeny lény”, aki „könnyen enged a gonosz kísértésnek, és gyakran a jó felismerése sem elegendő ahhoz, hogy leküzdje eredendő hajlamait. [...] Az ember gyenge, és gyarlósága, valamint tudatlansága folytán a gonosz mindig megújulhat, annál ádázabb, bár álcázott alakot öltve, minél szilárdabb alapokra épül az igazság” (49–50) – vallja Torquemada az

---

<sup>8</sup> A regény nem zárja ki annak lehetőségét sem, hogy a Torquemada–Diego párbeszédet a fiktív cselekményvilág „valós” elemeként értelmezzük.

emberről. Ennek értelmében az emberiség boldog jövődjének megteremtésére – véleménye szerint – csak egy lehetőség kínálkozik: „Az embereket akaratom ellenére is az üdvösség útjára kell vezetni. [...] Vezetni kell az embereket és uralkodni rajtuk”, mert „mire menne az ember csupán saját erejével?” (50).

Andrzejewski Dosztojevszkijnek a poémába ágyazott költői üzenetét nem csupán megfejt, hanem művében az inkvizítor érvei a regény művészi intenciójának megfelelő gondolati hangsúlyt is kapnak. Torquemada eszméjébe ugyanis az író bevonja a *most* és a *majd*, a jelen és a jövő szembenállásának azt a kérdéskörét, amely szintén jelentős témája Dosztojevszkij regényének, de nem annyira a poémában, mint inkább Ivan és Zoszima dialógusában. Torquemada eszméjének, az emberiség erőszakos üdvösségre vezetésének igen lényeges tartozéka az a gondolat, hogy a szenvedés és ellentmondás megszüntetésének önkényhatalmi útja az emberiség történetében csak átmeneti szükségszerűség: „De nem más, csakis mi akarjuk megszabadítani őket a szenvedéstől. Arra törekszünk, hogy ne legyen semmilyen szenvedés és ellentmondás. [...] Azt kérdezed tőlem: hogy mikor? Száz, kétszáz, vagy talán ezer év múlva. A bölcsességet kísérje türelem. Sok idő eltelik még, mire az emberiség megszabadulva a most még szükséges kényszertől, önként és tudatosan, azonos elveket vallva és ugyanarra törekedve – vagyis az üdvösségre –, egy emberként elfogadja az örök igazság világosságát, hogy maga is örökkévalóság legyen” (51).

A *most* és a *majd* ellentéte alkotja Torquemada és Diego párbeszédének tengelyét, amellyel Andrzejewski nem *A nagy inkvizítor* poémát, hanem Ivan és Zoszima dialógusának egy-egy lényeges elemét, a „már itt, a földön” (Ivan), illetve a „valahol és valamikor a végtelenben” (Zoszima) (1, 320) célkitűzések ellentmondását állítja figyelmé középpontjába:

– Mit mondhatnék néked erre, tisztelendő atyám? Szeretem az embereket *most*, *ma*.

– *Hic et nunc*. Az jó. A szeretet szánalmat szül, az pedig óhatatlanul megvetéssé változik. [...] Ha *ma* nem szeretnéd az embereket, nem tudnád őket *holnap* megvetni (51).

– Mindig csak a *jövendőről* beszélsz. Isten országáról!

– Ezért élünk.

– Az embernek csak egy élete van.

– Egy *földi* és egy *örök*. Ebből az egyszerűségből következik annak követelménye, hogy az ember élete, gondolatai és cselekedetei ne vessenek árnyékot azokra, akik utána jönnek. Miért méltelyezzen meg egy beteg teremtmény másokat, és egy ember bűnei és vétkei miért nyomják mások vállát? (54).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Figyelemre méltó, hogy Torquemada, aki Ivan „*hic et nunc*” elvével szemben a „jövőért munkálkodik” zoszimai eszme szellemében választ gyakorlati cselekvésformát, az egyéni felelősség tényét hangsúlyozva, végkövetkeztetésként Ivanéhoz hasonló meggyőződésre jut: „Egy ember bűnei

- Ismét a *jövőre* hivatkozol, atyám.
- És mi a *ma jövő* nélkül? Csakis tőled függ, hogy közelebb hozod-e [...] Az *eljövendő* idő, fiam, olyan, mint a hegy. A csúcs felé haladsz rajta, vagy a mélybe zuhansz (56–57).

A *jelen* és a *jövő* szembeállításának kérdésén túl, Andrzejewski Ivan Karamazov gondolatrendszerének lényeges elemeivel Diego és Torquemada dialógusába emeli a szeretet–megvetés–szenvedés problémakörét is.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy Andrzejewski Torquemada és Diego párbeszédében úgy értelmezi *A nagy inkvizítor* poémát, hogy *A Karamazov testvérek* művészi anyagának egyéb, a poémán kívül eső alkotóelemeit – Ivan egyes eszméit, illetve egy bizonyos vonatkozásban Ivan és Zoszima eszméinek ellentétes kapcsolatát – szintén beidézi a kérdéses jelenetbe, és így e párbeszédnek az egész regény jelentésvilágával harmonizáló irányultságot ad. A párbeszéd művészi hangsúlya Torquemada eszméjének nemes indíttatására,<sup>10</sup> az átmenetileg még csak hatalmi kényszerrel megvalósítható üdvözítés realizálási szándékának a gondolatára kerül. Torquemada szilárd hiten alapuló eszméje az emberi természet ellentmondásaiból fakadó szenvedés megsemmisítését állítja célul maga elé, így lényegében a valóság olyan fokú sterilizálásának eszméjét tűzi zászlajára, amely Dosztojevszkij poémájában az inkvizítor gondolataként jelenik meg.<sup>11</sup> A párbeszédben Torquemada képviseli azt a gondolkodó és gyakorlatilag is cselekvő hőst, aki tiszta szívvel hiszi: eszméje révén a valóság olyan konstellációja küzdhető ki, amelyben az emberi természet ellentmondásainak, vagyis a szenvedés forrásának megszüntetésével megvalósítható az ember harmonikus, mindenféle zavaró tényezőtől mentes boldogulása.

---

és vétkei miért nyomják mások vállát?” De míg Ivant e gondolat az „itt és most” személyre szóló felelősség követelményéhez juttatja el érvrendszerében, Torquemada az „itt és most” zajló cselekedetek *szándékának* tisztaságát teszi követelménnyé, mert ezzel megelőzhető, hogy „egy ember bünei és vétkei” miatt mások szenvedjenek vagy bűnhődjenek. Torquemada és Ivan eszméjének kapcsolódása ezen a ponton azért rendkívül fontos, mert ebben a vonatkozásban Torquemada a *szándék-etika*, Ivan pedig a *következményetika* kérdéseit veti fel, és Andrzejewski regényének – erről a későbbiekben részletesebben szólunk majd – *A Karamazov testvérek*hez hasonlóan kulcskérdése a *szándék* és a *következmény* relációja.

<sup>10</sup> A nemes szándékú cselekvésindíttatás, amely a hős *örök szenvedésre ítéltségének áldozatos felvállalásaként* érvényesül a szövegben, Dosztojevszkij inkvizítor-alakjának is központi szemantikai jegye, hiszen a tanoknak a megvalósulás során történő torzulása mellett Ivan poémájában fő motívumként az emberi boldogság szolgálatába állított tettek eredményéért önmaga előtt felelőséget vállaló inkvizítor *lelkismereti győtrealmét* emeli ki. E kettősség legtisztább formában az inkvizítor következő szavaiban fejeződik ki: „De mi azt mondjuk, hogy neked engedelmességedünk, és a te nevedben uralkodunk. Megint csak becsapjuk őket, mert téged nem engedünk magunkhoz. Épp ez a család okozza majd szenvedésünket, mert kénytelenek leszünk hazudni” (333).

<sup>11</sup> V. V. Rozanov megítélése szerint ennek lényege az ember pszichikai meghatározottságának a lebecsülése („понижение психического уровня в человеке”). РОЗАНОВ, В. В.: i. m. 1970.

Mint korábban láttuk, Torquemada hite és eszméje oly szilárd, hogy kisugárzásával előbb megzavarja Diegót, kételyeket ébreszt benne önnön ítéletének helyességére vonatkozóan, majd fokozatosan maga mellé állítja a hőst. A regény másik kulcsjelenetének, Torquemada és a Sátán párbeszédének értelmezése szemszögéből itt ismét fontos aláhúzni, hogy Diegót a nemes szándékú eszme rendíthetlensége és hihetetlen ereje téríti az inkvizíció soraiba, és neveli a Rend megingathatatlan katonájává. Diego az eszme neveltje, vagyis személyisége és cselekedete az atya eszméjének *gyakorlati következménye*.

Torquemadának a Sátánnal folytatott belső dialógusában annak a tragikus igazságnak a megsejtése kap hangot, hogy a rendíthetetlen eszme következetes véghezvitele leállíthatatlan rendszert eredményezett. E rendszer már önerejénél fogva tartja fenn és viszi előre magát akkor is, amikor kirántják alóla a talapzatul szolgáló eszmét: „Létrehoztam a rendszert. De annak a segítségével és annak eredményeképpen megalkottam a rendszer embereit is. Mit kezdjek velük, ha a rendszer pusztító tébolynak bizonyult? Hogyan lehet megszüntetni a terrort, ha már létrehoztam az embereket, akik csak benne találják meg létük értelmét? A terror által kell elpusztítani őket?” (171). A Sátán ekként válaszol Torquemadának: „Semmit sem változtathatsz már meg, szerencsére. Minden halad tovább az általad kijelölt és egyedül helyes úton. Megerősödik és megszilárdul Isten országának építése a földön, az általános rabszolgaság nagy műve az eljövendő szabadságért, valamint az erőszaké és terroré, hogy győzedelmet arathasson az igazság. Imittamott majd bizonyára felbukkannak valamilyen apró kis emberkék, akik összevissza beszélnek valamilyen ködös, nem e világra való, képtelen szabadságról. De mi ez ahhoz a rendszerhez képest, amit te felépítettél?” (174). E sejtést váltja felismerésre az utolsó jelenet, amelynek során Torquemada megpróbálja Diegóra bízni a végzetes életmű gyakorlati kiigazításának feladatát. Torquemada már hiába ismeri fel és próbálja módosítani tévedését. A módosításra Andrzejewski költői világában szubjektíve lehetőség nyílik ugyan az eszmélet szintjén, de a dolgok valóságos átrendezésének perspektívája rövidre zárt. A változtatásnak a rendszer makacs önfenntartó erejéből fakadó kudarcra ítéltisége Torquemada életművének következménye. Diego állhatatos eszményhűséget tükröző magatartásán keresztül az atyára a tiszta szándékú eszme előre át nem látható és át nem látott gyakorlati következménye út vissza.

Andrzejewski, Dosztojevszkij idevágó művészi anyagát értelmezve, az eszmei alapzat tévedhetetlenségének gondolatát veti alá kritikának. Poémaértelmezésében a *jelen* és a *jövő* ellentétének kiélezésével a nemes *szándék* gondolata felől fokozatosan az eszme *következményének* kérdésére csúsztatja át a hangsúlyt. Az író fő érve az eszmei konstrukciók kizárólagossága ellen úgy fogalmazódik meg, mint a tiszta szándék előre nem látható, racionálisan felmérhetetlen következményeinek a kritikája. Amikor a lét nagy kérdéseinek és ellentmondásainak megoldásait kutatva Dosztojevszkij a ráció szükségéről vall, költőileg nem fogalmazhatna markánsabban, mint ahogyan Ivan Karamazov alakjának ellentmondásos-

ságával teszi. Az író Ivan gondolatvilágába ülteti a racionális gondolkodás legsúlyosabb, legmeggyőzőbb érveit, hősének mégsem csupán azt kell belátnia, hogy „eukleidészi” agya csak az empirikusan kitapintható valóságról rendelkezik biztosnak mondható ismeretekkel, hanem azt is, hogy ismeretei az „itt és most” törvényei tekintetében sem bizonyulnak mindig helyállónak. A ráció a „hic et nunc” cselekvéseinek jövődő következményeit sem képes mindig maradéktalanul felmérni. Ha Dosztojevszkij a ráció tehetetlenségét, a szándék és a következmény feszülő ellentmondását a hétköznapok, a mindennapos cselekvések etikájának szintjére fogalmazza rá, és erre nyit rálátást az eszme és a gyakorlati megvalósítás történelmi szempontjainak művészi ábrázolása, Andrzejewski az adott kérdés történelmi aspektusa felé tolja a hangsúlyt. A regény egyik alapkérdésévé válik: ha a ráció még a hétköznapok viharaiiban sem egészen előrelátó, vajon képes-e felelősen felmérni a történelmi jelentőségű cselekedetek jövődöbeli következményeit?

A regény két belső dialógusának és az ezeket megelőző, illetve követő jelene-teknek összefüggése a szándék és a következmény között feszülő ellentmondást jelöli. Ezzel a szilárd eszmei konstrukciók megfellebbezhetetlenségének a gondolata az eszme és a gyakorlati megvalósítás összefüggéseként válik kritika tárgyává. E gondolathoz kapcsolódóan Andrzejewski *A Karamazov testvérek*ben több szinten felvetett kérdés közvetlen olvasatát kínálja, amikor a törvény betűjét a törvény szellemével állítja szembe.<sup>12</sup> Túl ezen, az eszme torzulási lehetőségeinek és a kontroll, majd korrekció szükségességének kérdése vonatkozásában a Dosztojevszkij-regényben megfogalmazott költői választ húzza alá, amikor Torquemada szájába adja a gondolatot, hogy a kérdés nem egyszerűsíthető le a megvalósítás gyakorlati tévedésére, hanem magát a megvalósítás alapját képező eszmét kell revízió alá venni: „Mi, fiam, nem áltathatjuk magunkat azzal, hogy csupán a hatalom gyakorlásának módszereit tekintve követtünk el hibát, mert semmibe vettünk és lábbal tiportunk minden emberi törvényt. Sohase szűnik meg az erőszak és a jogtalanság, ha nem szüntetjük meg azokat az alapelveket, melyekből az erőszak és a jogtalanság ered” (193). Az eszmei konstrukciók téved-

---

<sup>12</sup> Lásd Torquemadának a Sátánhoz intézett szemrehányását – eszerint, miközben az igazságot „szolgálja”, „megöli” azt –, valamint Diego alakváltozását, amelynek során a hős a törvény szellemének eleven érzékelésétől a törvény betűjének merev betartásáig terjedő utat járja be: „khatásuk következményeit [a törvényekét – K. K.] azonban még most sem tudta összeegyeztetni lelkiismeretével. Így hát különösen magára hagyatott és lelkileg meghasonlott volt ebben az időben. [...] De az idő nem állt meg [...]. Egyébként tisztsége folytán is inkább a törvények tiszta mechanizmusával foglalkozott, mintsem ezek khatásával az emberekre. A lelki egyensúly és benső megnyugvás ritka pillanatait is csak akkor élte meg, amikor az Istennek és az emberiségnek felelősséggel tartozó irányító hatalom bonyolult szerkezetén töprengve, a törvény betűjének egyértelműségével találta szemben magát.” Vö. *A Karamazov testvérek*ben a következő ellentmondások összefonódó művészi ábrázolásával: 1) *farizeusi gyakorlat vs. megújhodást hozó jézusi kereszténység* (a poéma allúziójának költői asszociációja); 2) *Jézus tanai vs. Jézus alakja*; 3) *Inkvizíció vs. Jézus; Egyház vs. hit*.

hetetlenségének illuzórikus voltát végérvényesen bizonyítandó Andrzejewski káosz és a rend összefüggését sajátos jelentéssel tölti meg. Torquemada rendíthetetlen hite, eszméjének ereje egész életében abból a meggyőződésből fakadt, amelyet a hős belső dialógusában a Sátán fejt ki: az emberiség számára csak két út nyílik, az eszme útja és az értelmetlenségé. Harmadik lehetőség nem létezik. Az eszmével jutunk el a „rendhez”, míg az eszme híján feléledő értelmetlenség csakis káoszhoz vezethet. „Tertium non datur. Minden egyéb törekvés, függetlenül attól, milyen mutatós köntösbe öltöztetjük, csupán a rend és káosz utánzása. Így hát dönteni kell és választani” (174–175). És ha az eszme mellett döntünk, és a választott eszme igazsága érvényét veszti, új eszmét kell meghirdetni, mivel a történelemben nem maradhat űr: „Csak az új igazság semmisítheti meg a régit. Eszmére van szükség ahhoz, hogy az eszmét elpusztíthassuk” (172–173). Torquemada egész életében az eszme embere volt. A Sátán szellemi gyermekének nevezi, mivel a belső dialógusban a Sátán részben az eszme – az eszmei világmozgató erő, az eszmei világrendező elv – költői jelképévé válik: „Én a rend szószólója voltam, és az is maradok. A körülményektől függően más és más eszméket szolgáltam, de szellemem és szívem mindig azoké volt, akik a világot egyetlen és mindenkire nézve kötelező igazságnak tekintették. Az ilyen ívású emberek mindig is az én, hogy úgy mondjam, lelki gyermekeim voltak, azok most is, és a jövőben is azok lesznek” (175).

Andrzejewski költői világában azonban a Sátán hiába bocsátotta az emberiség rendelkezésére a „boldogság kulcsát”, az isteneszmét, „mely egyedül képes igaz értelmet adni az ember létének” (176). Mert bár – vélekedése szerint – „az embereket iszonytató ürességtől és meddőségtől” (178) szabadította meg azzal, hogy eszmét adott nekik, eredeti célját, a lét kiegyensúlyozását, az emberi természet ellentmondásainak a semlegesítését nem érthette el. Nem teremthetett szándékainak megfelelő tartós rendet, hiszen elérkezett a pillanat, amikor az eszme olyan, egy életen át odaadó szolgálója, mint Torquemada, arra a felismerésre jut, hogy sem Sátán, sem Isten nem létezik. Mi több, Torquemadának arra kell rádöbennie, hogy a rend megteremtésének alapjául szolgáló eszme megvalósulása során értelmetlenségbe, káoszba fulladt. Az *eszme* vs. *értelmetlenség*, *rend* vs. *káosz* hagyományos fogalmi ellentétpárok Torquemadának abban a felismerésében érvénytelenítődnek, hogy az eszmére épített rendszer „örületnek”, „pusztító téboly-nak” bizonyult. Hiába „tusázott” a hős egész életében „mindenfajta zavarosság ellen”, hiába maradt „hű az értelem elveihez” (170–171), életműve jóvátehetetlenül értelmetlen. A most már tökéletesen működő önfenntartó rendszer kiépítésével tébolyultságában kaotikus rendet hagyott maga után az utókorra. A rend káoszba fulladt, s ekként az eszme sötétséget hozott a földre. Az eszmei vezérlőcsillag nem bizonyult elég fényesnek, hogy betöltse küldetését. Lángoló ragyogása éppúgy halott, hideg fény világa volt csupán, mint azé a fényé, amely Diego látomásának képezi kulcsfontosságú képmotívumát a műben. Andrzejewski e motívumot háromszoros ismétléssel rendezi sorrá az adott jelenetben:

1. A cella közepén ott állt Torquemada atya. Köröskörül sötét volt már, de az éjszaka az ablak mögött szinte világosnak tűnt, *mintha hatalmas tűzvész* világítaná meg. „Honnan eredhet ez a fény?” – gondolta magában. Még sohasem látott ilyen *hideg és halott* fényességet (44).
2. Honnan ered ez a fény? – ötlött fel ismét Diegóban (49).
3. A hold hideg visszfénye lassanként elárasztotta a cellát, és ebben a földöntúli derengésben a főinkvizítor tisztelendő atya fekete alakja növekedni kezdett, hatalmassá változott. Diego ettől a halott fénytől elvakulva, eltakarta szemét (58).

E motívumsor poétikai kapcsolatba lép a regény címével és mottójával. „Sötétség borítja a földet” – mondja Andrzejewski regénye címével. A fényesen ragyogó, tűzvészként lobogó eszme rend és értelem helyett a téboly sötétjét borította a földre. „Lement a nap [...] sötétben a föld” – hangzik a mottóban:

Lement a nap, jajognak a jósok a bástyán,  
*De, hogy miért* is ment le, *nincs rá szavuk semmi*;  
 Sötétben a föld, a nép álomvasban árván,  
*De hogy miért aluszik, nem kérdezi senki*.  
 Csak élnek, nem eszmélnek, alszanak, nem élnek.  
 (Mickiewicz: *Ősök*)

Andrzejewski regénye a miéltre kérdez. Kérdez, és eszmélteti olvasóját. Paradox módon az eszme trónfosztásának a regénye a gondolkodás mindenkori súlyos felelősségére irányítja a figyelmet. A regény költői világának gondolati alapjául épp az a művészi hit szolgál, hogy nem létezhet olyan eszme az emberiség történetében, amely a valóság ellentmondásait semlegesítve valaha is kiküszöbölhetővé tenné a felelősség méltóságának a vállalását, és az emberi személyiség gazdag tárházából azoknak az erőknek a mozgósítását, amelyek az embert – Ivan és Dmitrij Karamazovhoz hasonlóan – képesek önnön eszméje fölé emelni. Andrzejewski művének Dosztojevskijével rokon végkicsengése azt a gondolatot ébreszti az olvasóban, hogy sem az ember, sem az élet igazsága nem tárulkozhat fel a maga teljességében szilárd, megingathatatlan eszmék kizárólagosságaként.

## 2

### **Vallomások formák Andrzejewski regényében (ima, gyónás, himnusz)**

Az a szemantikai ív, amelyet *A Karamazov testvérek* és *a Sötétség borítja a földet* című regények összehasonlító vizsgálatának első részében vázoltunk, az Andrzejewski-mű két főhősének átalakulási folyamatát két kompozíciós eljárás



fényében szemléltette. Az egyik a fordítottan szimmetrikus eseményalakzatoknak a poétikai szerveződése volt (cselekményértelmezés), a másik pedig a belső átalakulás *folyamatának* a kibontása, amely nem csupán kezdő- és végpontja egymásra utalásán keresztül, hanem bizonyos narratív formációknak a számbavételével vált nyomon követhetővé. Ez utóbbi kérdéskört azonban még messze nem merítettük ki azzal, hogy a Diego és Torquemada között zajló, igen lényeges második párbeszédet mint Diego lehetséges látomását, vízióját, tehát mint a hős *belső dialógusát* értelmeztük (a regény eleje), összefüggésbe hozva ezt Torquemadának a Sátánnal folytatott, szintén belső párbeszédként megjelenő eszmecseréjével (a regény vége). Rámutattunk arra, hogy a belső dialógus megjelenése narrációs formaként szemantikai minősítést kap azon keresztül, hogy a *szómegnyilatkozás*, illetve a *hallgatás*, a *szófeltárás*, illetve az *elhallgattatás* motívumkörébe sajátosan, a két hős esetében éppen ellentétes logikával illeszkedik: Diego a *szó kimondásának a vágyától* halad az *elhallgattatás* irányába, míg Torquemada épp fordítva, a *hallgatástól* jut el a *külső szó kimondásáig*. E folyamat megjelölésében részt vállalnak egyéb, kevésbé kidolgozott belső dialógusok (kvázimonológok) ábrázolási esetei is. Tanulmányunk e második részében úgy vizsgálódunk tovább, hogy a *lelkismeret ébredésének és kibontakozásának, illetve elcsitításának* a folyamatát, amelyet eddig speciális narrációs módozatok problémakörének a medrében tárgyaltunk (vö.: a belső monológ, belső dialógus, külső monológ, külső dialógus, elbeszélői szövegrészek), a narratív struktúrák kérdésének e kontextusától továbbvezetve (attól azonban nem elszakítva) olyan témakidolgozásként tanulmányozzuk, amelynek poétikai megoldásai műfaji összefüggésekbe engedhetnek bepillantást. Egészen pontosan arról van szó, hogy a szókimondás belső és külső formái (a belső és külső beszéd megnyilatkozásai, amelyek sajátos kapcsolódásai olyannyira jellemzően ismertethetik fel a Dosztojevszkij-alkotások poétikáját) szorosan kötődnek az *ima*, a *gyónás*, illetve a *himnusz* motívumaihoz Andrzejewski regényében. E kérdés tanulmányozása az összevető regényvizsgálat keretében azért elengedhetetlen, mert köztudott, hogy A *Karamazov testvérek*ben is kitüntetett szerephez jutnak Aljosa, Dmitrij és Ivan Karamazov önvallomásai, és ehhez azt is hozzá kell fűznünk, hogy maga A *nagy inkvizítor* poéma Ivan Karamazov vallomásos megnyilatkozásai közül az egyik legfontosabbnak tekinthető. Mellette kiemelkedik Ivannak az Ördögével folytatott párbeszéde, amely a maga részéről, ahogy erről a korábbiakban már esett szó, sok olyan vonást hordoz, amely tartalmilag, kompozicionálisan és stilisztikailag megidéződik majd Torquemada és a Sátán párbeszédében. A *nagy inkvizítor poémával* kínálkozó elsődleges összevetési lehetőség, amelynek hívó szavára az első részben végigvezettük értelmezésünket, vagyis az a tény, hogy a legkirívóbb szövegkapcsolódási forma éppen Ivan eme alkotását idézi az emlékezetünkbe, önmagában azt húzza alá, hogy a *vallomásos forma* középpontba kerülése, annak műfaji vetületében, az alapok alapjául szolgál a két regény komparatistikai tanulmányozása során.

A hősök *vallomásai a Sötétség borítja a földet* című alkotásban – láthattuk – Torquemada és Diego ellentétes irányú átalakulási útjának jelzőoszlopai, amelyek ugyanakkor széles körű műfaji reprezentációs mintát alkotnak. Ezek közül két, a regényben intim rokonságot, szoros összetartozást képviselő forma emelkedik ki: az *ima* és a *gyónás*. Mindkettő mindvégig a lelkiismeret ébredésének, illetve elfojtásának a problémakifejtésébe tagolódik, így tehát elválaszthatatlanul összetartozik az inkvizícióhoz való viszony ábrázolásával, sőt e viszony kifejeződéseként értelmezhető. A *gyónás* ezért logikusan ágazik ketté a cselekményábrázolás során: egyrészt szívbeli, Isten előtt tett személyes vallomás; másfelől az inkvizíció hivatalos képviselőjeként fellépő Torquemada atyához címzett gyónás egy másik kommunikációs aktus keretében minősül – az atyához intézett személyes vallomások javarészt feljelentésekké, besúgásokká alakulnak, mintegy külső személyhez címzett, funkciójuk szerint publikus vádbeszédbe fordulnak, amikor is éles határ feltételeződik a gyónás személyes belső (a gyóntatóatya, Isten) és külső (az inkvizíció hivatalos tisztségviselője) megszólítottja között. Az első esetben a gyónás az *ima* szomszédságába kerül, míg a belső személyesség utóbb említett eltűnése Andrzejewski regényében az *imához* kapcsolódó *könyörgést, bűnbánati aktust*, illetve a velük rokon *himnikus odafordulást (himnuszt)* is egy devalválódó pragmatikus kommunikációs szituáció részévé és tartalmává avatja. Olyan, a személyestől fokozatosan eltávolító vallomásformává, amelyből kiüresedik az őszinte belső megnyilatkozás, és az említett műfaji formák csupán zárt keretként szabják szűkre a könyörgésben, imában, bűnbánatban, magasztalásban, himnuszban potenciálisan megnyíló személyes átélés útját. Az említett esetek bemutatásai mind-mind az inkvizíció leírásához, illetve ezzel kapcsolatosan a lelkiismeret ébredésének és szunnyadásának a problémakifejtéséhez tartoznak.

Kezdjük azzal, hogy Diego lelkiismeret-furdalásának a gondolata – a lelki zavaré, mely eretnek, lázadó nézeteinek forrása és következménye egyben – a *himnusz* témakörnyezetében bontakozik ki a hős első, Mateónak tett *vallomásában*: „Nagy és kegyelmes Istenem! Hitemet makulátlanul megőriztem, de a szívemen, Mateo, a szívemen sebet ejtettek, s a lelkiismeretemet megzavarták. A sevillai quemaderón egy napon száz embert láttam égő máglyára lépni. Én is együtt énekeltem a fráterekkel: »*Exurge Domine et iudica causam Tuam*«, de messze hangzó énekünket is túlharsogta a haldoklók jajszava és sikoltozása. Egy másik napon... – Hallgass, Diego. A szív sebei csak a csendben gyógyulnak be. – Számomra nem létezik többé csend!” (9). Amit Diego együtt énekelt a fráterekkel, miközben az inkvizíció által máglyahalálra ítélt „eretnekek” tűzbe lépését kísérte szemével, nem más, mint a *Zsoltárok könyvéből* a 74. zsoltár 22. sora: „Kelj föl, oh Isten, és védj a te ügyedet”; a regényben nem idézett sorfolytatás így szól: „emlékezzél meg a te gyaláztatásodról, melylyel naponként illet téged a bolond!”; majd a 23. sor: „Ne felejtkezzél el ellenségeidnek szaváról, és az ellened támadók háborgásáról, a mely

szüntelen nevekedik!”<sup>13</sup> A szöveghelynek több érdekessége van. Egyrészt a szó megnyilatkozásának (e megnyilatkozás vágyának, a hallgatástól való félelemnek) Diego alakjegyeként szereplő motívumát speciális zoltárkontextusba helyezi. A 74. zoltár alapmotívuma az Istenhez szóló könyörgés, hogy törölje le a földről ellenségét. A költő utal arra, hogy az istentelenek tönkretették a Templomot, amelyet emblematikusan fejez ki a „gyalázza az ellenség a Te nevedet” gondolat (10. sor). Ennek felel meg a 23. sorban az „ellenségeid szava” kifejezés, amely valójában az *Isten ellen való háborgást* fedi. Az *ellenség szava*, az *istenkáromló névgyalázás*, az *Isten elleni lázadás* a megidézett 74. zoltárból Diegónak a szó problémaköre mentén kibontakozó panaszában mind-mind emlékezetünkbe idéződnek, méghozzá egy oppozícióként: a zoltárköltő könyörög Istenhez (ez az ő költői szava), hogy mérjen büntetést mindazokra, akik *szavukkal* (cselekedettel egyenértékű háborgásukkal) gyalázzák az ő nevét. Istennek tehát a dicsőséget kell kimosnia a gyalázatból, maga a zoltárköltő pedig könyörgésével az Istent gyalázkodó szót fordítja *dicsőítő* szóba. A zoltár-vershelyzet ily módon lesz olyan performatív beszédaktus, amely maga cselekedetként realizálja beszéde tartalmát. A gyalázat elnyomása, annak dicsőítésbe fordításával az Isten feladata lenne, de versével a zoltárköltő maga végbeviszi e cselekedetet, szavaival realizálja a szó Istennek kedvező újjászületését – teszi mindezt a könyörgés modalitásában.

Látható, hogy az intertextusban a struktúra nagyon összetett, és még annál is bonyolultabb az, ahogyan szemantikailag összeszövi Diego idézett vallomása komponenseinek az értelmét. Nem feledhető ugyanis, hogy Andrzejewski az idézett zoltársorra az inkvizíció himnuszaként hivatkozik. Ezt egy további szöveghely egyértelműsíti a regény végén, amelyet a későbbiekben még pontosabban értelmezni fogunk: „De már ott, ahol a legsűrűbb sötétség határán felvillantak az első fáklyák, kemény férfihangokon szállt ének az *inkvizíció himnuszának kezdősora*: »*Exurge Domine et iudica causam Tuam*«” (181). Egyértelműen kiviláglik tehát, hogy Diego lelkiismeret-furdalásának a tartalma éppen abban áll, hogy a fráterekkel együtt éneklie az inkvizíció himnuszát, miközben szem- és fültanúja annak, ahogyan az elítéltek a máglyán vesznek, és a „haldoklók jajszava és sikoltozása” túlharsogja a halálos ítélet legitimizálására hivatott himnuszt. Metaforikus értelmében a himnusz (a zoltár-vershelyzetre való utaltságában Istennek a könyörgés modalitásában tolmácsolt dicsőítése) eltüntetni hivatott Isten nevének gyalázását. Ami kiemelt helyzetbe hozza ezt a gondolatot – az a tény, hogy éppen e meggyőződés képezi eszmei alapját az inkvizíció intézményének is. Diego lelkiismeret-furdalásán keresztül viszont, amely a *szív sebéből* fakad, a hős nézőpontja elkülöníthető az inkvizíció himnuszában testet öltő nézőponttól. Diego vallomásában a szó motívumán keresztül e nézőpontra rárétegződik annak a má-

---

<sup>13</sup> A saját kiemelésekkel idézett bibliai szövegek forrása: *Szent biblia*. Fordította: Károli Gáspár. Budapest, Magyar Biblia Tanács, 1987.

sik „szónak” az értelme, amely túlharsogja a himnikus éneket. Ez pedig nem más, mint „haldoklók jajszava és sikoltozása”, vagyis a szenvedés akusztikus motívuma. Így Diego kijelentése – miszerint: „Számomra nem létezik többé csönd!” – könnyedén értelmezhető a *jajszó és sikoltozás emlékezetének*, amely a szó motívumvariánsaként mintegy felülírja az inkvizíció himnikus igazságát. Maga az a kommunikációs helyzet viszont, amelyben Diego szeretett lelki atyjának tesz személyes vallomást arról, hogyan ébredt fel benne a lelkiismeret-furdalás és a kétely, szerfelett hasonlít arra az eredeti zsoldár-vershelyzetre, amikor is a költő személyes könyörgés formájában mossa tisztára Isten meggyalázott nevét. Diego lelkiismeret-furdalásának tartalma ugyanis nem hitének elvesztése („Hitemet makulátlanul megőriztem, de a szívemen, [...] a szívemen...”); épp ellenkezőleg, szilárd istenhíten alapul az a vágya, hogy Krisztus tanításának méltatlan megvalósítását kiküszöbölje a világból (47). Az eredeti zsoldár-vershelyzetre való emlékeztetést nyomatékosítja az a tény, hogy Diego Mateónak tett vallomása az *ima* témakörnyezetébe helyeződik. Ez az ima Torquemadáért szól: „Ó, Mateo – kiáltott fel fray Diego –, *ha én egyáltalán tudnék ezért az emberért imádkozni, arra kérném Istent, vesse ki őt az élők sorából!*” (8). Tisztán körvonalazódik a két szemantikai perspektíva. Diego lehetséges imájának, könyörgésének a logikája szerint – e könyörgésnek a bibliai zsoldár-vershelyzet kontextusában való értelmezése szerint – Torquemada az Isten ellensége, aki Isten dicső nevét gyalazza; Diego személyes imájával pedig a zsoldárköltőhöz hasonlatosan imádkozna Istenhez, hogy söpörje le a föld színéről az Isten ellen vétkezőt. Ahogyan a zsoldárköltő Isten eszébe idézi mindennapos meggyaláztatását („emlékezzél meg a te gyaláztatásodról, a melylyel *naponként* illet téged a bolond!”), úgy folytatná Diego Mateónak tett vallomását a minden napra kijutó inkvizíciós vétségéről és annak nyomán a lelkében ébredő lelkiismeret-furdalásáról: „*Egy másik napon...* – Hallgass, Diego” (9). Tiszta kontúrokkal megrajzolt tehát a konfliktusban álló két nézőpont. Az inkvizíció istendicsőítése az inkvizíció himnuszával szemantikailag összefonódva áll az egyik oldalon – valójában egy szövegértelmezés: a 74. zsoldár inkvizíciós értelmezése; az inkvizíció okozta emberi szenvedés és az ebből fakadó lelkiismeret-furdalás, a szív sebe áll a másikon –, ez pedig Diego vallomásának motívumai értelmében (lásd a *szó* variánsait) egy másik szövegértelmezés, amely magához a bibliai forrásszöveghez vezet vissza: az inkvizíció himnuszától visszatérít ahhoz a bibliai alapszöveghez, amelynek újraértelmezésére a „szív sebe” hivatott, és ezzel magához a zsoldárköltőhöz, illetve az ő személyes pozíciója által motivált vershelyzethez, az Istenhez szóló személyes könyörgéshez, és egyben a költői szó megváltó erejéhez, amely az Istent és az ő szent helyét, a Templomot ért gyaláztat eltvólvítására hivatott. A szövegközi eljárás implikált üzenete szerint: a Templomot kell újjáépíteni, Isten dicsőítését szükséges új alapokra helyezni (át kell tehát alakítani az inkvizíció intézményét).

Az Andrzejewski-regény maga adja tanúbizonyságát annak, hogy az imént változt értelmzéssel nem járunk messze az igazságtól. A regény végének fent említett szöveghelyén ugyanis – mint láthattuk – megismétlődik az idézet, és most már az idézethez hozzáfűznénk egy kommentárt is: éppen a *máglyahalál* témakörében szerepel újra a himnuszor: „De már ott, ahol a legsűrűbb sötétség határán felvillantak az első fáklyák, kemény férfihangokon szállt ének az inkvizíció himnusának kezdősora” (181). A „fáklya” a szövegben már önmagában a máglyatűz jelentésével konnotálódik, vö.: „Szemük megszokta a sötétséget, ezért teljesen elvakította őket a rengeteg szurok- és fenyőfáklya fénye [...] e fényzőn árnyékában [...]. Az emberáradat ellenére az udvaron csend honolt, és csend ereszkedett az éjszakánál is sötétebb várfalakra és bástyákra. Csupán az égő tüzek száraz ropogását lehetett hallani” (154); a fáklyafény, a máglyatűz és a bástyák sötétjének összetartozása a mottóba is visszaolvasódik, amelynek értelmében a lemenő napban „jajognak [...] a bástyán” (vö. Diego vallomásában a tűzhalálban pusztuló áldozatok „jajszavát”). De ami ennél is fontosabb: az inkvizíció fáklyafényhez kapcsolódó himnusza ezúttal egy olyan kommunikációs aktus része, amely nem a hangra (a *jajszóra*) felel hanggal, énekszóval (nem lévén képes arra, hogy túlharsogja a szenvedés hangját), hanem a látványra, amely Torquemada belső víziójaként tárul az olvasó elé: „– Oltsátok el a lángokat, oltsátok el a lángokat!” (180). Ez a dupla felszólítást tartalmazó mondat kétszer hangzik el Torquemadának a Sátánnal folytatott belső beszélgetése lezárultával, miközben a leírás részletei hangsúlyozzák a tér sötétségét. Így a vízióban megjelenő láng metaforikussá válik, a kételyektől a felismerésig jutásnak, az igazság kimondásának az emblémájává: az inkvizíciót meg kell szüntetni – ez az, amit Torquemada rendeltként hamarosan tollba mond majd Diegónak a regény végén. A belső, lelkiismereti párbeszéd tartalmát és eredményét objektiválja tehát a metaforahasználat, amelynek eseményes megjelenítésére Diego úgy reagál, hogy Torquemada megnyugtatóra hivatott „ájtatos éneket” rendel: „A tisztelendő atya képtelen aludni, szívesen hallaná ájtatos énekünket” (180). Erre fog felhangzani az inkvizíció himnusának a kezdősora. Ám nyilvánvaló, hogy e *himnusz*, amely a regény elején az *imához*, a *könyörgéshez* és a *vallomáshoz* tartozott szemantikailag, hiába tör fel egyre „nagyobb erővel [...] a sötétségen át az éjszaka hatalmas ege alatt” – nem hozhatja el a fáklya- és máglyafényt kiegyensúlyozó világosságot a földre: „A sötét éjszakát komor hajnal váltotta fel, a súlyos felhőkkel borított ég alacsonyan terült az errefelé oly terméketlen föld fölé” (180). Nincs megnyugvás sem kint, sem bent, Torquemada lelkében. A Diegónak tett vallomásban a máglyafény metaforikus értelme megneveztetik: „Sajnos, az egész földre sötétséget hoztunk. Sok fényre lesz szükség” (191).

Az utolsó jelenet – láthatóan újabb módokon is – ellentétes szimmetrikus viszonyában tárul fel a regénykezdő jelenethez képest, ennek tengelyében a *vallomás*, *ima* és a *himnusz* motívumok állnak. A megfordult eseménytörténeti elemek és a kezdeti leírásból ismert kifejezések megismétlése mellett sajátos jelentést

nyer, hogy Torquemada a vizionált Sátán távoztával jut el e Diegóval folytatott párbeszédhez, míg Diego a regény elején a Torquemadával zajló beszélgetést mint a *Sátánnal való együtt imádkozást* kommentálja Mateónak. Vö.: „– Honnan jössz? A templomban voltál? – Ott. Nagy Isten! És láttad őt? – Kire gondolsz? Én a *Sátánt* láttam. [...] Ezúttal legyőzött. *Együtt imádkoztam vele*” (41). Diego és Torquemada közös imádkozása exponált helyzetbe kerül azáltal, hogy Diego korábbi gyónását és vallomását annak *személyes* tartalmával emeli jelentésközéppontba (Diego a főinkvizítor személyére vonatkozó tudatlanságban tesz vallomást Torquemadának, aki nem hivatalos tisztségének formális lehetőségeivel élve, hanem gyóntatóatya minőségében, személyes odafordulással beszélget vele, majd arra szólítja, hogy térdepeljen mellé és imádkozzanak együtt): „Miért nem hívhatja ide az őrséget méltóságod? – kérdezte vékony és áttetszően fiatal hangon. – Tegye azt, amit hasonló esetben ilyenkor tenni szokott. Padre Torquemada hátat fordított neki, és mellén széthúzva a köpenyét, az oltár elé térdelt. – Fiam – mondta félhangosan –, térdelj ide mellém. [...] A tisztelendő atya imára kulcsolta össze a kezét. – Mondd utánam, fiam: »Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben...«” (39). A regényben megjelenik az ima teljes leírása, méghozzá úgy, hogy két másik ima bemutatásához kapcsolódik Torquemada és Diego közös Istenhez való odafordulása: „Mondd utánam, fiam: »Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben...« [...] – »Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben« – mondta végre ugyanolyan tiszta és zengő hangon, mint az imént. – »Szenteltessék meg a Te neved...« – »Szenteltessék meg a Te neved...« – ismételte. – »Jöjjön el a Te országod...« Diego torka összeszorult, és a pillái alatt forró könnyek égtek. – »Jöjjön el a Te országod...« – mondta halkán, hogy el ne árulja, mennyire reszket a hangja. – »Legyen meg a Te akaratod, miképpen a mennyben, azonképpen itt a földön is«. Diego ezt a mondatot is elismételte, de még halkabban. Érezte, hogy a következő mondatnál már nem tud uralkodni megindultságán, és hangosan elsírja magát. De a *főinkvizítor atya nem imádkozott tovább. Elhallgatott*, tenyerébe hajtotta a fejét, mintha teljesen megfledkezett volna a mellette térdeplőről. Az egész éjjel virrasztó lélekharang a karmelita nővéreknél a távolban újra megkondult. Padre Torquemada fölemelte a fejét. – *Ámen – mondta elmélyülten és hangosan*” (40). A közös imát Torquemada olyan belső elmélyülése követi, amelynek zárlata imazárlat: „Ámen”.

E belső ima tartalmát két egybefűződő motívum rajzolja ki – a *virrasztás* és a *lélekharang*. Az „*egész éjjel virrasztó lélekharang*” ugyanis Torquemada szokásos virrasztásait idézi az olvasó eszébe: „Jobbára igen későn aludt el, nemegyszer csak hajnalban, és *egész, mérhetetlenül hosszúnak tűnő éjszakákat* töltött el *magányos virrasztással, töprengve és imádkozva*” (26). A párhuzam értelmében Torquemada lélekharangként töprengi végig az éjszakákat – e lélekharang pedig a Diego vallomásának a kontextusa által kínált metaforikus értelmezés szerint a halottakért, az inkvizíció áldozataiért szól. Így a közös imát követő személyes, elmélyült belső ima tartalmává válik a regényben a lélekharang metaforikus jelentése, amely egyben összekötődik Torquemada szokásos éjjeli meditációjával – ki-

derül hát, hogy Andrzejewski regényében a tisztelendő atyát az ábrázolt események kibontakozása során mindvégig jellemzi az inkvizíció ügyére vonatkozó lelkiismereti (ön)vizsgálat. Ráadásul – ahogy mondtuk – a közös ima nem csupán az azt követő belső elmélyüléssel kerül összhangba, hanem az átvirrasztott éjszakák leírásához kapcsolódó imádkozásról szóló híradással is, amely viszont már konkrétan a Diegóval való találkozás napjára vonatkozik: „éjszakákat töltött el magányos virrasztással, töprengve, imádkozva. *Ma azonban még arra sem volt ereje, hogy imádkozzék.* [...] Torquemada [...] letérdelt imazsámolyára, s homlokát hideg tenyerébe támasztva, a *Pater noster*-t kezdte mormolni. Csakhamar rájött, hogy csupán az ajkával imádkozik. Nem lelt magában semmit abból a lángból, mely mindenkor elevenen égett benne, és mely a forró áhítat és magába szállás óráiban belülről egész énjét megvilágította, lánggra lobbantotta, és az ihlet tűzével ragadta magával. Üresnek érezte a lelkét és hidegnek, nem volt benne semmilyen gondolat vagy érzés” (26). Ez tehát a harmadik imaleírás, amely rögzíti Torquemada töprengő zsolozsmaóráinak jellegét – azt a belső odaadást, amely lánggra lobbantja lelkét, és forró áhítatként, az ihlet tűzével melegíti bensejét Isten ügyének szolgálatában.

Tekintettel arra, hogy Diego alakjegye a tűz lesz, méghozzá az az izzó ragyogás, amely a lelkiismeret gondolatán keresztül tolmácsolja az inkvizíciós máglya (a haláláldozatok) kiegyensúlyozásának a lehetőségét („sötét, szokatlanul nagy szemében izzott nyugtalan tűz”, 35 → „Nem vagy-e bátor és áhítatosan rajongó lélek?”, 55), valamint arra tekintettel, ahogyan a három imaábrázolás – a bemutatottak értelmében – a lehető legszorosabban egybekötődik a regény első fejezetében, illetőleg a leírás jegyei (az elmélyülés, az áhítat, a tűz) ráutalódnak a Diegóval való együttlét tág jelenetére, megállapíthatjuk a következő fontos tényt. A Diegóval folytatott közös ima, majd a főinkvizítor magába mélyedő belső imádsága arra hivatott, hogy visszaadja Torquemadának a magányosan átvirrasztott éjszakai órák imádságos áhítatát, vagyis önnön lelkiismeretét. Az átmenetileg kihűlt lelkű Torquemadának van szüksége arra, hogy összetalálkozzon Diegóval, aki lelke tűzével visszavezeti őt éjszakai virrasztásaihoz, képessé téve őt arra, hogy imádságát, töprengéseit ismét megtöltse a lélekharang üzenete. (Ezzel kapcsolatosan eszünkbe juthat, hogy Dosztojevskij lelkiismeretes inkvizítorának a szeme meglehetősen emlékeztet Diegóéra: „Ez kilencven év körüli, magas, szálegyenes öregember, arca aszott, szeme beesett, de *mint tüzes szikra, még fény csillog benne*”, 1, 328). Amikor korábban az inkvizíció himnuszának bibliai eredetét értelmeztük, a hangsúlyt Diegónak a 74. zsoltár 22–23. sorával egybecsendülő vágyára helyeztük: „ha én egyáltalán tudnék ezért az emberért imádkozni, arra kérném Istent, *vesse ki őt az élők sorából*” (8). Torquemadának azonban más irányú vallomást is tesz Diego: „Atyám, arra akartam kérni Istent, *bocsásson meg mindazoknak, akik a kezükben levő hatalmat rosszra fordítják, és nem az emberek javára gyakorolják, hanem iszonytató, égbekiáltó igazságtalanságokat követnek el*” (37). Itt Diego már nem büntetésért, hanem megbocsá-

tásért könyörögne. A templomban a korábban imádkozni képtelen Torquemada épp hogy megkezdí imáját: „Uram – mondta Torquemada –, ne engedd, hogy meggyengüljön és kihunyjon bennünk a gyűlölet a te ellenségeid iránt” (34). Ez az ima zavarja meg a térdeplő Diegót: „Béke veled, fiam – mondta Torquemada. – Megzavartalak az imádban. Hiszen imádkoztál, ugye? [...] – Szerettem volna imádkozni – mondta csendes, fáradt hangon”. Diego imádkozási vágyának meghatározása ismét rárimeltetődik Torquemada éjszakai virrasztásaira: „– Jól teszed, mert az éjszakai óra különösen alkalmas rá, hogy magunkba szálljunk. Ilyen órában gyakran az ima, nem pedig az álom válik igazi pihenésünké. Minden gondolatot Istennek ajánlhatunk ilyenkor” (uo.).

Nem férhet hozzá kétség: a közös ima Torquemada és Diego külön-külön megkezdett imáját kell, hogy folytassa, amit ugyanakkor mindkét hős csak személyes elmélyülése formájában zárhat le (Torquemada némán folytatja a közös imát, Diegónak pedig látomásában megjelenik a tisztelendő atya). Ami pedig a közös imát lehetővé teszi, az mindkét hős esetében a *lelkiismeret* aktivitása. Ezért vonzza Diegót Torquemada *alakja* (lásd az első részbeli elemzést), és ezért érzi úgy, hogy „kezdettől fogva”, gondolkodásának első pillanatától fogva jól ismeri őt. Másfelől Torquemada azt vallja Diegónak, hogy úgy jött hozzá, mintha *önmagához* jönne (56). Ebben az értelemben a két hős egymás hasonmásalakjának bizonyul, és mindkettő folyamatosan őrzi a kettősség jegyét, noha ennek tartalma olyan arányváltozáson megy keresztül, amely valóban lehetőséget ad arra, hogy az első részben követett irányban értelmezzük Diego és Torquemada alakjának fordítottan szimmetrikus megcserélődését. Mindazonáltal Andrzejewski regénye egy percre sem feledteti, hogy a „mintha önmagamhoz jöttem volna” gondolat Mateónak Diegóhoz intézett tanácsával kiegészülve – „Légy önmagad” – magát a lelkiismeretet is kettős vetületben láttatja. Emlékezzünk Diego és Mateo fontos párbeszédére a regény elejéről: „– Diego, bármi történik is, kérve kérlek, őrizz meg a lelkiismeretedet! – Az mit jelent? – Micsoda? – A lelkiismeret. – Légy önmagad. – Csak ennyit? – Ez minden. – Minden? Az mindig a legkevesebbet jelenti. Önmagam vagyok, ha az egyik, és ugyancsak önmagam vagyok, ha az ellenkező dolgot cselekszem” (43). A lelkiismeret tehát egyrészt nem jelentheti a hősoket gyötrő ellentmondások egyik felének mechanikus érvényesítését. Másfelől e dialóguson keresztül a regény arról is üzen, hogy a művészi szöveg sem határozhatja meg tematikus leegyszerűsítéssel a lelkiismeret fogalmát. Andrzejewski a két alak bonyolult egymásra utalási rendszerében dolgozza ki poétikailag a lelkiismeret költői fogalmának érvényesítési lehetőségét. Mint láthatjuk, ebben játszik központi szerepet a *vallomás*, *ima*, *könyörgés*, *hymusz* igen bonyolult szemantikai relációkba szerveződése. Hogy ennek útját tovább követhessük, Mateo alakján keresztül visszatérünk Diego első vallomásához.

Első vallomását ugyanis – a fentiek értelmében – Diego szeretett mesteréhez, Mateóhoz intézi. Személyes vallomás ez, nem hivatalos gyónás formájában nyilatkozik meg a lélek és a gondolat „lázadása”. E vonás kiemelése a vallomásra



történi reagáláson keresztül szerfelett emlékeztet arra, ahogyan Torquemada sem hivatalos főinkvizítorként, hanem mintegy gyóntatóya szerepkörben lép fel Diegóval szemben. Hivatalos személyként elhatárolja magát a hallottakhoz való viszonyulástól: „Diego – mondta halkán –, te nem mondtál semmit, én pedig nem hallottam semmit” (8). Annál szembetűnőbb, hogy jóval később, amikor Diegót lelkiismerete Mateo vizionált alakján keresztül figyelmezteti a hajdan volt intelmre, hogy hűen őrizze önmagát, a hős feltűnően összekeveri a személyes, belső indíttatású vallomást a hivatalos, külső szerepkörök teljesítésével: „Miért akarod magad elveszejteni?” – kérdezi Mateo látomás-alakja. „Már megint itt vagy? – ámult el Diego. – De hiszen nem létezel” (115) – szól vissza a látomáshoz Diego, ezután pedig elmegy Torquemadához, és meggyónja neki vétkét, miszerint egykori „bűnös” kételyeit annak idején megosztotta Mateóval. A személyes vallomás pillanatokon belül egyenértékűvé válik a főinkvizítornak tett feljelentéssel, Torquemada nyomban rendelkezik is arról, hogy Mateót vessék börtönbe, és e rendelkezését Diegóval íratja le. A személyes gyónás és a hozzátartozó személyes gyóntatóya szerepkörének kiemelése a regény elején Mateo, illetve Torquemada alakján keresztül (miközben mindkét gyónáscelemekény láthatóan kívül esik a gyónás elfogadott egyházi liturgiáján), majd később e személyes vallomás- (bűnbánat-, könyörgés-) és feloldozási (engesztelési) aktusoktól egyszer már leválasztott hivatalos, „külső” cselekménynek, a feljelentésnek és az inkvizíciós igazságszolgáltatásnak az előtérbe helyezése előkészíti a regény utolsó jelenetében Diego viselkedésében a személyes belső és a hivatalos külső értékrend zavaró összekeveredését. Annál is inkább, mivel közvetlenül eme utolsó jelenet előtt kerül sor annak a beszélgetésnek az ábrázolására, amelyen keresztül Andrzejewski igen finom árnyalatában fogalmazza újra a szóban forgó gondolkört. Ugyanis ekkor tudhatjuk meg, hogy don Blasco de la Cuesta püspöknek Mateo hajdan szent gyónásban fedte fel Diego egykori lázadó gondolatait és saját bűnét, amelyek igazságérvényének a gyóntatópap a maga idején hitelt adott, Mateo szíve alázatosságának, lelkiismeretességének tudva be a vallomást. Utólagosan azonban, az „eretnek” Mateóra kiszabott büntetőeljárás ismeretében már úgy véli, hogy Mateo múltbéli gyónását kizárólag az a vágy motiválta, hogy alaptalan váddal rágalmazza Diegót. Mateo tehát nem lépte túl a személyes vallomás határait, lelkiismereti kételyeit szent gyónás alatt osztotta meg gyóntatóatyjával, amivel Diego is védelem alá helyeződött. Mateónak így személyes vallomás formájában sikerült hűnek maradnia önmagához. Diego viszont később elfogadta a Torquemada által ráruházott feljelentő szerepkörét egy olyan pillanatban, amikor a főinkvizítor már nem fordulhatott hozzá egyszerű gyóntatójaként, és ezzel Diego elveszítette énjének egy jelentős darabját, amit Torquemada nem érzékel, hiszen épp ellentétes szellemben méltányolja ifjú barátja cselekedetét. Ugyanakkor Torquemada maga is összekeveri a szeretet és a kötelesség megnyilatkozási formáit, amikor a feloldozó pap gesztusával („a fejére tette a kezét”, 119) vallomásáért személyes dicséretben részesíti „szeretett, drága fiát”, aki tér-

déhez hajolva mintegy a feloldozást várja barátja, mestere elárulásáért: „Tudtam, előbb vagy utóbb eljön a nap, mikor végleg, tétovázás, fenntartás és kétségek nélkül megleled a te igazi énedet. Hát íme, ma bekövetkezett. Istennek legyen hála érte, szeretett, drága fiam” (119). A feloldozás itt egybeesik Torquemada Istennek szóló hálaadásával (himnuszvariáns).

Mateo sorsának tényeiről az inkvizíciós igazságszolgáltatás bekövetkezése után, utólagosan adott tudósítás a regény adott pontján emlékeztet a *belső vs. külső*, a *személyes vs. hivatalos* konfliktus többi témakidolgozási esetére, és igen figyelmessé teszi az olvasót az utolsó jelenetnek hasonló szempontból történő számbavételére. Ezért különös jelentőségűvé válik, hogy e jelenet sokban emlékeztet a Torquemada és Diego találkozását keretbe foglaló templomjelenetre, illetve a két hős azt követő látomás-párbeszédére. Torquemada ugyanis Diegónak egyfelől mint a hozzá legközelebb álló gyermekének fedí fel tévedését, másfelől pedig még mint hatalomban lévő főinkvizítor rendelkezik az utókor számára az inkvizíció intézményéről. Mindemellett hivatalos végrendelkezését személyes vallomás keretében, más jelenlévők távollétében osztja meg Diegóval, aki pedig személyes érzelmeitől indítva fogadja a vallomást, és végül „könnyben úszó szemmel” üti arcul a már halott tisztelendő atyát. A személyesség kifordulásának témamotívumaként a fohászként megszólaló „Istenem!” kifejezés elsuttogása jelenik meg (195), amely egy az egyben idézi azt a mondatot, amellyel a regény eleji templomjelenetben tolmácsolja a szöveg Diego rémült könyörgését – ekkor tudja meg, hogy a főinkvizítornak fedte fel „eretnek” titkát: „Istenem – suttofta” (38). A medréből kifordult, összezavarodott személyesség kontextusához kötött két *imakezdet* annak megfelelően más-más tartalmú, ahogyan az első megelőzi a Torquemada ütésére lendített kar lehanyatlását (a büntetés visszavonását), míg a második az atya arculcsapásának furcsa felütéseként szolgál.

### 3

## Vallomások formák *A Karamazov testvérekben* (a himnusz kiemelt pozíciója)

Még mielőtt rátérnénk arra, hogy *A Karamazov testvérekben* is bemutassuk néhány aspektusát annak, ahogyan a regényszöveg a vallomások forma poétikai kidolgozásának a területén szemantikailag megjeleníti és műfaji kérdéskörbe vonja a *hymnuszt*, ismételten hangsúlyozzuk Andrzejewski tanulmányozott regényének egy fontos sajátosságát. Az ima megkezdésének a problematikájára épülő templomjelenet, illetve a regény végéül szolgáló gyónás-rendelkezés, amellyel Torquemada örökül hagyja lelkiismeretének gyümölcsét, az inkvizíció feloszlátásáról szóló határozatát, abban az értelemben is keretet alkot, ahogyan a regényszöveg e két jelenetet a *Sátán* motívumához köti. Diego Torquemadát először

Sátánként nevezi meg, majd a regény végén a Sátánnal való elmélyült belső párbeszéd vezet oda, hogy Torquemada szakítson életművével. Ez utóbbi beszélgetés eredménye ugyanakkor annak kimondása, hogy az emberiségnek meg kell tanulnia „Isten és a Sátán nélkül élni” (194). E kerettel Andrzejewski felidézi és egybeköti *A Karamazov testvérek*ből azt a két szöveghelyet, ahol a Sátán alakja igen markáns vonásokkal van megrajzolva – *A nagy inkvizítor* poémát, valamint az Ivan és Ördöge között zajló dialógust. Másrészt, ehhez kapcsolódóan, a *Sátánt* irodalmi jelstátusában értelmezi, amikor az *Isten és Sátán nélkül élés* („Egyikük sem létezik”, 194) gondolatát az *adekvát jelölés, megnevezés* problémájával fűzi egybe: „de hogy elkerüljük a még nagyobb rosszat, a hit örületét örületnek kell neveznünk, a hamisságot pedig hamisságnak”. A *Sötétség borítja a földet* éppen ezért az Ördög kiűzésének a mitológemáját fogalmazza újra (kompozicionális szinten a regény Torquemadának mint „Sátánnak” olyan kiűzettségéről szól, amely magának a „megszállottnak” a lelkiismereti tevékenységén alapozódik meg – az ördögös önmagából űzi ki a gonoszt), és a folyamat ábrázolása során a művészi szöveg felfedi saját jelölésének a titkát, rámutatva arra, hogy a *Sátán* kulturális egyezményes jelen alapuló gondolatalakzatként van jelen az irodalmi szövegben. E motívum nem csupán a gonosz problémakörének, hanem egyben a lelkiismeret ébredésének és kibontakozásának az ábrázolásában is részt vállal. A Torquemadával incselkedő Sátán ugyancsak hasonlít Ivan Karamazov Ördögére, és aktív részvétele épp azt eredményezi, mint a Dosztojevszkij-regényben megjelenő rokon figura kísértő tevékenysége: a lelkiismeretes, etikai minőséget képviselő hős a regény zárására végérvényesen túllép régi valóján, és egy új világ megnyitására fáradozik (vö. Ivan Karamazov esetében: „Holnap kereszt lesz, de nem akasztófa”, 3, 121). Láttuk: ennek a folyamatnak a bemutatásától elidegeníthetetlen a regényben a személyes vallomásformák poétikai feldolgozása, és azon belül a könyörgés, a himnusz, az ima szemantikai meghatározó funkciója.

Andrzejewski Dosztojevszkij regényéből kitűnően elérte a nagy inkvizítor jézusi lelkiismeret-furdalásának és Ivan Ördöggel folytatott párbeszédének szemantikai egymásra utaltságát, és mind a templomjelenetet, mind Torquemada és a Sátán párbeszédét a bevonulásnak ugyanabba a cselekménykontextusába illeszti, mint amit Dosztojevszkij vázol regényében, amikor Ivan poémájában ábrázolja, hogyan érkezik meg Jézus az inkvizíció színterére. Ehhez hasonlatosan érkezik meg Torquemada útjának egy-egy állomására a regény elején és végén. Amit és ahogyan Ördögével beszélget, az tartalmilag, formailag és stilisztikailag két Dosztojevszkij-szöveganyagból van összeszöve, a Sátán alakjának megnevezett két dosztojevszkiji megjelenítési helyéről. Az első részben már említettekén túl az érdekesség kedvéért idézünk néhány nyílt párhuzamot: „Hallgass, vagy megöllek!” – mondja Ivan Ördögének, mire az így válaszol: „Még hogy engem ölsz meg?! Olyan nincs, már megbocsáss, de megmondom, amit akarok. Hisz épp azért jöttem, hogy megszerezzem magamnak ezt az élvezetet” (3, 116). Ehhez hasonló stílusban reagál Torquemada beszélgetőpartnere is, akit beszéde folyta-

tására szólítanak: „– Folytasd! – Örömet teszem, ám azt hittem, ha már megoldottad a nyelvemet, megbocsáss az udvariassági formuláért, azzal a szándékkal cselekedted, hogy tisztázzuk nézeteinket, és mindent elkövessünk, hogy egyeztessük őket” (169). „Most olyan szavakat használsz, akár egy szentimentális rímfaragó” (170) – folytatja a panaszt a Sátán. Ivan Ördöge pedig ezt veti „gazdája” szemére: „ne követelj tőlem csupa nagyszerűt és gyönyörűt [...] Bizony, csak megvan tebenned az a romantikus hajlam, melyet már Belinszkij is annyira kigyúnyolt” (3, 114). Általában is jellemzi a Sátánt az Ivan Ördögében szemet szűrő művészeti ábrázolási módok hangsúlyozása; a paradicsomi almát felemlítve megjegyzi Torquemadának: „nem minden szépség híján való költői metafora” (lásd Ivan metaforáját a gyerekekkel kapcsolatosan, akik még „nem ettek” az almából, vö. a felnőttekkel, akik „ettek az almából [...] És még most is eszik az almát”, 1, 312). Ivan Ördögéről jól tudjuk, hogy különféle bohózatokat ír, anekdotát költ stb., többek között Gogolra, Tolsztojra hivatkozik, franciául beszél, és „à la Heine” szarkasztikus, valamint szándékosan „irodalmi előadásmódot” (3, 116) választ, mivel „nagyon érzékeny, [...] és fogékony a művészetek iránt” (3, 115). Torquemada Sátán-figurájának gondolatanyaga is idézi Ivan látomását, noha még inkább *A nagy inkvizítort*, már önmagában azzal a motívummal, hogy a Sátán „annyi esztendőn át kénytelen volt hallgatni” (166). Ehhez hasonlóan kell a poema inkvizítorának megnyilatkoznia, és „végre meg is nyilatkozik egész kilencven esztendejére, és fennhangon elmondja azt, amiről az egész kilencven éven át hallgatott” (1, 329). Torquemada lehet az a kivételes egy, akinek köszönhetően az inkvizíció hajdan megtalálta vezéreszméjét („én szentül hiszem – mondja Ivan –, hogy ez az egyetlen ember soha nem is hiányzott azok közül, akik valamely mozgalom élén álltak. Ki tudja, hátha a római pápák között is akadtak ilyen ritka kivételek. Ki tudja, hátha ez az átkozott vénember, aki a maga módján annyira és oly makacsul szereti az emberiséget, sok ilyen kivételes aggastyán egész csapátának alakjában most is létezik mint összeesküvés”, 1, 344). *A nagy inkvizítor* poemában jelölt jézusi gesztusok, a szóltan, szelíd nézés viszont az első templomjelenetben köszön ránk vissza, amikor Diego megkérdezi: „Miért nézel így rám atyám?” (37; vö. a poemában: „És miért nézel rám némán és áthatóan azzal a szelíd szemeddel?”, 3, 338). Ő, aki egyben Torquemada lelkiismerete, igen régóta ismeri Torquemada arcát, ahogyan Dosztojevszkij inkvizítora egész kilencven évében a jézusi eszményekkel a szívében élte életét. Megfordítva a szerepeket: az Ördögről is kiderül, hogy a kísértésen túl ott volt Jézus halálakor is („Én ott voltam, amikor a kereszten meghalt Ige a jobb felől megfeszített lator lelkét a kebelén tartva felszállt a mennybe [...] én is csatlakozni akartam a kórushoz, hogy a többiekkel együtt azt kiáltsam: »Hozsánna!« [...] elszalasztottam az alkalmas pillanatot!”, 1, 115), ahogyan az inkvizítor is „gyökereken élt a pusztában”. Ehhez hasonlóan derül ki Andrzejewski Sátánjáról Torquemada látomásában, hogy ott volt a Teremtés kezdeteinél: „– Ott voltál? – Hol? – Akkor, kezdetben? Csend támadt. – Ott voltál? Szólj! – Ó, olyan rég volt már! Mit tudom?

Talán ott voltam, talán nem. Olyan fontos ez? Már mondtam néked, egyáltalában nem érdekel a saját személyem. Az eszme számít. – Hazudtál mindenben. – Te vén csepűragó! – szólalt meg minden harag nélkül mellette a hang. – Milyen jól megvagy már régóta anélkül, hogy hinnél bennem és az Istenben. Hát akkor ki előtt alakoskods? Önmagad előtt?” (179; vö. Szmergyakov szavaival: „Négy-szemközt ülünk itt, az ember azt hinné: minek kell hát maszlagolni egymást, minek komédiázni?, 3, 83).

A példák sorát még bőséggel szaporíthatnánk. Összegzésképpen azt állapíthatjuk meg, hogy a *Sötétség borítja a földet* című regényben *A Karamazov testvérek* szövegével alkotott nyílt megfogalmazásbeli párhuzamok nagy számban ott (Andrzejewski) és onnan (Dosztojevszkij) jelentkeznek, ahol a két regény említett vallomásos formái révén épülnek ki bonyolult alakkapcsolatok: Diego és Torquemada között, akiknek alakja szövevényes módon vetődik egymásra, létrehozván azt a hasonmás-megfeleltetést, amely az egyik hősben a másik alakjegyét explikálja; továbbá Torquemada és a Sátán, Diego és a Sátán, Torquemada és Jézus, a dosztojevszkiji inkvizítor és Jézus, illetve az inkvizítor és a Sátán, valamint Ivan Karamazov és az inkvizítor, Ivan Karamazov és Jézus között – hogy a legfontosabbakat soroljuk elő. Ezekben az esetekben a poétikai problémakifejtés – mint mondtuk – szinte kivétel nélkül a vallomás műfajának a medrébe illeszkedően zajlik, vagy annak témamegjelenítésével. A vallomás műfaji és témareprezentációs formái közül kiemelkedik a *himnusz* és az *ima*. Alább Ivan alakjától indulva, kifejtésünket Mitya alakjáig elvezetve fogunk ízelítőt adni abból, hogyan dolgozza fel ezt a problémakört Dosztojevszkij regénye. Indulásképpen ezért egészen röviden még egyszer visszatérünk *A nagy inkvizítor* poémához, érintve Ivannak az Ördögével folytatott párbeszédét is. Csak bevezetéképpen, mivel a *személyes vallomás* és a *himnusz* legárnyaltabb műfaji összekötése Mitya Karamazov figurájához kapcsolódik *A Karamazov testvérek*ben, az ő szájába adja a regény Schiller *Örömhimnuszának* (*Az örömhöz*) bizonyos részletét. E himnusz Mitya Karamazov személyes vallomásának formáját ölti magára abban a fejezetben, amelynek címe: *Egy forró szív vallomása*, alcíme pedig: *Versben* (*Исповедь горячего сердца. В стихах*), és a vers bizonyos értelemben a regény műfaji gondolkodásának fontos szignáljául szolgál. Elég arra gondolni, hogy e fejezet a 3. könyv három vallomásfejezetének sorában értelmezendő mint legszűkebb kontextusban (a *forró szív vallomását versben* követi az *Egy forró szív vallomása. Történetekben* – valójában: *anekdotákban*: „в анекдотах” – című fejezet, majd ezt a könyv 5. fejezete: *Egy forró szív vallomása. „Lábbal felfelé”*), nem is beszélve *A Karamazov testvérek* egyéb szöveghelyeiről, amelyek a lehető legszorosabban tartoznak az említett fejezetek értelmének kibontásához (köztük első helyen a *Mitya* címet viselő 8. fejezettel, valamint az „исповедь” műfajvariánsait idéző hősi önvallomásokkal – Mitya mellett Aljosa, Ivan és Zoszima életútjának ábrázolásához tartozóan). A műfaji gondolkodás eme középpontjából így többek között a vallomás (исповедь), az örömodához kapcsolódóan az óda, és ettől elvá-

laszthatatlanul a himnusz (гимн) poétikai reflexiója sarjad, hiszen – ahogy jeleztük – Mitya Schiller *Az örömhöz* című versét éppen mint örömhimnuszt szándékozik elszavalni. A műfaji, tehát kifejezetten szépirodalmi gyökerű szemantikai kontextus tényét mi sem bizonyíthatja jobban, mint a hősök vallomásainak rokon (nemegyszer: egyazon) műfaji motívumok keretébe történő beágyazottsága. Hogy csak a legkirívóbb példára emlékezzünk: a himnusz műfaja és annak jelentéstartománya a regényben következetesen kifejtődő tematikus motívumvariánsok alapján határolódik be. Ezek között a legfontosabbak: a *dicsőség* és a *dicsőítés* (слава, прославление, похвала); ehhez kapcsolódóan a *tisztelő, magasztaló, illetve hálaadó ének* (variánsai szerint: хвалебный глас, хор); idekötődnek a *tánc* különböző motívumai (köztük: a *plysku*); az Ivan poémáiból és Ördögének szavaiból ismert *hozsanna* (осанна), az *istentisztelet, Istennek való hálaadás* (богопочтение, благодарение Господа, vö.: „благодарят Господа и вопиют к нему”, 14, 225), és még sok egyéb variáns. Szembetűnő, hogy ezek a műfaji motívumszignálok összefűzik a vallomásokat, mégoly első látásra ellentétesnek tűnő tartalmakat is, mint amilyen például Ivan Karamazov *A nagy inkvizítor* című poémája, illetve Mityának több Schiller-versen keresztül megszólaló vallomása. Ivan Ördöge a poémához kapcsolódóan két műfajt különít el: a legendát és az anekdotát. Feltűnik, hogy a Mityához kapcsolódó vallomásfejezetek egyike is éppen az anekdota műfaját tematizálja.

A vallomások elmondhatóságának (narratív modalitásának), valamint tartalmának irodalmi műfaji keretbe való belehelyezése, valamint az énmegnyilatkozásoknak ily módon történő következetes összefűzése a Mitya himnuszában látszólag nem hívó („гимну не верит”, 15, 35), a himnuszra hallgatással válaszoló („не отвечает”, 15, 35) Ivan Karamazov útkeresésének ábrázolásában is látni engedni azt a poétikai orientációt, amelynek eredményeképpen *A nagy inkvizítor* legdöntőbb jelentésvonulatává Isten igaz dicsőítésének, a könyörgésnek és a szívbéli hálaadásnak a kibontása válik, mely a *himnusz* regénybeli motívumain keresztül történik. Ehhez hasonlóan Ivan Karamazov poémáinak és a velük asszociálható életérzésnek az Ördög által említett tragédiai és komédiai modalitása mint probléma összhangot mutat annak a kérdésnek a felvetésével Mitya Karamazov eszmélésének ábrázolásában, hogy vajon mit érthetünk az élet *örömhimnuszának tragikus* gyökerén („трагический гимн радости”, 15, 31 – hangzik el a regényben). A *himnusz* kérdéskörének kibontásában így megtapasztalható poétikai összerendezettség, amely Mitya és Ivan Karamazov alakjának jelzett összefűzöttségében mutatkozik meg, fontossá teszi tehát, hogy most már a *himnusz* problémamánézőpontjára korlátozva a figyelmünket egy gondolatsor erejéig ismét megálljunk *A nagy inkvizítor* poémánál.

Meglehetősen látványosan kidomborodik ugyanis a poéma regényben tematizált értelmezése tekintetében egy ellentmondás. Köztudott, hogy Aljosa Ivan poémáját *Jézus dicsőítéseként* értékeli, márpedig a *magasztalás, a dicsőítés* a regényben a *himnusz* témaszignáljaként szerepel – vö.: „De hisz ez képtelenség! –

kiáltotta kipirulva. – A te poémád Jézus magasztalása, nem pedig ócsárlása [...] aminek te szántad” (1, 342). Az ellentmondás második tagja nem konkrétan a poémára vonatkozik, hanem Ivan általános életszemléletére, amely mintha ellentmondani látszana annak, hogy a hős dicsőítő poémát írhat Jézusról. Mitya, ezzel szemben, hírt ad gondolatáról, hogy „a föld alatti emberek” képesek a föld mélyéből „tragikus himnuszt” zengeni Istenhez, és éppen az embernek az imában való föloldódása hozza meg nagy bajában az új örömeire való feltámadást. „Éljen Isten és az ő öröme” (1, 43) – mondja ki Mitya a végső szót mintegy himnuszorként, ahol is a himnusz egyértelműen az öröm himnuszának tonálisában zendül fel, a „tragikus himnusz” tartalmi meghatározásának részleteként. A *tragikus himnusz örömhimnusz voltán*ak eme összetettségét hivatott kiemelni az a furcsaság, amelyet Mitya éppen Ivanról közöl: „Különben érti ezt a himnuszt Ivan is, de még mennyire érti, csak nem válaszol rá, hallgat. Mert nem hisz a himnuszban” (3, 48–49). A himnusz értése és a himnuszra vonatkozó hallgatás a maga együttesében mint a himnuszra „válaszoló” himnusznélküliség gondolata körvonalazódik, amely a tartalmi azonosulás (Ivan érti a himnusz lényegét) formai kinyilatkoztatásának a megvonásával egyenértékű (Ivan nem hajlandó himnusz formájában „válaszolni”, együtt zengeni Mityával a meggyőződését). Mitya leegyszerűsített magyarázatot kínál: „Mert nem hisz a himnuszban”. Ivan Karamazov himnuszválaszának a hiánya mindazonáltal annak az ellentmondásnak a környezetében, amelyben maga a szóban forgó *hymnus* is igen összetettnek bizonyul (hiszen tartalma szerint olyan tragikus himnuszról van szó, amely ugyanakkor örömhimnuszként zendül fel), nem eredeztethető a hit egyértelmű hiányából, már csak azért sem, mert a hős a regény minden pontján küzdelmet folytat hitével és hitetlenségével. A látszólagos himnusznélküliség mint Ivan válaszában a *formája* ellentmondásos egységbe rendeződik *A nagy inkvizítor* egészével mint költői megnyilatkozással, amiről Aljosa azt állítja, hogy Istent magasztaló beszéd – a regény metaforarendszerének szellemében mondhatjuk: *dicsőítő ének, himnusz*. Mindez arra mutat, hogy *A nagy inkvizítor* poémát egyben Isten dicsőítésének, Mitya Karamazov *tragikus himnusz*-eszméjének olyan változataként kísérelhetjük meg értelmezni, amely ugyanakkor nyilvánvalóan eltér a himnusz hagyományos művészi és liturgikus szövegnyilatkozásaitól. Elsősorban is az jellemzi, hogy nélkülözi a himnikus tónust és nagyon sajátos gondolatrendszeren keresztül és művészi megformálási keretben magasztalja Jézust. Figyelembe kell itt azt is vennünk, hogy Ivan poémája bevezetéseképpen több irodalmi műfaj közelébe vonva alkotását, többek között egy kis kolostori poémáról is említést tesz, amelyben a poklot meglátogató Istenanya az Istentől „kegyelmet kér minden kárhozottak, különbség nélkül mindenkinek”, és sikerül kikönyörögnie, hogy „nagy-péntektől pünkösöd napjáig minden évben megszüntesse a kínokat”. Az, ahogyan a kárhozottak „hálát adnak az Úrnak, és így kiáltanak hozzá: »Igazságos vagy te, Urunk, hogy így ítéltél!«” (1, 325), meglehetősen emlékeztet Mitya tragikus örömhimnuszára, aki gondolatban a mélyből kiált fel Istenhez és az ő öröméhez.

Ivan tételesen állítja, hogy az ő „poémácskája” „efféle” lett volna, mint az említett kolostori poéma, „ha akkor jelenik meg” (1, 325). A *bűnösök hálaadásának* a motívumával bevezetett művészi szöveg – csupáncsak Aljosa reakciójából ítélve is – olyan mondandót tolmácsol tehát, amely nagyon is összhangban áll Ivan eredeti szándékával, aki kiemeli a bűnösök *mélyből szóló hálaadó szavát*, ezzel is alátámasztva Aljosának már a poéma figuráira vonatkoztatott értékelését, miszerint a mű Jézus *magasztalását*, nem pedig *ócsárlását* tartalmazza. Téved viszont Aljosa abban, hogy Ivan valami olyasmit mondana el Istenhez való viszonyáról, ami eredeti szándéka ellen való. Nem ez a különös a poémában, hanem annak módja, ahogyan a *hálaadás*, a *dicsőítés*, vagyis a *himnusz* jelentésköre következetes motívumrendszerben és szüzsévezetéssel kibontakozik a szövegben.

A dicsőítés természetesen Jézus alakjához tartozik, aki úgy érkezik le a földre, ahogyan Ivan bevezetőjében az Istenanya utazást tesz a pokolba, hogy meglátogassa a bűnösöket – „A nép sír, csókolgatja a földet, amerre jár. A gyermekek virágot hintenek elébe, énekelnek, és azt kiáltják neki: »Hozsánna!«” (1, 327). A *hossánna* – említettük már – a *himnusz* kitüntetett műfaji szignálja a regényben, és mint motívum nyomatékosan jelzi Ivan Karamazov útkeresését. Ivan Ördögének beszédében ugyanis domináns helyzetbe kerül a szóhasználat, Jézus halálának említéséhez kapcsolódóan: „Én ott voltam, amikor [...] felszállt a mennybe, hallottam a kerubok örömsikoltását, akik énekelték és kiáltották: »Hozsanna«, meg a szeráfok mennydörgő, ujjongó rivalgását, amely megrázta az eget és az egész világmindenséget. És esküszöm mindenre, ami szent, én is csatlakozni akartam a kórushoz, hogy a többiekkel együtt azt kiáltsam: »Hozsánna!«” (3, 115) – ezután következik a korábban már említett közlés: az Ördög elmulasztotta a megfelelő pillanatot. Ugyanis végiggondolta, hogy az ő hozsannája után „nyomban minden kihunyna a világon, és attól fogva nem történne semmi esemény”. Ennek ellenére tudja, hogy előbb-utóbb ő is „beadja majd a derekát”, és megteszi a maga kvadrillióját (vö. uo.). A „kvadrillió” pedig Ivan Karamazov másik művére (vö.: anekdota, legenda) utal, amelyet még gimnazistaként költött az istentagadóról, aki végtelen sok gyaloglás után megérkezik a mennyországba. „Mihelyt kinyitották előtte a mennyország kapuját, és belépett, még két másodpercet se töltött ott [...], máris azt kiáltotta, hogy ezért a két másodpercért nemcsak kvadrillió, hanem kvadrilliószor kvadrillió kilométert is érdemes megtenni, sőt akár a kvadrilliomodik hatványon is! Egyszóval *énekelte a hozsannát*” (3, 111). A *hossanna* egyértelműen annak az Istennel való összeolvadásnak a motívuma, amelyet Mitya a következő könyörgés-sorba fogalmaz bele: „Uram, hadd oldódjék fel az ember az imában!” (3, 43)<sup>14</sup>. A *hossanna* mindvégig az Istennel való azonosulásnak azt a módját takarja, amely emberi küzdelmet feltételez. Ennek alapja a hitetlen vagy bűnös lélek megtérése: az istentagadó bejut a menny-

---

<sup>14</sup> „Господи; истай человек в молитве” (15; 31).



országba; az Ördög „beadja a derekát”; a bűnösök mellett megfeszített Jézus lelke felszáll a mennybe; az Istenanya és a szentek által kiimádkozott könyörület nyomán a mélyből felszáll a súlyosan vétkezők hálaímaja – a hozsanna mindig egy utat jelöl tehát, amelynek *eredménye* lehet csak az Istenhez szóló himnikus odafordulás. A hálaadó imát, a dicsőítő szót minden esetben könyörgés, a bűn eredményének az átélése, bűnbánat, vezeklés, illetőleg ima előzi meg. Az Ivan poémájában újramegjelenő Jézus alakjához kötődő hozsannaéneklésnek viszont a felsorolt esetektől eltérően az a sajátossága, hogy nem megtért bűnösöktől vagy a megváltás–megváltódás eseményét figyelemmel kísérőktől érkezik, hanem a gyermekektől, akikről viszont Ivan másutt azt állítja, hogy nem ettek még az almából, s így büntelenek. A Jézust dicsőítő *hoszanna* értelme így meglehetősen ambivalenssé válik Ivan poémájában.

Ennek az ambivalenciának a környezetében igen élesen kiütözköznek azok a körvonalak is, amelyek Jézus dicsőítésének más formáit is devalválják tartalmilag a szövegben. Gondolunk itt az inkvizíció büntető cselekedeteinek minősítésére: „a nagy inkvizítor bíboros, a király, az udvar, a lovagok, a bíborosok, a gyönyörűséges udvarhölgyek és egész Sevilla sok-sok lakosának jelenlétében csak az előző napon égetett el kevés híján száz eretneket *ad majorem gloriam Dei*” (1, 327). A nagy inkvizítor *ad majorem gloriam Dei*, Isten dicsőségét szem előtt tartva cselekszik, az adott motívumkontextusban: eretnekmáglyákkal dicsőíti Isten nevét („*Isten dicsőségére* mindennap máglyák lángoltak az országban”, 1, 326) – ez az ő Istenhez szóló hozsannaéneke (nem véletlenül tematizálja majd Andrzejewski az inkvizíció himnuszát az eretnekégetések megjelölésénél). A *gyermeki hozsanna* és a *hamis tartalmú gloria* egyértelmű *hymnus*-motívumvariánsokként Jézus alakjára nem csupán mint a dicsőítés címezettjére vonatkoznak. A dicsőség másféleképpen is tagadó formában kötődik Jézus figurájához: „Ó, ez persze *nem* a földre szállás volt, melynek során ígérete szerint *teljes égi dicsőségben* jelenik meg az idők végeztével, és amely hirtelen lesz, »mint egy kelettől nyugatig felvillanó villám«” (1, 327). Éppen a *teljes égi dicsőség* hiányzik tehát Jézus alakjának jelentéséből, és látható, hogy a *dicsőség kiteljesítésének* a szüzséjét a poéma a *hymnus* bemutatott motívumvariánsainak működtetésén keresztül irányozza elő: az égi dicsőségében hiányosan a földre visszatérő Jézus alakját az ártatlanok gyermeki hozsannája és a hamis inkvizíciós istenmagasztalás helyett valamilyen más formájú *hymnusszal* kell dicsőségében kiteljesíteni – ez pedig a poéma bevezetőjének és a *hoszanna* egyéb regénybeli előfordulásainak az értelmében a bűnösök vezeklő, önmegváltó cselekedetéhez kell, hogy kapcsolódjék. Így is történik. Ivan Karamazov poémájában az önmegváltás letéteményese az inkvizítor, aki lelkiismereti bűnbánatával vezekli le bűnét. Ennek eredménye lesz, hogy elengedi foglyát. Az eretnekmáglyákban megtettesülő hamis istendicsőítés helyére Jézus vonatkozásában az inkvizíciós büntetés felszámolása kerül. És ahogyan majd később Andrzejewski regényében fog történni: a (*máglyában* implikálódó) külső fény, amelyet a poémában nem

tud kiegyensúlyozni a jézusi *teljes dicsőség* fényattribútuma (a *felvillanó villám*) – ez a külső fény átváltozik belső fénné, belső lánggá, amely az inkvizítor *szívét égető* csókban testesül meg. E szívét égető csók, amelyet már a fogságból és a halál fenyegetettségéből kiszabadult Jézus ad az inkvizítornak, váltja le a poéma kezdetén jelentkező dicsőségadást a halál-máglyákkal. Ez váltja le a gyermekek tudatlan hozsannaénekét is.

Jézus dicsőségét Dosztojevszkij Ivan Karamazov poémájában áthelyezi az emberi szívbe, annak melegébe és fényébe. Az inkvizítoréba. Ám az alakpárhuzamokon keresztül egyben Ivan Ördögének a szívébe is, aki tudja magáról, hogy „beadja a derekát”, és elénekli majd a hozsannát. Az Ördög *hozsannája* azonban – láthattuk – a „kvadrillió kilométer” legendájához kötődik, és csak annak adatik meg, aki végtelen sokat gyalogol, hogy eljusson az ő személyes Istenéhez. Az *Istenhez való eljutást* Ivan poémája *Jézushoz való visszajutásként* szemantizálja. Ez a visszajutás azonban csak belső, bűnbánati cselekményként valósulhat meg. Ennek eredménye lesz az inkvizítor cselekedete. Ivan poémája pedig, amely ábrázolja a lelkiismereti cselekménysort, nem csupán Jézust *dicsőítő himnusz*nak bizonyul, hanem Mitya Karamazov alakjára és „tragikus himnusz” gondolatára vetítve egybefogja a könyörgés és a hálaadó ima mozzanatait, amelyek a „hitetlen” Ivan lelkéből szakadnak fel. Ő – így hírlík róla – érti a himnuszt, csak nem hisz benne, hallgat. Beszél ugyanakkor poémáján keresztül. A *hymnus* motívumát sokszorosan működtető szöveganyaggal „válaszol” a regény himnuszeneklésre szóló felhívására. És ha a poéma szövegét ugyancsak Mitya Karamazov alakjának értelmezési kontextusába helyezzük vissza, azt is megállapíthatjuk: ennyi lehet Ivan Karamazov *imában való feloldódása* (vö. még egyszer Mityánál: „Uram, hadd oldódjék fel az ember az imában!”). Olyan imában, amely teljes mértékben kívül esik az egyházi liturgikus renden, akárcsak a későbbi Andrzejewski-hősök imái és gyónásai. A „tragikus himnusz” viszont ahhoz az Istenhez szól, „akinél az öröm van”. Ám ez az öröm nem egyezik a „mindennél edesebb” „gyermeki boldogsággal”. Az öröm az ima, a himnusz, a bűnbánat, a könyörgés, a hálaadás belső, lelki cselekményként való megélésének a szubjektumát illeti meg, nem pedig a „sírós szemű” gyermekeket, akik az emberiség boldogítását magukra vállalók (lásd az inkvizítort) „egyetlen intésére” „ugyanolyan könnyen csapnak át a vidám nevetésbe, a derűs örömbé, a boldog gyermeki énekbe”, és akik „vidáman, örömmel” engedelmeskednek a lelki szabadság elvesztésével járó, kívülről érkező üdvözítés aktusának (vö. 3, 340–341). Az ima, a himnusz, a bűnbánat, a könyörgés, a hálaadás alanya lehet csak képes a mélyből felzendíteni a *tragikus himnusz örömdalát*. Aljosa életében ennek felel meg *A kánai menyegző*, amelynek értelmezése során a hős Zoszima halálában, a mélyben (vö.: zsoldárvershelyzet) megteleli a Jézus alakja által sugallt örömet.

Az örömmel a tragikus himnusz értelmétől való elválaszthatatlansága legkibontottabb formájában mégis Mitya alakján keresztül tematizálódik *A Karamazov testvérekben*. A már említett *Egy forró szív vallomása. Versben* című fejezetben

(3. könyv, 3. fejezet) az intertextusban egybefont két Schiller-vers, *Az eleusisi ünnep* és *Az örömhöz* című költemény szavalását ugyanaz a részlet minősíti – lásd először az „ujjongva” elkezdett eleusisi témájú vers elmondását követően: „Egy-szerre zokogás tört fel Mitya melléből” (1, 143); majd a schilleri örömóda előadását követően Mitya szavainak a közlését: „De elég a versekből! Könnyet hullattam, és engedd meg, hogy sírjak is egy kicsit. Lehet, hogy ez olyan ostobaság, amin mindenki nevetni fog, csak te nem. Mert lám, a te kedves szemed is ég” (1, 145). A két versnek egyazon előadói tónusba vonásán túl (lásd az ujjongást, majd sírást az elsónél, illetve az ódában gyökeredző és Mitya prózai bevezető szavaiban meg is nyilatkozó himnikus, sőt patetikus hanglejtést, majd azt követően az ismételt sírást és az arra történő emelkedettebb utalást: „a te [...] szemed is ég”) úgy is összeköti a szöveg a két lírai megnyilatkozást, hogy a *kezdés* problémakörére fűzi fel azok egymás után következését. Mitya Karamazov ugyanis elsőként Schiller örömódájának az elszavalását ígéri, amit azonban egyáltalán nem tud hagyományos módon elkezdni. Így tematizálódik a *kezdés* fogalma, aminek műfaji vetületű jelentése egyben a Schiller-vers mitopoétikai rétegének az értelmét is körvonalazza az olvasó számára.

A *kezdés* témája mint a *kezdés lehetetlensége* merült fel: „Schiller örömódájával [...] szeretném kezdeni [...] a vallomásomat! An die Freude! De németül nem tudok, csak azt tudom, hogy An die Freude” (1, 142). Mitya maga vallomásának *kezdését* látná tehát megszólaltathatónak a schilleri örömódán keresztül, amelyről látszólag azért kell lemondania, mert nem ismeri a verset németül. Szembetűnik azonban, hogy Mitya mégiscsak elkezd egy Schiller-verset szavalni, amiben egyáltalán nem akadályozza őt meg az a tény, hogy csak oroszul ismeri a szöveget: „Felemelte a fejét, gondolkozott egy kicsit, aztán ujjongva *elkezdte*” (1, 142, vö.: „вдруг восторженно начал”, 14, 98) – ezután következik Schiller *Az eleusisi ünnep* (eredeti címe szerint: *Das Eleusische Fest*, 1798) három strófája, amely azonban feltűnő módon épp hogy nem a költemény kezdő versszakával nyit, hanem a másodikkal. Ha pedig megnézzük, hogy mi az, amit Mitya nem idéz, most már ennek a versnek a kezdetéből, észrevehetjük: azt a strófát, amely Ceres, a föld áldásait osztó és a Schiller-vers szüzséje szerint is az embert földművelésbe civilizáló Istennő (görög változata szerint köztudottan a vallomást tévő Dmitrij nevének egyik forrásaként szolgáló Démétér), tehát a Schiller-versben Ceres – az intertextusban: Démétér – isteni tevékenységét méltatja. E méltatás pedig a versben is éppen a himnikus odafordulást, az Istennő dicsőítését tematizálja. A versszakot magyarul idézzük, már csak azért is, mivel ez a strófa szó szerint nem szerepel Dosztojevszkij regényében: „Kössetek kalászt koszorúba, / Búzavirágos szép köteget, / Szökjön öröm szemetekbe újra. / Mert a királynő jó, közeleg: / Ő, a vad ösztönöket zabolázó / Egybefűzi az embereket; / S körbejár az

ünnepi sátor, / Békés házak előtt a menet” (Görgey Gábor fordítása).<sup>15</sup> Az orosz versváltozat, amire Mitya hivatkozik, elhagyva az imént idézett első strófát, Zsukovszkij Schiller-fordítása (1833-ból). A magyar változat sugallatától eltérően Zsukovszkij fordításából nem az *öröm* témamotívuma („Szökjön öröm szemetekbe újra”), hanem az első versszak harmadik és negyedik sorából származó *tánc* és *énekkal üdvözlés* az, amely a regény intertextusában visszakötődik az örömodához („Сбирайтесь *плясать* на коврах луговых / И *пеньем* благою Церепу встречайте”<sup>16</sup>). Az eredeti német szövegben jelen lévő „öröm”, „Freude” szóhasználat helyett ugyanis az orosz fordítás lényegesen rejtettebben fejezi ki a Ceresszel való találkozás boldogságát: az Istennő méltatásának részeként megjelenő *tánccal és énekkal való köszöntés* motívumán keresztül. Mivel viszont az Istenhez való táncsal és főként énekkal való méltató odafordulás *A Karamazov testvérek* egészében a *himnusznak* mint műfajmotívumnak a markáns szignálja, a Schiller-vers eme rokon motívumai a szóban forgó versszakot és annak értelmezési kontextusaként az egész költeményt bevonják abba az intertextusba, amely az örömodából, illetve *Az eleusisi ünnep*ből szövídik a regényben – még hozzá úgy, hogy mindkét vers a himnusz műfaji problémakörével egybefűzve nyer értelmezést. Emlékezhetünk egyébként arra, hogy Mitya az *An die Freude* örömodát tényleges himnuszként definiálja (гимн к радости), és a himnusz szavalásának pragmatikus életszituációját, a mélybe merülést úgy határozza meg, hogy a regényben ezen keresztül mindkét Schiller-versre érvényesnek bizonyul a *himnuszként* való műfaji jellemzés.

Az öröm közvetlen reprezentációjának a hiánya az intertextusban nyilvánvalóan összefügg azzal is, hogy a regényszöveg kétszeresen tiltja le a himnikus kezdetet (az örömhimnusz nem fejeződhet ki önazonos, az intertextuson kívül is himnusznak minősülő műfajjal; majd a himnuszt kiváltó *Az eleusisi ünnep* nélkülözi a himnikus keretet, Démétér örömteli dicsőítését mint kezdetet). A himnikus megnyilatkozás végkifejlete is speciálisan szabályozott, hiszen az örömhöz énekelt himnusz nem teljesezhet ki tiszta örömben, azt zokogás szakítja félbe, ahogyan a kezdet pillanatát is a bűnbeesés és a szégyen állapotához köti a szöveg. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Mitya Karamazov vallomása himnusz, később egyértelműen kiderül: Istenhez való fohász, pontosabban Mitya-Démétér bűnbánó könyörgése azért, hogy megtalálja önnön szívében a hitet (a dosztojevszkiji motívumvilág értelmében: Istent). A vallomás hangvétele himnikusan emelkedett, és e vallomás eredményeképpen Mitya valóban el fog jutni a hit, a feltámadás, az újjászületés misztériumának a beavatódásába. Ám ezenközben az örömhimnusz költői fogalma radikálisan módosul a regényben. Ennek jeleként értelmezhető az,

---

<sup>15</sup> A magyar idézetek forrása: SCHILLER, Friedrich: *Az örömhöz. Válogatott versek*. Budapest, Európa, 1960. 5–8.

<sup>16</sup> Az orosz Schiller-fordítást a következő kiadás alapján idézzük: *Немецкая поэзия в переводах В. А. Жуковского*. Москва, Рудоминино–Радуга, 2000.

hogy az újjászületés gondolköréhez kapcsolt *örömhimnusz* modalitása a *zokogás* lesz, valamint az is, hogy *Az eleusisi ünnep* az intertextusban átértékelődik himnusszá, és e himnusz elszavalásának pragmatikus éleTSzituációját Mitya Karamazov *mélybe merülésként* határozza meg.

A *zokogás* ennek alapján nem csupán az *öröm* témamotívumának kifejtésébe illeszkedő szemantikai egység (vö. Zoszima kifejezésével is: „радостно плачет сердце”, 14, 265), hanem – mint láthatjuk – éppen a himnikus megnyilatkozás műfaji keretébe, még hozzá műfaj*történeti* keretébe vont motívumszignál is. Mitya e lélekből felfakadó zokogása a vallomás-műfaj háttere előtt eszünkbe idézi a műfaj*történet* egy fontos tényét. Nevezetesen azt, hogy a himnusz történeti-műfaji kibontakozása során sajátos tulajdonságra tett szert: alkalmassá vált arra, hogy benne elmélyüljön, személyesebbé váljon ember és Isten kapcsolatának átélése (gondolhatunk itt a műfaj*történet* egyik kiemelt pontjaként a ferences himnuszokra – azért éppen e területről hozom a példát, mert Pater Seraphicus nevének említése, ahogy erre Vetlovszkaja rámutatott,<sup>17</sup> Goethe *Faustján* túl *A Karamazov testvérekbe* idézi Szent Ferenc alakját is, és intertextusként a *Naphimnusz*t: a kutatónő szerint Mitya a Zoszima tanításaiba foglalt *Naphimnusz*t fejezi be a regényben a szenvedés bánatából fakadóan); a himnusz műfaji fejlődésének már a legősibb szakaszát is fémjelzi az említett átalakulás, amikor is a sumér himnuszok sajátosságaként jelentkezett, hogy elbeszélői himnuszokká változtak át, azaz – ahogy Komoróczy Géza kimutatta<sup>18</sup> – a korábbi jelzői jellegű himnuszok helyett az Isten megjelölése csak ürügyül szolgált arra, hogy az ő személyes története elbeszélődhessék. Általában véve is, nem csupán a műfaj változásának konkrét fejlődési szakaszaira gondolva megállapítható, hogy a himnusz*költészet* az individuális vallásosság műfajának alakulásában jelentős szerepet játszott, mind a liturgikus használatban, mind azon kívül megnyilatkozóan. Emlékeznünk kell arra is, hogy a himnusz genetikusan nem csupán a már említett ódával rokon, hanem a személyes vallásos megnyilatkozás *par excellence* műfajához, az imához is igen közel áll (lásd például a két műfajt szintetizáló himnikus imát a bűnbánathoz kapcsolódó személyes átélés kifejezésével). A héber *költészetben* a hozsannaversek lehetnek megváltásért könyörgő litániák vagy hálaadó himnuszok. A zoltárok pedig magukban foglalhatnak úgy dicsőítő himnuszokat, mint imákat, bűnbánati könyörgéseket és hálaadásokat.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> ВЕТЛОВСКАЯ, В. Е.: Pater Seraphicus. In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 5. Ленинград, Наука, 1983. 163–178.

<sup>18</sup> Vö.: KOMORÓCZY Géza, lásd in: *Világirodalmi lexikon*. 4. kötet. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988, 467.

<sup>19</sup> Megjegyezzük, hogy a bibliai zoltár*költészet* orosz átültetésének történetében éppen a személyes hangvételű, individuális *költészet* kialakulásának a folyamatát követhetjük nyomon – erről részletesen olvashatunk L. V. Lucevics 2002-ben megjelent kiváló könyvében, amely bemutatja, hogy a régi orosz irodalom kezdeteitől a XVIII. század végéig bezárólag a zoltár*költészet*i elemek kiemelkedő szerepet játszottak az orosz lírai műfajok alakulásában, és azon belül a személyes lelki

Amikor tehát *A Karamazov testvérek*ben Dmitrij Karamazov himnusz keretében kísérel meg személyes vallomást tenni (vö. „исповедь в стихах”), eme belső törekvése ugyancsak illeszkedik az általa választott irodalmi műfaj természetes lehetőségeihez – a műfaj tartalmának ahhoz a gazdagságához, amelynek történetéből, jóllehet hiányosan és vázlatosan, de néhány fontos elemet és szempontot felvillantottunk. A dosztojevszkiji poétikai választás a himnusz műfaj-ságából azt a vonást hangsúlyozza, amely a himnuszt a személyes, individuális vallásos érzület kifejezési formájává avathatja (vö. „исповедь сердца”).

A műfaj történeti alakulásának bemutatott nézőpontjából a regény némely fontos mozzanata újraértelmezhető, és ennek eredményeképpen feltételezhetjük, hogy Mitya Karamazov eszmélkedése a szóban forgó műfaj folyamatos átlényegülésének keretein belül zajlik, mintegy az olvasót a himnusz és a vele rokon műfaj-változatok történeti fejlődésére emlékeztető ábrázolási folyamatoként is értelmezhető. Ebből viszont egyben természetesen következik az is, hogy a regény adott helyén megjelenő mitopoétikai alakzat (Dmitrij Karamazov Démétér volta, amelyet a Schiller-versben értelmezett *eleusisi ünnepi* misztérium, valamint a hozzáfűződő motívumok, Démétérnek az anyafölddel való kapcsolata és a misztérium egész archetipikus, az élet megújítását a középpontba állító szüzséje tesznek hangsúlyossá) – tehát e gazdag mitopoétikai mintázat, amelyet a Schiller-vers nyilvánvalóan közvetít, *A Karamazov testvérek* vizsgált intertextusában szintén a bemutatott műfajtörténeti probléma talajába ágyazódik, méghozzá többszörösen. Elsődleges műfaji keretül a himnusz szolgál, másodlagos keretet a regény alkot, amely a himnuszt mint az individuális vallásos érzület vallomásos kifejezési formáját eleveníti fel, egybegyűjtve és rendszerezve az illetén átélés személyes formáit: a könyörgést, a megbánást, az imádság szívbeli átélését. Az olvasó Mitya

---

tartalmak elmélyülésében és lírai kifejeződésének pallérozásában (Lucevics is az „интимное общение с Бором” kifejezést használja). Hogy mennyire az orosz irodalom egészének a történetébe vág a bibliai zoltárköltészet hatásának a számbavétele, jól kiviláglik abból a tényből, hogy e tradícióhoz való kapcsolódás a XVII–XVIII. századi költészetet nem csupán a régi orosz kezdetekkel kötötte össze, hanem a közös bibliai forrásokhoz visszanyúló nyugat-európai mintáknak a megértéséhez is jótékonyan hozzájárult. A zoltárköltészeti hagyományok biztosították tehát az új orosz irodalom fejlődése számára a pravoszláv költői-lelki gondolkodás és az európai tapasztalat összeérlelését. Ennek megfelelően helyezi Dosztojevszkij Mitya imájának műfajtörténeti problémáját egyszerre az orosz és a világirodalmi alkotások kötelékébe, a szóban forgó szöveghegyen többek között Tyutsev-re, Fetre, Nyekraszovra, Majkovra, de ugyanígy Assisi Szent Ferenc-re, Goethére és Schillerre hivatkozva. Ha elfogadjuk azt, amire szintén Lucevics invitál bennünket, nevezetesen, hogy például Parion „Слово о законе и благодати” című művét öt költői kulcsfogalom alapján értelmezzük – ezek a *радость* (öröm), *веселье* (vidámság), *пенья* (éneklés), *слава* (dicsőség), *хвала* (dicsőítés, dicséret); mindezek láthatóan *A Karamazov testvérek*ben himnusz-szignálként szereplő motívumok –, akkor ugyancsak megerősítve érezzük magunkat a gondolatban: Mitya himnusz-éneklésének a problémáján keresztül Dosztojevszkij egy tág műfajtörténeti folyamatról gondolkodik világirodalmi kontextusban. Vö.: ЛУЦЕВИЧ, Л. В.: *Псалтырь в русской поэзии*. Санкт-Петербург, Дмитрий Буланин, 2002.

eszmélési folyamatában ennek megfelelően tud elkülöníteni stádiumokat: a himnuszéneklés különös kezdetét az első vallomás-fejezetben; a himnusz prózai (anekdotikus formáját), amely nélkülözi a himnikus modalitást, viszont történetet beszél el; majd a csodavárást, amelyet a regény későbbi szöveghelye egyértelműen az imádsággal kapcsol össze, és azt végül átlényegíti himnikus imádsággá: ekkor Mitya tragikus himnuszt akar már énekelni az Istennek, akihez így könyörög: „Uram, hadd oldódjék fel az ember az imában!” Ez az ima pedig bűnbánati ima. Mindennek fényében Mitya zokogása, amely az örömet magasztaló óda-himnusz modalitásához látszólag nem illeszkedik, szintén odasorolható a *himnusz* műfajához kapcsolódó *imának* a történetéből ismert kultikus imához, amely áldozatbemutatókkal járt együtt. Az ima és az áldozatbemutató szoros kapcsolatára utal a műfaj őstörténetének idejéből az a tény, hogy sumer, akkád és hettita nyelvi fordulatok szerint – ahogy erre szintén Komoróczy Géza mutat rá<sup>20</sup> – az imát lehet „mondani”, de lehet „sírni” is. Ennek szellemében *sírja el* himnuszt Mitya Karamazov. Schiller *Az eleusisi ünnep* című verséből pedig – ezzel összhangban – Dosztojevszkij elhagyatja hőseivel a himnikus bevezető keretet az öröm motívumával. Ceres magasztalása helyett Ceres történetét kezdi elmondani Démétér-Dmitrijel. A Ceres dicsőítésére felszólító, nem idézett első Schiller-strófa távolinak láttatja az Istennőt. Közelívé azáltal lehet, hogy a legősibb himnuszok műfaji tanulságaihoz illeszkedően az Isten történetet kap. Ez a történet azonban nem örömmel kezdődik, hanem szomorúsággal: „És lelt mindenütt nyomorra, / Bűnt talált csak s rombolást: / Nagy lelkében megsíratja / Mind az emberi bukást”<sup>21</sup> – hangzik a vers negyedik strófájában, ami arra ösztönzi az olvasót, hogy a költemény egészéből próbálja megérteni, mi okozza Ceres ily mély szomorúságát.

*Az eleusisi ünnep* Ceres személyes történetéből azt meséli el, ahogyan az Istennő megváltja mély fájdalmát, amely egyszerre fakad az ember bűnös civilizálatlanságából és az Istennő anyai szívének kétségbeeséséből – Ceres ugyanis elrablott Proserpinájáért indul útnak, és találja magát a kietlen földön, a szennyben elmerülő nomádok között, immár nemcsak saját édeslányától elhagyottan, hanem a bűnnek olyan terében, amely nem képes arra, hogy isteneknek szentélyt adjon: „S nincs hajlék, nincs istenek Szentélye / nincs jel, hogy erre / Él az istentisztelet”.<sup>22</sup> Démétérnek meg kell tanítania az embert arra, hogy szövetségre lépjen vele: „És hogy emberré lehessen / Már az ember, frígyre lép / Az anyai földdel itt lenn”.<sup>23</sup> Démétér földanya – sugallja a megfogalmazás, a vers szüzséjének

<sup>20</sup> Vö.: KOMORÓCZY Géza – LÁZÁR György, lásd in: *Világirodalmi lexikon*. 5. kötet. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977. 7.

<sup>21</sup> „И куда печальным оком / Там Церера ни глядит – / В унижении глубоком / Человека всюду зрит!”

<sup>22</sup> „Ни угла; ни угощения / Нет нигде богине там; / И нигде богопочтения / Не свидетельствует храм” – mondja Schiller-Zsukovszkij.

<sup>23</sup> „Чтоб из низости душою / Мог подняться человек, / С древней матерью землею / Он ступил в союз навек”.

egésze azonban azt bizonyítja, hogy földanyává Démétér akkor lesz, amikor gyermekeivé teszi a bűnös föld lakóit, ő, az égi istennő. Így fonódik egybe a Proserpináját (Perszephonéjét) kereső, a gyermekéért földre szálló istenanya alakja a földi gyermekeit új anyasága felvállalásával megszelídítő Istennő alakjával, aki kivívja a földön az emberek tiszteletét – és ami a regényben képződő intertextusban a leglényegesebb: a himnuszalan földi térbe beleteremti a neki szóló, személyes, szívbeli himnuszéneklés lehetőségét és emberi képességét (az emberi szív megművelésén keresztül). A bevezető strófa első felét idéző zárókeret olvasásakor már nincs kétségünk: jó Cerest táncolva és énekelve, – az intertextus üzenete szerint – istent tisztelő himnusszal kell fogadni. Ceres hozza azt a bűnt, szennyet leváltó életörömet, amelyet Démétér Karamazov oly szenvedélyesen keres. Az öröm megnyilatkozása azonban csak ott fakad fel, ahol a *teremtés* csodája rejtőzik – üzeni Dosztojevszkij. A történet úgy kell, hogy kezdődjék, hogy a teremtő szülőjévé válik saját örömének. Csak ez lehet a *kezdet*.

A démétéri áldozattörténet, amelyben talán éppen Proserpina elvesztése az ára annak, hogy az istennő földanya-szerepköre beteljesedhessék, Démétér Karamazov története. Mitya az, akinek meg kell alkotnia a himnuszt. Ám a himnusz nem kezdődhet kész himnusszal, csupán az önmegváltás teremtő cselekedetének személyes átélésű himnusz-kifejezésével. Ceres történetének tanulsága szerint pedig ez az önmegváltás elválaszthatatlan a világ megváltásától (Ceres-Démétér Proserpina-Perszephoné elvesztése felett érzett anyai fájdalmát a bűnös ember szívének megszelídítésével, vagyis új anyaságra teremtődésével válthatja csak meg). Amikor Mitya végiggondolta már ezt a történetet, akkor adja meg neki Dosztojevszkij a lehetőséget, hogy elszavalja az örömodát. Így válik az örömoda méltó kezdetévé *Az eleusisi ünnep*; az örömnak a zokogás; a felemelkedésnek a megváltó mélyre szállás (az olvasó pedig mint zsoldár-vershelyzetre ismer rá a mélyről szólás, a „de profundis” lírai megnyilatkozásra).

A mitopoétikai alakzat, amely Démétért mint földanyát azonosítja, már Schiller versében sem értelmezhető csupán a Démétérhez köthető mítoszválatkozatok alapján. *Az eleusisi ünnep* Démétér személyes sorsát nem mitológusokként absztrahálható mítosztörténetként bontja ki. Középpontba emeli az irodalmi cselekményes történetmondáshoz szükséges személyességet mint belső átélésen alapuló sorstörténetet. Ezt a versben fogant irodalmi történetet és nem az absztrakt mitopoétikai alakzatot műveli meg Dosztojevszkij regénye, a *személyes sorstörténetet* (Ceres) *vallomásba* fordítva (Mitya). S mindezt olyan műfaji gondolkodási keretek között valósítja meg, amely a himnuszt mint műfaji gyökeret történeti fejlődésében teszi áttekinthetővé *A Karamazov testvérekben*.

Ennek a történeti áttekinthetőségnek megfelel az, ahogyan Andrzejewski a *Sötétség borítja a földet* című regényben a *himnuszt* beemeli alkotása nyitó- és zárókeretébe. A himnuszt ugyanakkor nem csupán témamotívumként kezeli (kiindulásában az inkvizíció himnuszaként), hanem egy szigorú motívumrendszer-



ben értelmezi (lásd fent), és narratív kifejtési rendbe iktatja a vallomások különböző formáihoz tartozóan. Túl ezen, az így kialakuló poétikai rendszer ráutalódik a megidézett himnuszok eredeti bibliai szövegkörnyezetére is, és maga a zsol-tár-vershelyzet, illetve annak eredeti költői anyaga (motívumai) és egész gondolatvilága aktív párbeszédet folytat az idéző regény szövegével. Ebben a szövevényesen kialakuló, bonyolultan elágazó jelentéstérben ugyanúgy a himnusz-költészet irodalomtörténeti dimenzióba helyezése zajlik, mint Dosztojevszkij regényében. Andrzejewski elérti Dosztojevszkij műfaj-történeti problémafelvetését is. Regényében az adott irányú poétikai kifejtést nem egyszerűen új árnyalatokkal gazdagítja, hanem egyben a műfaj-történet összetettségét is műve alap-gondolata kifejtésének a szolgálatába állítja.

A műfaj-történeti poétikai kérdésfelvetés a *Sötétség borítja a földet* című regényben lényegesen hozzásegít annak summázásához, hogy semmiféle sematizmus nem jellemezheti a valóság racionális megismerését. Ezt az üzenetet hordozza a mű cselekményvilága. Ám ugyanezt a gondolatot tolmácsolja az irodalmi alkotás egészének szövegvalósága is. Andrzejewski Dosztojevszkij-olvasata ugyan-csak lepatint magáról minden olyan sémát, amely lehetőséget adna a kritikusknak arra, hogy egyszerű gondolati megfelelések mentén vesse össze a lengyel író Dosz-tojevszkij-olvasatát a szöveginspirációt kínáló eredeti orosz regénnyel, *A Karamazov testvérekkel*.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ANDERSON, Roger B.: *The Brothers Karamazov: Myths of Share Traditions*. In: ANDERSON, Roger B.: *Dostoevsky. Myths of Duality* (Humanities Monograph Series 58). Florida, University of Florida, 1986. 117–159.
- BELKNAP, Robert L.: *The Structure of the Brothers Karamazov*. Northwestern University Press, 1989.
- EVANS, Stephen: *Hymn and Epic. A Study of their Interplay in Homer and the Homeric hymns*. Turku, Turun Yliopisto, 2001.
- FEUER MILLER, Robin: *The Brothers Karamazov. Worlds of the Novel*. New York, Twayne Publishers, 1992.
- KOVÁCS Árpád: Szövegköziség a regényben (*A Karamazov testvérek értelmezéséhez*). In: KOVÁCS Árpád: *Diszkurzív poétika (= Res poetica 3)*. Veszprém, 2004. 218–258.
- KRÓÓ Katalin: *Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991.
- REVAR, Stella P.: *Pindar and the Renaissance Hymn-Ode: 1450–1700*. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2001.

- TERRAS, Victor A.: *Karamazov Companion. Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*. The University of Wisconsin Press, 1981.
- БОЧАРОВ, С. Г.: О двух пушкинских реминисценциях в «Братьях Карамазовых». In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 2. Ленинград, Наука, 1987. 145–153.
- ВЕТЛОВСКАЯ, В. Е.: Апокриф «Хождения богородицы по мукам» в «Братьях Карамазовых» Достоевского. In: *Достоевский и мировая культура. Альманах 11*. Санкт-Петербург, Серебряный век. 35–47.
- КОВАЧ, Арпад: *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 7). Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1994.
- КРОО, Каталин: Еще раз о тайне *гимна* в романе «Братья Карамазовы». In: *Достоевский и мировая культура. Альманах 20*. Санкт-Петербург–Москва, Серебряный век, 2004. 170–192.
- КРОО, Каталин: «Гимн» с «секретом». К вопросу авторефлексивной поэтики романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (Статья первая). In: КАСАТКИНА, Т. А. (ред.): *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения*. Москва, Наука, 2006.
- ЛУЦЕВИЧ, Л. В.: *Псалтырь в русской поэзии*. Санкт-Петербург, Дмитрий Буланин, 2002.
- ЛЫСЕНКОВА, Е. И.: Значение шиллеровских отражений в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». In: *Достоевский и мировая культура. Альманах 2*. Санкт-Петербург, 1994. 178–188.
- ПОНОМАРЕВА, Г. Б.: Житийный круг Ивана Карамазова. In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 9. Ленинград, Наука, 1991. 144–166.
- РОЗАНОВ, В. В.: Легенда о великом инквизиторе. Две статьи о Гоголе. (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 67). München, Wilhelm Fink Verlag, 1970.
- САВЕЛЬЕВА, В. В.: Поэтические мотивы в романе «Братья Карамазовы». In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 7. Ленинград, Наука, 1987. 125–134.
- САЛЬВЕСТРОНИ, С.: Библейские и святоотеческие источники романа *Братья Карамазовы*. *Материалы и исследования*. Т. 15. Санкт-Петербург, 2000. 273–304.
- ХОРВАТ, Геза: Основной миф в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». *Slavica Tergestina* 3. Trieste, Edizioni LINT Trieste, 1995. 143–166.

ZÖLDHELYI ZSUZSA

## AZ OROSZ IRODALOM MAGYAR FOGADTATÁSA A XIX. SZÁZADBAN

### 1

Jóval mielőtt orosz irodalmi művek magyar fordításai megjelentek volna, általában német nyelvű forrásokra támaszkodó rövid közlemények láttak napvilágot a távoli Oroszországról, az orosz egyetemekről, a II. Katalin uralkodása alatti kulturális eseményekről. Németországban 1820 és 1827 között megjelent Karamzin<sup>1</sup> élete főműve, az orosz történelem befejezetlenül maradt rendkívül jelentős szintézise, amely számos orosz írónak alapvető forrásanyaga volt, például Puskin *Borisz Godunov* című tragédiája is Karamzin tényanyagára épül. Horváth István, a neves történész a német kiadásról publikált recenziójában tájékoztatta a magyar olvasókat Karamzin tevékenységéről.<sup>2</sup>

Az első orosz művek (sokszor a szerző nevének feltüntetése nélkül vagy adaptáció formájában) csak néhány évvel a legkorábbi hírek után láttak nálunk napvilágot. Magyarországon kisebbek voltak az orosz irodalommal való megismerkedés lehetőségei, mint a szláv országokban vagy mint Németországban.<sup>3</sup> A német sajtóban már az 1740-es évektől megjelentek hírek az orosz irodalomról, több orosz író meglátogatta Goethét Weimarban, sokan jártak Karl August Varnhagen von Ense berlini „orosz szalonjába”, ahol orosz írókról és műveikről beszélgettek. Varnhagen, az orosz irodalom népszerűsítője, jó néhány orosz író (például Zsukovszkijt, Turgenyevet, Ogarjovot és másokat) személyesen is ismert. Hasonlóképpen nagyszámú orosz író, irodalmár látogatja Prágát, a szláv kultúra jelentős központját. A magyar kultúra képviselőinek nem alakulhatott ki ilyen közvetlen kapcsolata orosz írókkal.

Jelentős szerepet játszott a szláv irodalmak, így az orosz irodalom magyarországi megismertetésében is Toldy Ferenc (1805–1875) és Kazinczy Gábor (1818–1864). Toldy Ferenc, a német származású jeles irodalomtudós és kritikus, a magyar irodalomtörténet-írás megalapozója, az 1830–1840-es évek magyarországi

---

<sup>1</sup> N. M. Karamzin (1766–1826) orosz író, kritikus, történész.

<sup>2</sup> HORVÁTH István: Geschichte des Russischen Reiches. In: *Tudományos Gyűjtemény*, 1828. 2. k. 104–109.

<sup>3</sup> Csak az egyszerűség kedvéért hívom így az akkor még nem létező egységes Németországot.

kulturális életének egyik vezető személyisége elsőként hívta fel olvasói figyelmét a szláv irodalmakra. Az orosz költők közül kiemelte az önnön romantikus beállítottságához közel álló Zsukovszkijt, ismertette Puskin egyes poémáit. A szomszédnépek irodalmáról publikált sorozatában a magyar, cseh, lengyel, orosz és más népek harmonikus kulturális kapcsolatainak fontosságát hangsúlyozza. Hasonló elveket vall tanítványa, az író és műfordító Kazinczy Gábor (1818–1864), aki több cikket tett közzé orosz írókról, például német folyóiratból vett adatok alapján írt Puskin haláláról, a cseh Purkynje<sup>4</sup> ugyancsak német nyelvű tanulmánya nyomán ismertette *A pikk dáma*, *A kapitány lánya*, *Belkin elbeszélései* című Puskin-műveket, említést tett V. Odojevskij elbeszéléseiről.<sup>5</sup>

Toldy és Kazinczy olyan időszakban publikálta tanulmányait a szomszéd népek irodalmáról, amikor a magyar közvélekedés e népekről és Oroszországról igen ellenséges volt. Kazinczy elítélően ír erről a hangulatról, és felteszi a kérdést: ugyan milyen eredményeket értek el a magyarok a politika, irodalom, népművelés terén, amelyeknek alapján ily nevenséges göggel viseltetnek e népek iránt? „A válasz egyszerű: semmilyeneket. Testvérek vagyunk, senki rabjai, s egyenlően osztjuk meg egymással az apai örökséget”.<sup>6</sup>

Az 1840-es évek végén, amikor az orosz csapatok támogatták a Habsburgokat a magyar forradalom leverésében, felerősödött az oroszellenes hangulat Magyarországon. Néhány év múlva azonban olyan neves magyar költők, mint Arany János (1817–1882), Vajda János (1827–1897) megengedhetetlennek nyilvánították, hogy sokan a kitűnő orosz írókat a cári hatalommal azonosítják. Jókai Mór az 1849 utáni években ellenségesen írt Oroszországról, később azonban sokkal differenciáltabban ítélte meg a helyzetet, már megkülönböztette a népet a cárizmus hivatalos képviselőitől. „Az orosz diplomáciától visszariadunk, mert a rideg abszolutizmust képviseli; kárhozzatjuk benne nem az orosz, de az abszolutizmust, mely elveinknek ellensége, akármely nemzettől jöjjön”.<sup>7</sup> „Az orosz *kormány*nak van kancsukája, vannak szibériai ólombányái, vannak vérrel írt ukázai; de az orosz *nemzet*nek van szabadság utáni vágya, mit demokrata egyletei fenyegetve hirdetnek a világnak, van hatalmas literatúrája, melynek magas lelkű bajnokai az általános szellemi jobblétért, a nagy koreszméért küzdenek...” – írta.<sup>8</sup>

Az 1820–1840-es években a magyar olvasók még keveset tudtak az orosz irodalomról, elsőként Bulgarin, Puskin, Lermontov, Gogol egy-egy műve látott ma-

---

<sup>4</sup> Johannes Evangelista Purkynje (1787–1869) világhírű cseh fiziológus.

<sup>5</sup> KAZINCZY Gábor: Pillantás az orosz literatúrára 1837-ben. In: *Tudománytár*, 1838. 2. k. 301–305.

<sup>6</sup> KAZINCZY Gábor: Felföld. In: *Athenaeum*, 1839. 2. k. 246.

<sup>7</sup> JÓKAI Mór: *Szabadság a hó alatt*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965. 236.

<sup>8</sup> JÓKAI Mór: Kivel szövetezzünk? *A Hon*, 1867. szeptember 3. 4.

gyar nyelven napvilágot.<sup>9</sup> Az 1850-es évektől kezdve azonban nem utolsósorban az Angliában emigrációban élő Herzennek<sup>10</sup> és a számos nyugat-európai íróval kapcsolatot tartó Turgenyevnek köszönhetően ez a helyzet megváltozott, s az addiginál jóval több hírforrás állt rendelkezésre. Éppen Herzen tevékenységével függnek össze azok a hírek is, amelyek a szabadságharc leverése után sajtónkban napvilágot látnak. 1855-ben olyan névtelen tanulmány jelenik meg a Budapesti Hírlapban az orosz irodalomról, amely sokkal mélyebb, alaposabb elemzést nyújt az orosz írók műveiről, mint az előzőleg Magyarországon publikált értékelések.<sup>11</sup> Ez a cikk Herzen *A forradalmi eszmék fejlődése Oroszországban* című terjedelmes tanulmánya egyes részeinek erősen lerövidített fordítása. A szöveg ilyen megcsonkított formában – az eredetitől eltérően – nem mondható forradalminak, de a cikk magyar nyelven való publikálása még így is jelentős: az abszolutizmus korában elsőként nyújt hiteles képet az orosz irodalom és társadalom fejlődéséről.

1853-ban napvilágot lát a Szépirodalmi Lapokban – amelynek Gyulai Pál a segédszerkesztője és Arany János az egyik munkatársa – Gogol német közvetítőszövegéből fordított *Egy kép a régi jó időkből* (*Старосветские помещики*) című elbeszélése.<sup>12</sup> 1855-ben adják ki Puskin *A pikk dáma* (*Пиковая дама*),<sup>13</sup> 1857-ben *A hóföregteteg* (*Метель*) című írását.<sup>14</sup> 1855-ben folytatásokban megjelenik Lermontov *Korunk hőse* című regénye,<sup>15</sup> s ezzel egyidejűleg *Izmail-bej* (*Cserkesz kép*) és *Hadzsi Abrek* (*Cserkesz novella*) című poémái<sup>16</sup> magyar nyelven az első orosz verses művek – ezt megelőzően csak orosz prózai alkotások jutottak el a magyar olvasókhöz. E jelenség talán azzal magyarázható, hogy bár a magyar irodalomban a líra a vezető műfaj, növekszik az érdeklődés a próza iránt, a még csak fejlődni kezdő magyar széppróza azonban nem tudja az igényeket kielégíteni.

Az 1850-es években kezdődik Turgenyev magyarországi útja. Diadalútnak is mondhatnánk, mert évtizedekig ő volt nálunk – mint egyébként a németeknél, a franciáknál is – a legnépszerűbb orosz író. A Turgenyev-művek világa érthető volt a magyar olvasók számára, a kritika is felhívta a figyelmet a patriarchális orosz nemesi élet és a magyar udvarházak egyre anakronisztikusabb helyzete közötti rokon vonásokra. Az olvasók Turgenyev regényeiben a pusztuló nemesi élet megható és részben együtt érző rajzát látták.

---

<sup>9</sup> F. V. Bulgarin: *A vendégség* (1834); részlet a *Mazepából* (1847); Puskin: *A lövés* (1839); Gogol: *A hintó* (1847). Bulgarin nem volt tehetségtelen író, de nevéhez fűződnek Puskin és más kortársai elleni kirohanások.

<sup>10</sup> A. I. Herzen (1812–1870) jeles orosz prózaíró, publicista, politikus.

<sup>11</sup> Az orosz irodalom. *Budapesti Hírlap*, 1855. 694–695. sz. 3838, 3842–3843.

<sup>12</sup> Sükei Károly fordítása. *Szépirodalmi Lapok*, 1853. 41–43. sz. 650–654, 666–670, 681–686.

<sup>13</sup> Fordította Úrházy György. *Divatcsarnok*, 1855. 24–27. sz.

<sup>14</sup> *Nővilág*, 1857. 42. sz. 657–666.

<sup>15</sup> Fordította: Falk Zsigmond és Vajda János. *Magyar Sajtó*, 1855. 88–144. sz.

<sup>16</sup> Fordította: Vadnai Károly. *Hölgyfutár*, 1855. 237–238, 240. sz.

Művei, például 1858-ban a *Муму*,<sup>17</sup> a *Boriszovna és unokaöccse (Татьяна Борисовна и ее племянник)*,<sup>18</sup> *Három arckép (Три портрета)*<sup>19</sup> című elbeszélések sokáig francia és német közvetítéssel jutottak el a különböző jellegű magyar folyóiratokba.

Turgenyev megjelenése előtt az előző korszak írói, Puskin, Lermontov, Gogol képviselték nálunk az orosz irodalmat, Turgenyev volt az első orosz kortárs író, akivel a magyar közönség megismerkedhetett. Először csak hírek érkeztek róla elsősorban német, részben francia forrásokból, majd a német irodalomhoz hasonlóan főleg mint az *Egy vadász feljegyzéseinek szerzőjére* figyeltek fel rá a magyarok és a Monarchia keretében élő szláv népek. Az 1850-es évek második felétől sorra jelentek meg az *Egy vadász feljegyzéseiből* kiemelt, nálunk is nagy érdeklődést kiváltó karcolatok, elbeszélések, s a róluk írott ismertetések. Az új szemléletet képviselő ifjú nemzedék jeles kritikusa, Szana Tamás például mindenekelőtt azt hangsúlyozza, hogy Turgenyev nem idealizálja műveinek szereplőit. Hogy ezt minél szemléletesebben bizonyítsa, Szana a vadászciklust a *Tamás bátya kunyhójával* veti egybe, s megállapítja, hogy a két, sok tekintetben hasonló szándékú író ábrázolásmódja között óriási a különbség:

Beecher Stowe regénye ékesen szóló, lelkes védbeszéd a négerek mellett, s rabszolgái valóságos példányképei a nemeslelkűségnek;<sup>20</sup> Turgenyev nem eszményít, hanem kérlelhetetlen igazsággal azt mutatja ki, hogy a jobbágy-ság intézménye rosszá tesz mindenkit, az urakat éppúgy, mint a szolgákat, s hogy megöröklött jótulajdonosságok birtokában is gonosszá lehet, sőt, lesz is az ember, a jogtalanság és önkény uralma alatt.<sup>21</sup>

A „vadászfeljegyzéseket” regények követték, elsőként *A nemesi fészek* vált ismertté 1862-ben, három évvel oroszországi megjelenése után. Még az író életében szinte minden műve napvilágot látott magyarul, számos tanulmány foglalkozott tevékenységével, több magyar íróra hatott.

Gyulai Pál egyike az elsőknak, akik felhívják a figyelmet Turgenyevre: *A nemesi fészekről* írt ismertetésében (1862),<sup>22</sup> mint írásaiban általában, a regényt saját esztétikai nézeteinek hangsúlyozásával mutatja be. Érdekes kettősség alakul ki: míg az olvasókat a regény romantikus ízlésnek megfelelő líraisága, a szerelem emocionális, zenei motívumokkal kísért ábrázolása vonzza, Gyulai Turgenyev

<sup>17</sup> Mumunia. *Pesti Napló*, 1858. 85–87. sz.

<sup>18</sup> Egy vadász feljegyzéseiből. *Pesti Napló*, 1858. 108–111. sz.

<sup>19</sup> Fordította: Sárvány Elek. *Délibáb*, 1858. 46–48. sz.

<sup>20</sup> Harriet Beecher Stowe (1811–1896) amerikai író nő harcolt az amerikai rabszolgák felszabadítása érdekében.

<sup>21</sup> SZANA Tamás: Turgenyev. *Koszorú*, 1882, 252, 1–2. sz. 65.

<sup>22</sup> *A nemesi fészek*. Fordította: Greguss Gyula; GYULAI Pál: *A nemes fészek. Szépirodalmi Folyóirat*, 1862. 2. k. 20. sz. 315–316.

művének realiztikus vonásait emeli ki. Cikkében némileg eltúlozza a magyar és az orosz viszonyok közötti hasonlóságot, a „nép-nemzeti” elem jelentőségét, az orosz és a magyar költők elégedetlenségét a politikai és társadalmi viszonyokkal. Gyulai a nép-nemzeti iskola álláspontjáról harcot hirdet a romantikus írók, mindenekelőtt Jókai ellen, s a *Nemesi fészek*ben is az önnön realizmus-elképzeléseinek megfelelő vonásokra, a cselekmény meggyőző motíváltóságára, a szereplők jellemének pszichológiai hitelességére, az orosz atmoszféra hű ábrázolására hívja fel a figyelmet. Turgenyev – mint írja – „következetes realista”, aki sosem alacsonyodik le a fotografáláshoz. Ugyanakkor a klasszikus kompozíciót számon kérve a regény felépítését némileg szétesőnek ítéli. Emellett Gyulai az „eszményítő realizmus” hirdetőjeként – mint ezt több értekezésében kifejti – feltétlenül szükségesnek tartja a „költői igazságszolgáltatást”, s ez természetesen nem esik egybe az orosz realista írók szemléletével.

Számos ok határozhatja meg, hogy milyen orosz műfajok vonják magukra a monarchia területén élő magyar és szláv fordítók figyelmét, s hogy milyen művek számíthatnak olvasóik érdeklődésére; ebben egyebek mellett kétségtelenül szerepet játszik, mennyire ismerik az oroszországi viszonyokat. Az 1860-as években és az 1870-es évek első felében a magyar, szlovák, horvát olvasók például Turgenyev lírai elbeszéléseinek, illetve az *Egy vadász feljegyzései* ciklus falusi életet, embereket ábrázoló karcolatainak, regényei közül pedig a *Nemesi fészek* általános emberi vonatkozásainak befogadására voltak felkészülve. Az orosz birodalom keretében orosz elnyomás alatt élő lengyelekhez viszont helyzetük, sajátos problémáik miatt nem a szerelmi történetek, a lírai természetleírások, a cselekvésre képtelen „felesleges emberek”, még csak nem is a mindent tagadó Bazarov, hanem a nemzeti felszabadításért harcoló hősök, s az őket ábrázoló regények álltak közel. Ez magyarázza Turgenyev *Napkelte előtt* (*Накануне*, 1860; vö.: *A küszöbön*) című regényének óriási népszerűségét: bolgár hőst, aki hazájának a török elnyomás alóli felszabadításáért harcol, a lengyelek a saját törekvéseikkel azonosították. (Annak is híre ment, hogy Turgenyev eredetileg lengyel hőst szerepeltetett, ami persze nem felelt meg a valóságnak.) A Bulgáriában oly népszerű regényt a mi közönségünk politikai okokból csak nagy késéssel, 1887-ben ismerhette meg, mivel az orosz–török háború idején az Osztrák–Magyar Monarchia a törökök mellett foglalt állást, s így nem lehetett olyan regényt közzétenni, amelynek pozitív hőse a török hatalom ellen harcol.

Külföldön, adott esetben például a monarchia népei körében nem értették meg az oroszországi politikai csoportok, a különböző nemzedékek bonyolult problémáit, amelyek több Turgenyev-regény középpontjában álltak. Ennek legszembeötlőbb példája az *Apák és fiúk* (1862) fogadtatása, értelmezése. E regény körül különösen heves, évekre elhúzódó vita bontakozott ki Oroszországban – az 1860-as évek rendkívül feszült légkörében a társadalmi csoportok egyike sem értett egyet Turgenyev szemléletével, az író több oldalról is támadták. Világos volt, hogy az „apák” és „fiúk” megjelölés társadalmi kategóriákra utal, az

„apák” nyilvánvalóan Turgenyev nemzedékéhez tartoznak, míg a „fiúk”, első-sorban Bazarov, de bizonyos tekintetben barátja, Arkagyij is, már egy új, feszültségekkel teli korszak gyermekei. Mint az életben, ezek a fiatalok a regényben is természettudományokkal foglalkoznak, Bazarov – az új korszak új hőseként – nem nemesi, hanem plebejus családból származik. Más tekintetben is különbözik az orosz „felesleges emberektől”: minden napjának tartalma van, kísérleteket végez, készül jövőre hivatására. Bazarov erős egyéniség, „nihilista”, vagyis mindent tagad, elméletei a rombolásról az anarchizmus előfutárainak szemléletét tükrözik: nem ismer tekintélyeket, nem fogad el semmit, aminek helyességéről maga nem győződött meg, gyűlöli az arisztokráciát, a liberális frázisokat, mindent gyökeresen akar megváltoztatni. Materializmusába vulgáris elemek vegyülnek, minden cselekedetében a szűk értelemben vett „hasznosság” vezet. Csak a természettudományokat becsüli, gúnyolja a művészetet, semmibe veszi Raffaellót, Puskint, a zenét. Minden érzelmi megnyilvánulásról, a szerelemről is cinikusan nyilatkozik. A liberális érzésű Arkagyij elhúzódik tőle, nem tudja osztani szélsőséges nézeteit.

Turgenyev regénye a korabeli vitákhoz kapcsolódik, az író szembenállását fejezi ki a forradalmi demokratákkal, akik véleménye szerint számos érdemük mellett bukásra vannak ítélve. Ezt példázza a tragikusan magányos, eleve pusztulásra ítélt Bazarov, aki győzelmet arat vitapartnerei felett, de nem tud megküzdeni önmagával, nem tudja betartani a maga szabta rideg normákat (a szerelmet tagadó hős fellángoló szerelme is erről tanúskodik).

Az *Apák és fiúk*ről kialakult heves viták középpontjában eleinte kizárólag a regényben ábrázolt helyzetek, személyek *politikai* értelmezése állt, ám később társadalmi vonatkozásai mellett művészi színvonala is előtérbe került, Európa-szerte számos dicséretes vélemény is elhangzott róla, Thomas Mann szerint például az *Apák és fiúk* „európai remekmű a társadalmi regény műfajában”.

Magyarországon az *Apák és fiúk* csak évekkel oroszországi publikálása után vonta magára a figyelmet, akkor, amikor már az utolsó Turgenyev-regény, a *Töretlen föld* (*Хошь*) is ismertté vált.

Az 1870-es évektől az európai sajtó, így a magyar sajtó is sokat foglalkozott a nihilistáknak nevezett orosz forradalmi narodnyikok (anarchisták) terrorakcióival. Oroszországról nálunk elítélő vélemény alakult ki, s ehhez hozzájárultak olyan, az orosz társadalmi rend ellentmondásait, igazságtalanságát bíráló orosz művek magyar fordításai is, mint például Gogol *Holt lelkek* (1874), Csernisevskij *Mit tegyünk* című regénye (1877). De Oroszország negatív megítélésében szerepet játszott az is, hogy a Monarchia szláv nemzetiségei Moszkvát tekintették szellemi központjuknak, és nálunk rendkívül népszerűtlen pánszláv nézeteket vallottak. A Csernisevskij-regény magyar utószavának írója például (nyilván a Monarchia szláv lakossága iránti ellenszenvétől vezérelve) kijelenti, hogy az abszolutizmus, a despotizmus a hatalom gyakorlásának tipikusan szláv formái, ezért nagyon fontos Magyarországon a pánszlávizmus elleni harc.



A nihilizmustól való félelem oda vezetett, hogy e mozgalom előtörténetét is vizsgálni kezdték, s ilyen összefüggésben említették a *Mit tegyünk* és az *Apák és fiúk* című regényt. Az *Apák és fiúk*at magyar nyelven oroszországi megjelenése után öt évvel, 1867-ben folytatásokban közölték, (könyv alakban) csak 1886-ban látott napvilágot); ekkor a német és a magyar kritikusok Turgenyevet valóságos jósnak nevezték, aki Bazarov alakjában már az 1860-as évek elején ábrázolta a nihilistát.

A liberális elveket valló Turgenyev az orosz társadalom békés úton történő europaizálását szorgalmazza, s titokban anyagilag támogatja a *mérsékelt* narodnyikokat, akik szintén nem hívei sem a kormány önkényének, sem a mindent elpusztító, erőszakos változtatásoknak. Turgenyev külföldről is nyomon követi az oroszországi eseményeket. Utolsó regénye, a *Töretlen föld* nem tartozik művészi-  
leg legkiegyensúlyozottabb írásai közé, mégis igen jelentős, a kor legfontosabb problémáit, konfliktusait bemutató, szinte történelmi dokumentum értékű mű. Oroszországi megjelenését (1877) Németországban, Franciaországban és Ausztriában rövidesen három különböző fordítás követte, s még ugyanebben az évben német közvetítéssel könyv alakban magyar nyelven is napvilágot látott. Az író azokat a lelkes fiatalokat ábrázolja, akik elhagyják gazdag családjukat, hogy a nép közé menjenek, s a cári hatalom elleni forradalomra mozgósítsák a parasztokat. Ezeknek az ifjú narodnyikoknak romantikus elképzelései vannak az elmaradt gondolkozású parasztságról, Turgenyev viszont tisztában van a reális helyzettel. A *Töretlen föld*ben a naiv népbarát fiatalok egyik parasztnak öltözött, elvont elméleteket prédikáló vezetőjét a muzsikok kinevetik, nem hallgatják végig, s a „realizmus romantikusa”, nem tudván elviselni a kudarcot, öngyilkos lesz. Egy másik, eszméit merev makacssággal hirdető, a valóságos körülményeket figyelmen kívül hagyó fiatal a muzsikok megkötöznek, és átadják a rendőröknek. Sok a valóságelem abban, ahogyan Turgenyev ezeket a jó szándékkal teli, de tapasztalatlan fiatalokat bemutatja.

A német és a magyar lapokban is több ismertetés jelenik meg Turgenyev új regényéről, ám a recenzensek néhány kivételtől eltekintve csak a *Töretlen föld* politikai mondanivalójával foglalkoznak, és alig említik esztétikai vonatkozásait.

Az orosz nihilizmussal kapcsolatos ellenséges érzések az irodalomkritikában is hangot kapnak, s ennek kapcsán több cikkben felmerül a kérdés, vajon milyen viszonyban van Turgenyev a „nihilistákkal”. A külföldi kritikusok közül is többen úgy vélik, hogy rokonszenvez velük, erre utal az is, hogy *A küszöb* (*Порог*) című prózai költemény rövidített változata magyarul *A nihilisták dala* címen jelenik meg. Mindezek az állítások differenciálatlanul, leegyszerűsítve értelmezik Turgenyev bonyolult kapcsolatát a narodnyikokkal, akiknek – mint már erről szó volt – csak mérsékelt szárnyával rokonszenvezik az író.

A szélsőséges nihilisták ábrázolása az 1870-es években több szépirodalmi műben megjelenik, ezek közül Dosztojevszkij *Ördögök* és Jókai Mór *A jövő század regénye* érdemel említést.

Gyulaihoz hasonlóan a nép-nemzeti iskola követelményeinek szemszögéből szemléli az orosz irodalmat Arany János is. Arany levelei, egyes cikkei és a *Szép-irodalmi Figyelő* szerkesztői üzenetei arról tanúskodnak, hogy figyelemmel kísérte Puskin és Lermontov tevékenységét. A költészet megújulását főleg a népköltészetből váró Arany Puskin műveiből a folklór jellegűeket emeli ki,<sup>23</sup> az *Anyeginre* pedig mint a „több-kevésbé romantikai vegyülettel modernizált eposz” létjogosultságának egyik példájára hivatkozik. Lermontov művészetében megvalósítva látja a „költetni, mégis igaz maradni” elvét, verseiben kiemeli „a valódiság báját”, az eredeti benyomások frissességét, külsőleg a díszítmény, belsőleg az érzület igaz voltát. Lermontov „mint hazafi is oly boldogtalan, hogy el kell fordulnia hona véren vett dicsőségétől, amely bajonettekre támaszkodik...”<sup>24</sup> A kortárs orosz próza képviselőit Arany kevésbé ismerte. Gogol az egyetlen, akire felfigyelt: 1861-ben német közvetítőszövegből lefordította 1842-ben íródott *A köpönyeg* című elbeszélését – közel állhatott szívéhez a szerencsétlen, elesett kisember részvétellel teli ábrázolása, talán ezért is használta többször álnévként az „Akakij Akakijevice” nevet. Gogol többi műve csak jóval később, az 1870-es évektől jutott el a magyar olvasókhöz.

Arany János fia, Arany László bizonyára apja hatására foglalkozott az orosz irodalommal, mindenekelőtt Lermontovval, akiről (főleg Bodenstedt nyomán) terjedelmes tanulmányt publikált. Arany János rokonszenvvel említette, hogy Lermontov a szabadságszerető cserkesz nép életét is megörökítette dalaiban,<sup>25</sup> s szembeállítja Lermontovot a cári hódítások dicsőítőivel. Arany László szintén kiemeli Lermontov költészetének ezt a vonását. Szépen méltatja Lermontov líráját, elbeszélő költeményeit, de egyáltalán nem tartja jónak *Korunk hőse* című regényét, amelyet szinte silánynak nevez, s amelyről „szeretné levenni a Lermontoff nevet”, nem érti meg Pecsorin alakját, nem ismeri fel benne Anyegin utódját, ki nek tettvagyát, energiáját még szorosabb bilincsek tartják fogva, mert még kilátástalanabb korban élt, mint Anyegin. (Az orosz „felesleges ember” típusát nálunk még sokkal későbbi korszakokban is tévesen értelmezték.) Dukkon Ágnes rámutat, hogy a *Korunk hőse* az első valódi pszichológiai regény az orosz irodalomban.<sup>26</sup> Megállapítása szerint Lermontov hőse nemcsak társadalmi vetületben, hanem a lélektani ábrázolás tekintetében is újszerű és mély összefüggéseket mutat meg az irodalom eszközeivel. Ő is, mint Puskin Anyeginje, elsősorban individualista, az orosz mentalitástól idegen nyugati kultúra magatartását képviseli, ezért válik szükségszerűen „lázadóvá”, magányossá, „feleslegessé”. Ez az a finom kü-

<sup>23</sup> ARANY János: Szerkesztői üzenet. *Koszorú*, 1863. április 5. 14. sz. 336.

<sup>24</sup> Ez feltehetőleg burkolt utalás az osztrák és orosz csapatok „véren vett dicsőségére” a magyar szabadságharc leverésekor.

<sup>25</sup> A cserkeszek említése gyakran a magyarokra tett utalásként is érthető.

<sup>26</sup> DUKKON Ágnes: Lermontov. In: ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 108.

lönbség, amely elválasztja őket a későbbi, a turgenyevi „felesleges” emberektől, tehát ez a megnevezés nagyon is heterogén alakokat hoz egy csoportba. Ezért övezte sokáig a különböző befogadók szemében annyi félreértés ezt a témát, s a XIX. század 60-as éveiben a forradalmi demokraták által kialakított meghatározást – amely Anyeginről kezdve a Turgenyev-figurákon át Oblomovig sok mindenkire besorolt a „felesleges ember” kategóriájába – szinte a mai napig egyoldalúan kezelik, a társadalmi kérdések mellett a szélesebb befogadói táborban teljesen homályban maradnak a nem kevésbé érdekes pszichológiai és filozófiai vonatkozások.<sup>27</sup>

Az 1860-as évektől Magyarországon egyre élénkebb érdeklődést vált ki az orosz költészet. Ez nem utolsósorban Friedrich Bodenstedtnek (1819–1892) köszönhető: Bodenstedt a müncheni költőcsoport tagja, e kör többi résztvevőjéhez hasonlóan arra törekszik, hogy fordításai szebbek, költőibbek legyenek, mint az eredeti, s közelítsenek a német befogadó-irodalomhoz. Nevét nem csak fordításai tették ismertté Magyarországon: híre ment, hogy a német kiadás előszavában lelkesen dicséri Petőfi verseit. Bodenstedt Arany, Reviczky Gyula átültetésében ismertté vált saját költeményei is népszerűek voltak nálunk.

Bodenstedt Puskin- és Lermontov-fordításaira figyeltek föl a Zilahy testvérek, akik a nép-nemzeti iskolával szembenálló új nemzedék képviselői.<sup>28</sup>

Az orosz irodalom magyar fogadtatásának rendkívül fontos eseménye Puskin *Jevgenyij Anyeginjének* megjelenése Bérczy Károly (1821–1867) fordításában. Bérczy novellákat, verseket írt, Dickens, W. Irving és más angol írók műveit fordította, de hírnevét az *Anyeginnek* köszönheti, amely a magyar műfordítás-történet remekművének tekinthető. Bérczy Károly Bodenstedt fordításában ismerete meg Puskin verses regényét, az első két fejezetet és Tatyjana levelét Anyeginhez a német szövegből ültette át, később azonban megtanult oroszul, mert – mint írja – megértette, hogy „a másolatról vett másolat halványan, színvesztetten fogna a toll alól kikerülni”. Ennek ellenére a továbbiakban is használta Bodenstedt fordítását, hogy ellenőrizze a maga szövegét.

Az *Anyeginnek* Magyarországon óriási sikere volt: 1866-ban jelent meg, s 1952-ig 21 magyar kiadása látott napvilágot. A Bérczy-féle fordítás magyarországi jelentőségét az is bizonyítja, hogy jó néhány sora szállóigévé vált, s hogy az *Anyeginnek* és Byron *Childe Haroldjának* a hatására új műfaj született a magyar irodalomban: a verses regény.<sup>29</sup> E műfajban nálunk nem jöttek létre olyan re-

---

<sup>27</sup> A „felesleges ember” magyarországi félreértelmezésének sajnálatos példája Diószegi András egyébként kitűnő tanulmánya, amelyben helytelenül határozza meg a „felesleges ember” fogalmát. Tévedését Hetesi István helyesbíti *Művek, kapcsolódások. Puskin- és Turgenyev-tanulmányok* című könyvében (1999, Pécs, Pro Pannonia; vö.: 113–141). Figyelemre méltó Péter Mihály véleménye a „felesleges ember” kérdéséről, erről lásd jelen tanulmányban a Puskin *Anyeginjéről* szóló részt.

<sup>28</sup> Tevékenységükről e tanulmány *Műfordítás* című részében lesz szó.

<sup>29</sup> Erről lásd: SÖTÉR István: A verses regény és a regény. Az *Anyegin* és a magyar irodalom. *Kritika* 1966/8. 23–28.

mekművek, mint az *Anyegin*, de kétségtelenül szerepet játszott a kor magyar irodalmi fejlődésében. A „magyar Anyegin” nyomán a verses regény divatos műfajjá vált, Gyulai Pál, Arany László, Reviczky Gyula és sokan mások publikáltak olyan műveket, amelyek nem csak műfaji vonatkozásban vezethetők vissza az *Anyeginre*: maguk a szerzők gyakran hivatkoznak a szövegben Puskin művére, hősük, mint Anyegin, nem romantikusan idealizált, de nem is romlott lelkű férfi, a főszereplő viselkedését, akárcsak az *Anyeginben*, előtörténete motiválja, s mint előképüket, őket is lelkük korai öregsége jellemzi. A magyar verses regényekben is szabadon váltogatják egymást a lírai és epikai elemek, fontos szerepük van a „lírai kitérőknek”. A versesregény-fordítások, nem utolsósorban a Bérczy-féle *Anyegin*, előkészítették a *korabeli* hősök és események ábrázolását, ami a magyar prózára eddig nem volt jellemző.

Az 1870-es évek végén, 1880-as évek elején az ekkor pályájukra lépő, új célokat maguk elé tűző fiatal írók Gyulai Pál konzervatív akadémizmusát éppen úgy elutasítják, mint a főleg Jókai által képviselt romantikus irányzatot, szót emelnek a valóság idealizálása ellen, szorosabb kapcsolatot akarnak kialakítani a nyugati irodalmakkal, hogy a magyar irodalom megszabadulhasson provincializmusától; ugyanakkor a tehetséges Reviczky Gyulával, a XX. század költészetének egyik előfutárával az élen felfigyelnek az (elsősorban kortárs) orosz irodalomra is.

A fiatal írónemzedék egy részére hatottak Turgenyev művei, ami nem mondható el Dosztojevszkij és Tolsztoj prózájáról, az ő írásaik csak irodalmunk fejlődésének későbbi korszakában váltak nálunk jelentőssé. Jellemző, hogy például Dosztojevszkij regényei több XX. századi magyar író véleménye szerint nagyobb mértékben tükrözték a XX. század, mint a XIX. század problémáit.<sup>30</sup>

Turgenyev magyar követőiről Krúdy Gyula ír *Emlékezés az öreg oroszra* című cikkében (1897).<sup>31</sup> Krúdy Turgenyevet tartja az igazi romanticizmus legnagyobb mesterének. Költői látomásként jeleníti meg Turgenyev temetését, majd így folytatja: „[...] eltemették az öregurat, regényei pedig, amelyek a realizmuson épültek, az idealizmussal nőttek nagyra, s rendkívül széppé a romanticizmus által lettek – a regényei bejárták az egész világot. [...] Oh, mi nagy az orosz irodalom, mily erős az a föld, hol egy Puskin után egy Turgenyev is születhetett!” „Irodalmunkban különösen érezhető az orosz, s főként a Turgenyev hatása. [...] Turgenyev csodálatos légyságú nyelvezete, borongós, mélán felderülő hangulatai, átlátszóan tiszta meséi okvetlen megragadnak mindenkit.” A negyvenes évek hiperromanticizmusa fanyarrá és megunttá vált, de később a nagy mesterek, mint a jó kertészek elnyesgették a felesleges hajtásokat, oltottak is belé, s ma, mondhatom, „szinmézédes ez a gyümölcs (a romantika), s én megírom dicséretét

---

<sup>30</sup> DUKKON Ágnes: Bevezető. In: *Orosz írók magyar szemmel* 3. Budapest, Tankönyvkiadó, 1989. 15.

<sup>31</sup> Krúdy Gyula (1878–1933) a huszadik századi magyar széppróza kiemelkedő, egyéni karakterű alakja.

annak a jó kertésznek, az öreg oroszoknak, aki szintén egyik volt azok közül, akik munkálkodtak abban (az, hogy ez az ízetlen gyümölcs zamatot kapjon, s nemessé legyen.” Krúdy rámutat, hogy a fiatal magyar írók közül Petelei, Gozdsu, Thúry tartoznak a Turgenyev-„iskolához”. „Ám – mint írja – az iskola sohasem megy az önállóság rovására, „hatásában legfeljebb csak az irányra gravitál, de gyakran még arra sem. Csak úgy átszüremlik melán, derengőn a nyomtatott sorokból az a zamat, amelyből azonnal ráismerhetünk valamelyik irodalmi iskola ízére”.<sup>32</sup>

Turgenyev magyar követőit Hetesi István jellemzi *Művek, kapcsolódások. Puskin- és Turgenyev-tanulmányok* című könyvében.<sup>33</sup>

Mint Hetesi István megállapítja, Gozdsu Elek regénye a *Köd* (1882) már elnevezésében is utal Turgenyev *Füst* című művére, amely 1868-ban folyóiratban, egy évvel később pedig könyv alakban is olvasható magyar nyelven. (Az első magyar nyelvű ismertetés a *Füstről Köd* címen jelenik meg.) Nem lehet véletlen, hogy Gozdsu „orosz” neveket (Olga, Ivan, Viktor) választ hőseinek, amelyek „oroszos” hangulatot, jellem- és sorsvonásokat asszociálnak. Ugyancsak Hetesi mutat rá bizonyos hasonlóságokra Turgenyev és Gozdsu között: mindkettőjükben közös a szépség iránti áhítat, az esztétikum iránti fogékonyság, mindketten egyaránt rajonganak a képzőművészetben, a zenében, a költészetben, s a természetben megnyilvánuló szépért. Gozdsunál a helyszín – akárcsak Turgenyev műveiben – parkkal övezett udvarház, s az időkezelés is őriz turgenyevi hagyományokat: Gozdsu regényére sem jellemző a hosszadalmas meseszöveg, a regényidő mindössze egy év. Ugyanakkor a magyar író nem él az előtörténet turgenyevi fogásával. A regény befejezése, mint Turgenyevnél, Gozdsunál is kitekintést ad a szereplők és a birtok további sorsára. A főtörténet mindkettőjükénél a magánélet szférájában zajlik, de Gozdsunál csak jelentősen átalakult formában jelenhet meg a Puskin és Turgenyev által magas művészi szinten megvalósított hős–hősnő opozíció. A *Ködben* nincs fennkölt ideálok iránt vágyakozó „turgenyevi” lányalak, s a regény dzsentrihősei a legkevésbé sem hasonlítanak Turgenyev emelkedett lelkű Rugyinjára, Lavreckijére.

Hetesi elemzi Petelei István *A filemile* (1886) című elbeszélésének turgenyevi vonásait. A hősnő, Ágnes foglalja össze Turgenyev *Tavaszi vizek* című írásának történéseit, amelyekben bizonyos utalások fedezhetők föl saját házasságára. Ágnes együtt érez Gemma és Szanyin tiszta szerelmével, ugyanakkor babonás félelemmel utasítja el a Polozovában megtestesülő rontó szenvedélyt, attól tartva, hogy a „rontás” számára is elkerülhetetlen. Az Ágnes körül forgoló dzsentri, Páli Gyula könnyű szerelmi kalandot keres, és a *Tavaszi vizeket* is – a szenvedélyt hangsúlyozva – a csábítás eszközéül használja. Ez azonban ellentétes Turgenyev „felesleges embereinek” magatartásával, akiket sohasem jellemez ilyen léhaság

---

<sup>32</sup> ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Orosz írók magyar szemmel* 1. Budapest, Tankönyvkiadó, 1986. 275–277.

<sup>33</sup> HETESI István: i. m. 1999. 113–141.

és erkölcstelenség. Petelei érdeme, hogy a nemesi udvarházak magánéleti problémáinak számos turgenyevi elemét egészen más, magyar kisvárosi-kispolgári környezetbe ülteti át.

## 2

Az 1870-es években az orosz irodalom fogadtatásának új korszaka kezdődött: fokozatosan ismertté váltak Tolsztoj és Dosztojevszkij művei. Németországban és Franciaországban e két nagy író sikere összefüggött a naturalizmus korszakának kialakulásával.

A naturalisták a valóság szépítés nélküli ábrázolását követelték, s miután e korra jellemző volt a külső világ és az emberek lelki életének diszharmóniája, fontos feladatuknak tekintették, hogy hőseik belső világát új eszközökkel tárják föl. Ebben vártak segítséget az orosz írótól, elsősorban Dosztojevszkijtől és Tolsztojtól, Turgenyevet azonban egy már letűnt korszak képviselőjének tartották. A híres francia irodalomtudós, E. M. de Vogüé, számos tanulmány és a *Le roman Russe (Az orosz regény, 1886)* című könyv szerzője az elsők között vizsgálta az orosz irodalom kapcsolatát a naturalizmussal. Megállapítása szerint az orosz realista irányzat magasabb rendű a hasonló nyugat-európai irányzatoknál: Dosztojevszkij és Tolsztoj megelőzte a francia naturalistákat, e két, náluk sokkal bátrabb orosz író példát mutat nekik. Az 1880-as évek derekától nálunk – nyilván nem függetlenül de Vogüé könyvétől – egyre több támadás éri a francia naturalista írókat, akikkel gyakran az orosz realistákat állítják szembe.

1863-ban jelent meg német nyelven első ízben Tolsztoj-mű, a *Polikuska* című elbeszélés, amely éppúgy visszhang nélkül maradt, mint az 1875-ben publikált *Családi boldogság*. Csak akkor figyeltek fel az íróra, amikor 1885-ben napvilágot látott az *Anna Karenina* fordítása. (Ezt megelőzően a *Háború és béke* óriási sikert aratott Franciaországban.)

A *Bűn és bűnhődés* megjelenése előtt egyes kritikusok, például Haraszi Gyula a francia naturalizmusról írott könyvében, nyilván de Vogüé nyomán, Dosztojevszkijt több francia és orosz íróval együtt naturalistának minősíti. Reviczky Gyula viszont jogosan tiltakozik az ellen, hogy legkedvesebb íróit, Prosper Mérimée-t, Daudet-t, Turgenyevet, Gogolt, Tolsztojt a naturalisták közé sorolják.

A *Háború és béke* 1886-ban jelent meg magyarul, francia közvetítőfordítás alapján. Az *Anna Karenina* rendkívül gyatra magyar szövege, amelynek forrása az eredetitől sok tekintetben eltérő első német fordítás volt, 1887-ben látott napvilágot. Péterfy Jenő, a kiváló kritikus és esztéta a *Háború és béke* magyar fordítása kapcsán lehangoló képet fest a prózafordításokról.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> A műfordításról részletesebben lásd jelen tanulmány 3. részében.

A *Háború és béke* tökéletes megértéséhez a magyar irodalom fejlődése még nem teremtette meg a feltételeket. Ezt tükrözi Reviczky Gyulának a *Háború és békével* foglalkozó cikke, amelyben számot ad mindarról, ami szerinte e regényt nagy művé teszi, de rámutat több, számára elfogadhatatlan vonására is: nem veszi észre, hogy Tolsztoj újszerű regényformát teremt, s a kompozíció újszerűségét gyengeségnek véli. Elismeri, hogy részleteiben a *Háború és béke* páratlanul áll a modern elbeszélő irodalomban, dicséri a leírásokat, a szereplők jellemzését: „a pszichológia mesterműve az öreg Bolkonszkij herceg, megrázó realizmusú André herceg”. Kiemeli, hogy Tolsztoj regénye fölülmúlja a francia naturalisták műveit, ezt bizonyítja André herceg halálának leírása is: „Soha igazabban nem láttunk költői műben embert meghalni”. „Sűrűn követik egymást a műben ezek a megragadó szépségű részletek, de csak mint többé-kevésbé önálló epizódok, anélkül, hogy elválaszthatatlanul összefügnének az egészszel”. Véleménye szerint Tolsztoj istenhite nem dogmatikus hit, hanem felebaráti szeretet, benne olykor a jövő költészet előhírnökét sejtjük. Egészen új költészet ez, az evangéliumok költészete. „Sokszor elementáris erejű; maga a természet szól itt hozzánk, mint a bibliában. Mindez azonban gyakran a művészet rovására megy. Tolsztoj nem törődik a művészettel, mihelyt egy etikai kérdés foglalkoztatja. Ha annyi művészet volna benne, amennyi prófétai ihletet sugároz: ő volna az újkor legnagyobb költője”.

Reviczky nem tekinti hű történelmi korrajznak a *Háború és békét*, véleménye szerint „történelmi részleteiből is kiérzik az elfogult orosz, aki mintha csak azért írta volna ezt a nagy terjedelmű munkát, hogy bebizonyítsa, milyen kis ember volt I. Napóleon”. „Turgenyev így is Oroszország legelső írójának mondhatta őt; mi azonban, akik az ő [Turgenyev] műveit is ösmerjük, csak a még mindig igen díszes második helyre tesszük a *Háború és Béke* nagyerkölcsű íróját”.<sup>35</sup>

Dosztojevszkij Tolsztojhoz hasonlóan a nyugat-európai irodalmakba későn került át, nálunk az 1850-es években csak futólag említették nevét egyik-másik folyóiratban, először csak néhány kisregénye és elbeszélése jelent meg, s a magyar olvasók jóval később, 1886-ban ismerkedhettek meg a *Bűn és bűnhődéssel*, a következő évben Tolsztoj *Anna Karenina* és 1900-ban *Föltámadás* című regényével.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> *Magyar Salon*, 1887. 8. k. 194–202. Reviczky Gyula két verset szentelt Turgenyev emlékének. A *Turgenyev* című költemény néhány sorát idézem: „Vádoltak, hogy sívár vagy és rideg. / Én megbámultam érzékeny szíved”. / Ami ábránd kísér az életen: / Hűség, hevülés, első szerelem; / Ifjúság álma, mely ringat szelíden / Mind feltaláltam a te műveidben. [...] Fut az idő. Az agg történelem / Gyarapszik nagy nevekbe’ szüntelen. / Te is pihensz! A bűvös kéz merev. / Sírj múzsa, sírj! Nem lesz több Turgenyev. / Minden művelt léleknek gyász halála: / Hol érző szív van: ott az ő hazája” (1883).

<sup>36</sup> Dosztojevszkij magyar fogadtatásáról lásd: REJTŐ István: *Az orosz irodalom fogadtatása Magyarországon* (= Irodalomtörténeti Füzetek 21). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958.

Dosztojevszkij műveinek korai magyar fogadtatásában is szerepet játszottak a német ismertetések és kiadások. 1882-ben látott napvilágot *Raskolnikoff* címen a *Bűn és bűnhődés* első német fordítása, egyben a regény első teljes európai fordítása.

Dosztojevszkijt először Csopey László mutatja be a magyar közönségnek: a Vasárnapi Ujság 1879-es évfolyamában folytatásokban közli *Кроткая* című elbeszélését *A szerény asszony* címen. A folytatások előtt néhány sorban ismerteti Dosztojevszkij tevékenységét, akit Turgenyev és Tolsztoj mellett Oroszország legelőkelőbb írójának nevez. „A szenvedélyek boncolásának Dosztojevszkij nagy mestere; ízekre szedi az embert, jellemző indulatokat, hajlamokat fejt ki benne lélektani alapon. Néha ugyan szélsőségekbe téved, de ez is csak egyéniségének hű kifejezése”.<sup>37</sup>

Csopey később így írt Dosztojevszkijről:

Halálával fölbomlott az orosz irodalmi triász, melyet Turgenyev Iván, Tolsztoj Leo gróf és Dosztojevszkij alkotának, e három férfiú, ki a jelenlegi orosz irodalom díszé, büszkesége, legjelesebb művelője volt. Turgenyev személyesíti meg a művelt Európát; hőseit nyugat civilizációja, könnyed, világos gondolkodás, finomság jellemzik; innét van, hogy Oroszországon kívül talán még jobban kedvelik, mint Oroszországban. Dosztojevszkij ellenlábasa Turgenyevnek; minden porcikájában, mozdulatában, nehézségében, miszticizmus felé hajló gondolkodásában és bölcseltében törül metszett orosz, kit nyugat műveltsége csak tovább vezetett a saját útján, de meghódítani nem bírt; ilyenek alakjai is. E két szélsőséget áthidalja Tolsztoj, aki bizvást tekint mind a két irányba, nem törődik azzal, ki sír és ki mosoly, midőn boncolja a kor ferdeségeit, s ő; az „arany középen” keresi az igazságot.<sup>38</sup>

Csopey az első magyar Dosztojevszkij-fordítás fent idézett rövid bevezetőjében úgy vélekedik, hogy „Turgenyev után Dosztojevszkij van hivatva az új iskola megteremtésére”.

Az utolsó mondat beteljesedő jóslatnak bizonyult: az 1880-as évek közepétől, amikor Dosztojevszkij és Tolsztoj megjelent a német és francia, majd nyomukban a magyar irodalom színterén, Turgenyev háttérbe szorult, bár nálunk tovább maradt a legnépszerűbb orosz író, mint a nyugat-európai országokban.

A magyar irodalmi életben is vita bontakozott ki a naturalizmusról, s ennek során több kritikus és irodalomtörténész, így a neves Haraszi Gyula is – mint már említettem – naturalistának minősítette Dosztojevszkijt, írói módszerét pedig Zola ábrázolásmódjával azonosította.<sup>39</sup> Ez eleve nem volt igaz, ráadásul nálunk sokáig

<sup>37</sup> *Vasárnapi Ujság*, 1879. 40. sz. 643.

<sup>38</sup> *Vasárnapi Ujság*, 1881. 28. sz. 145–146.

<sup>39</sup> HARASZI Gyula: *A naturalista regényről*. Budapest, MTA Kiadó, 1886.



nem voltak magyarra fordítva Dosztojevszkij fő művei, amelyek alapján reális képet lehetett volna alkotni művészetéről. A *Megalázottak és megszorítottak* című regény *A szenvedők* címen 1885-ben jelent meg folytatásokban, s rövidesen könyv alakban is. Szana Tamás véleménye szerint e mű legfőbb erénye, hogy minden leplezgetés nélkül rajzolja meg alakjait és az őket körülvevő társadalmat. Nyilvánvalóan Gyulaiék „feloldó befejezés” igényére reagál polemikusan Szánának az az elismerő megjegyzése, hogy Dosztojevszkij nem keres mindenáron költői igazságszolgáltatást, ha annak a mindennapi életben éppen az ellenkezőjét tapasztalja.<sup>40</sup>

1888-ban a *Bűn és bűnhődés* megjelenésével a magyar olvasók közelebb kerültek Dosztojevszkijhez, bár nehezen juthattak el Raszkolnyikov alakjának teljes megértéséhez, hiszen nem ismerték e hős társadalmi környezetét. Mint Rejtő István írja, a hazai interpretálásban „a regényben bemutatott gazdag világ helyett egy, előbb az elkövetendő bűn gondolatával, majd a tett elkövetése után a bűn tudatával vívódó magános hős lett Raszkolnyikov” (jellemző, hogy az ő neve a német fordítás címe). A kritikusok Raszkolnyikovon kívül csak Szonja szerepét tartják megemlítenedőnek és teljesen figyelmen kívül hagyják a környezet ábrázolásában oly fontos mellékszereplőket.<sup>41</sup>

A *Bűn és bűnhődés* magyar fordítása az első világháború végéig hat ízben jelent meg, ami a regény népszerűségét bizonyítja, ám sikere teljesen háttérbe szorította az életmű többi részét. A német és francia kritikusok nyomán nálunk is elterjedt az a képtelen állítás, hogy a *Bűn és bűnhődés* után Dosztojevszkij nem írt több figyelemre méltó regényt, s hogy későbbi gyenge alkotásai tehetségének hanyatlását bizonyítják.

### 3

Az orosz irodalom külföldi fogadtatása kapcsán szót kell ejtenem a műfordításról is. Nálunk Toldy Ferenc, Kazinczy Gábor tevékenységének időszakában és még később is sokáig nem szabályozták törvények a szerzői jogokat, de az 1840-es évektől bizonyos kísérletek történtek a műfordítással kapcsolatos elvárások megfogalmazására. Jóval megelőzte korát a költő Batsányi János (1763–1845), amikor 1787-ben elsőként írt tanulmányt a műfordítás elméletéről és elveiről, figyelembe véve a német műfordítók véleményét és az *Ossián* – ír és skót műballadák – német szövegből való fordítása során szerzett saját tapasztalatait.<sup>42</sup> Eredményeit Toldy és tanítványai fejlesztették tovább. A fordítás fontos szerepe

---

<sup>40</sup> *Nemzet*, 1885. 101. sz.

<sup>41</sup> REJTŐ István: Dosztojevszkij Magyarországon (1850–1945). In: *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből* 2. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 293–339.

<sup>42</sup> BATSÁNYI János: *Összes prózai művei I.* Budapest, 1960. 101–107.

nálunk, mint sok más európai országban, a romantika éveiben alakult ki: természetes, hogy a romantika magyar teoretikusa, Toldy Ferenc e téren is értékes munkásságot folytatott, s sokat tett a műfordítás elméletének megteremtéséért. Toldy a külföldi irodalmakat nem utolsósorban azzal a céllal tanulmányozta, hogy jó példát állíthasson a fiatal magyar irodalom elé, a műfordítást pedig azért is fontosnak tartotta, mert vélekedése szerint az elősegíti a befogadó ország nyelvének fejlődését.

Párhuzam fedezhető föl a neves orosz irodalmi kritikus, Belinszkij korai véleménye és Toldy Ferenc állásfoglalása között az 1830–1840-es években. Toldy Ferenc szerint a fordítás célja, hogy az eredeti lényeges vonásait, amennyire ez lehetséges, magyar nyelven tolmácsolja, ám nem szolgál ragaszkodással az eredetihez, hanem oly módon, mintha a szerző Magyarországon született és nevelkedett volna.<sup>43</sup> E szemlélet forrása a német Schleiermacher gondolata, aki a szerző „áthelyezését” a befogadó országba az egyik lehetséges műfordítási eljárásnak tartja.<sup>44</sup> A fiatal Belinszkij is hangsúlyozza az 1830-as években, hogy a fordító az eredeti mű szellemét, lényegét csak akkor adhatja vissza, ha úgy ír, mintha az eredeti szerzője Oroszországban nevelkedett volna, ám néhány év múlva megváltoztatja a véleményét.

Hasonlóság figyelhető meg abban is, hogy Toldy és Belinszkij szerint kik azok, akiknek feltétlenül szükségük van a fordításokra. Mindketten úgy vélik, hogy a lakosság tömegeinek, akik nem olvasnak idegen nyelveken, s akik fordítások híján nem élvezhetnék a külföldi művek esztétikai szépségét.

Sok esetben a külföldi irodalom megismerésében fontos szerepet játszanak a közvetítő fordítások. Ez különösen azokra az országokra vonatkozik, amelyeknek nyelve, mint a magyar nyelv is, elszigetelt. Az 1850–1860-as évekig Magyarországon igen kevesen tudtak oroszul, ezért az orosz művek áttünetése sokáig francia és német közvetítőszövegek alapján készült, ami természetesen növelte a hibák lehetőségét: a közvetítőfordítás pontatlanságai ilyenkor átkerülnek a „közvetített” fordításba, de abban a közvetítőhöz képest is lehetnek eltérések.

Különösen pontatlanok a franciából fordított prózai művek, mivel a francia irodalomban meglehetősen széles körben uralkodnak a szabad fordítás hagyományai. A *Háború és béke* első, névtelen magyar fordítója is francia szövegből dolgozott. Péterfy Jenő, a kiváló kritikus és esztéta jogosan kifogásolja, hogy Tolsztoj regényét francia szövegből ültették át magyarra, holott – mint írja – már nálunk sem nehéz olyan fordítót találni, aki érti az eredeti szöveget. Megállapítja, hogy Tolsztoj regénye nem tekinthető a legrosszabbnak a korszak prózafordításai között, de „színtelen, gyári, könnyelmű, a nyelv minden sava nélkül való”. A fordító helyenként félreérti, illetve egyáltalán nem érti a francia szöveget. „A finom,

---

<sup>43</sup> *Kisfaludy Társaság Évtárapja*, 1846. 49–67.

<sup>44</sup> SCHLEIERMACHER, Friedrich: Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: SCHLEIERMACHER Friedrich: *Sämtliche Werke*. 2. k. Berlin, 1838. 207–245.

ideges párbeszéddek eldurvulnak, Tolsztoj nyelvének finom szövete helyett durva zsákkelmét kapunk”. Sok a kihagyás, például kimarad az epilógusból az a rész, amelyben Tolsztoj történelemfilozófiai nézeteit összezegezi.

Nagyon ritka az a regényfordító, ki a regényt művészileg uratlan dolognak ne nézze, mellyel szemben semmi írói kötelezettség nincs. Mindegy neki, akár Mülbach, akár Tolsztoj, akár újságbeli rémregény, akár remekmű. Pedig a bor- vagy fűszerhamisítás nem oly rút dolog, mint ez a stílushamisítás, melyet a rossz regényfordító elkövet. Elrontja, ízletlenné teszi a legjobb munkát, a naiv olvasóban pedig a sok furcsa stílbacillus tönkretesz minden érzéket a nyelv tisztasága, szépsége iránt.<sup>45</sup>

Különösen elfogadhatatlan volt az *Anna Karenina* első, botrányosan rossz magyar szövege (1887), Trux Hugóné német közvetítőfordítás alapján készült munkája. A Fővárosi Lapok cikkírója szerint e magyar fordítás „minden lapja szégyenletes hibáktól és érthetlenségektől hemzseg, s noha az ilyen eljárás valószínűségi irodalmi felségsértés a világ regényirodalmának egy fejedelme ellen, a sajtó mégsem vonja felelősségre »a vétkezőt«”.<sup>46</sup>

Rendkívül jelentős eseménye a magyar műfordítás történetének Bérczy Károly már említett *Jevgenyij Anyegin*-fordítása (1866).<sup>47</sup>

Péter Mihály szövegelemzéssel megalapozott véleménye szerint Bérczy fordítása a magyar műfordítás-irodalom remeke, s egyben az *Anyegin* egyik legjobb európai átültetése. A továbbiakban több jeles író (például Ady Endre, Krúdy Gyula, Babits Mihály) elragadtatottan nyilatkozott Puskin verses regényéről, amely megjelenésétől a XX. század közepéig 21 magyar kiadást ért meg – népszerűségében természetesen szerepet játszott Bérczy fordításának magas művészi színvonala. Mindemellett kétségtelen, hogy a német és a magyar változatban az eredeti bizonyos torzulásokat szenvedett: Bodenstedt fordításának hangsúlyozottan romantikus stílusába szentimentális elemek szövődnek, Bérczy átültetésének nyelvezetében pedig még erősebben uralkodnak a romantikus jellegzetességek, mint Bodenstedtnél, ami kétségtelenül közelebb hozza Puskin művét a romantikán nevelkedett magyar olvasók ízléséhez. Puskin stílusának egyszerűségétől eltérően a magyar szöveg némileg modoros, s ami még szem-

<sup>45</sup> *Budapesti Szemle*, 1888. 54. k. 141–144.

<sup>46</sup> A lelkiismeretlen fordítások ellen. *Fővárosi Lapok*, 1889. 192. sz.

<sup>47</sup> Ehhez a részhez felhasználtam Péter Mihály és Rózsa Mária tanulmányait. PÉTER Mihály: Megjegyzések Puskin „Jevgenyij Anyegin”-jének magyar fordításához. In: *Tanulmányok a magyar-orsz. irodalmi kapcsolatok köréből* I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 376–406. RÓZSA, Mária: Friedrich Bodenstedts Vermittlerrolle in der ersten ungarischen Onegin-Übersetzung von Károly Bérczy. *Germanistisches Jahrbuch DDR-UVR* 1989: 166–179; RÓZSA Mária: Szatúra, társadalomkritika, ironia és eufemizáló tendenciák Puskin „Anyegin”-jének Friedrich Bodenstedt-féle német és Bérczy Károly-féle magyar fordításában. *Filológiai Közöny* 1995/3–4: 245–255.

beötlőbb, sok benne a magyar nyelvújítás során bevezetett, de már az 1860-as években is archaikus szó.

Anyegin alakja Bodenstedt és még inkább Bérczy fordításában sok tekintetben eltér az eredetitől, negatívabbá válik. Ennek legfőbb oka, hogy az orosz „felesleges ember” típusát mindketten félreértelmezik.<sup>48</sup> A magyar irodalmi kritikában még évtizedeken át szó szerint „feleslegesnek” találták ezt a típust, s úgy tűnik, meghatározása ma sem egészen tisztázott.

Anyegin azonban nem az az erkölcstelen, léhűtő főúri hős, akit Puskin több magyar értelmezés szerint szigorú kritikával illet, hanem egyike azoknak a gondolkodó, cselekvésre vágyó nemesi fiataloknak, akik nem a társadalmi elvárások szerint akarnak élni, de nem találnak lehetőséget arra, hogy tehetségüket, tettrekészségüket méltó cél elérésére használják, ezért kiábrándultakká válnak, a „spleen” lesz életérzésük fontos összetevője. Bérczy az *Anyegin* előszavában ezt Bodenstedt értékelésére támaszkodva nagyon világosan fejezi ki: úgy hiszi, hogy olvasói az *Anyegin Eugén*ben azonnal „felismerendik típusát az előkelő oroszoknak, ki önállóságáért küzdve, más boldogságot keres, mint aminőt a vállrojtok fénye s a romlott bürokrácia nyújtani képes, s ki éppen ezért munkakört nem találva, boldogtalanra és életuntta válik”.<sup>49</sup> Bodenstedt is, Bérczy is *előszavában* az orosz társadalom áldozatának tekinti Anyegin, de a két fordításban Puskin hősének alakja csak részben felel meg ennek a meghatározásnak, mivel mindketten (Bérczy egyes esetekben még nagyobb mértékben) olyan negatív tulajdonságokkal ruházzák föl, illetve pozitív vonásoktól fosztják meg Anyegin, amelyek nem felelnek meg az eredeti szövegnek. A leglényegesebb eltérés, hogy Bodenstedt és nyomában Bérczy kihagyja Anyeginnek egy rendkívül fontos jellemvonását: őt *gyötri* a tétlenség. Az ilyen és hasonló torzítások következményeként az első német, illetve magyar fordításban Anyegin parazita, kéjvágyó főúrrá egyszerűsödik le. Nem jut kellőképpen érvényre a fordításokban, hogy Anyegin közel áll Puskinhoz, utóbbi például hősét, mint személyes jó barátját mutatja be, s a regényben továbbra is így szerepelteti. Tatyjana jellemzéséből Bérczy kihagy egy fontos, Bodenstedtnél *szereplő* mondatot arról, hogy Tatyjana segített a szegényeken. Mind a német, mind a magyar fordításban szembeötlő a szatíra tompítása.

Az a tény, hogy Bérczy *Anyegin*-fordításának az eredetiből készült részeiben megváltoztatja az orosz szöveg stílusát, több esetben átértelmezi az eredetit, vagy hogy Arany János „társszerzőként” számos népies elemet visz *A köpönyeg* német szövegből készült fordításába, bizonyos általános következtetések megfogalmazását is lehetővé teszi, például azt, hogy az eredeti vagy a közvetítő megváltoztatásának egyik fontos oka a befogadó irodalom „szükségleteihez” való alkal-

<sup>48</sup> Az orosz „felesleges emberről” lásd: PÉTER Mihály: i. m. 1961. 387.

<sup>49</sup> BÉRCZY Károly: Előszó. In: *Két magyar Anyegin*. Bérczy Károly és Áprily Lajos fordításai. Budapest, Európa, 1984. 8.

mazkodás. A magyar irodalom és a kelet-közép-európai szláv irodalmak fejlődési tendenciái több tekintetben (bár nem feltétlenül azonos módon) eltérnek mind az orosz, mind a nyugat-európai irodalmakétól.<sup>50</sup> A kelet-közép-európai irodalmak közös vonása a nemzeti önállóságra törekvés, és ebből fakadóan az, hogy az irodalom feladatát elsősorban a nemzeti öntudat megerősítésében látják. Ezekben az irodalmakban igen nagy jelentősége van a sokszor idealizált nemzeti múlt felidézésének, a népköltészet gyűjtésének, a népköltészeti elemek fölhasználásának. Mindennek szerepe lehet abban, hogy az orosz irodalomtól eltérően a kelet-közép-európai irodalmakban hosszúra nyúlik a romantika korszaka. Ezeket a tendenciákat a műfordítások is tükrözik. Abban, hogy az orosz irodalom mely művei látnak nálunk napvilágot, sok az esetlegesség, de általában romantikus vagy annak értelmezhető elbeszélések, regényrészletek jelennek meg folyóiratainkban. Egy részüknek eredeti szövege (például Puskin *A lövés* című elbeszélése) valóban romantikus vonásokat hordoz, más esetekben a magyar irodalmi nyelv jellegénél, olykor a fordító szándékánál fogva a szöveg (például az *Anyegin* vagy Turgenyev néhány elbeszélése esetében) „romantizálódik”, s ezzel közelebb kerül a magyar irodalom meghatározó irányzatához és a magyar olvasókhoz. Nyilvánvaló, hogy Turgenyev prózájának fordítása magyarra és a Monarchia szláv népeinek nyelvére nem bizonyult könnyű feladatnak, hiszen e térségben még nem alakult ki a Turgenyevéhez hasonló próza, nem jöttek létre a fordítás nyelvi feltételei. A szláv nyelvekre való átültetésben bizonyos segítséget nyújtott a nyelvhasonlóság, a horvát fordítók például gyakran vettek át a Turgenyev-szövegekből orosz szavakat (ezeket Flaker „turgenyevizmusoknak” nevezi).<sup>51</sup> A cseh irodalmi nyelv szókincsét is ilyen „turgenyevizmusok” gazdagították.<sup>52</sup> Ilyen megoldás a magyar fordításokban elképzelhetetlen.

Ebben a korszakban a külföldi irodalmak ismertetésének sokszor az a célja, hogy tanulságul szolgáljanak a befogadó irodalom számára. Ez idő tájt Magyarországon elterjedt a külföldi szövegek tartalmi és nyelvi adaptálása, ami bizonyos korszakokban más országokra is jellemző: amikor fokozódik az adott országbeli valóság ábrázolásának igénye, de még nincsenek megfelelő hazai alkotások, illetve amikor az olvasók még nem tudnák értelmezni bizonyos külföldi írók alkotásait, idegen műveket adaptálnak a befogadó ország igényeihez. Például Shakespeare *Coriolanus*ának Petőfi átültette szövegében több szereplő, maga a főhős,

---

<sup>50</sup> SZIKLAY László: *Szomszédainkról. A kelet-európai irodalom kérdései*. Budapest, Magvető, 1974. FRIED István: *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*. Budapest, Magvető, 1989.

<sup>51</sup> ZÖLDHELYI Zsuzsa: Gondolatok Turgenyev fogadtatásának néhány párhuzamáról Magyarországon és az Osztrák–Magyar Monarchia szláv népeinél (XIX. század). In: KRAUSZ Tamás – SZVÁK Gyula (szerk.): *Életünk Kelet-Európa. Tanulmányok Niederhauser Emil 80. születésnapjára*. Budapest, Pannonica, 2003. 295.

<sup>52</sup> KŠICOVÁ, Danuše: Ruská literatura v Jungmannove slovesnosti. In: *Sborník prac filosofické fakulty Brněnské univerzity* 32. Brno, 1985. 125–130.

s felesége, az előkelő római hölgy is ma már mulatságos módon magyar népies kifejezéseket használ.

A műfordítás-elmélet kidolgozásában és általában a magyar műfordítás gyakorlatában különösen fontos Arany János tevékenysége. Arany az első magyar Shakespeare-összkiadással kapcsolatban fogalmazza meg műfordítói elveit, hangsúlyozva, hogy a fordításnak olyannak kell lennie, mintha a szerző Magyarországon nevelkedett volna. Aranyt rendkívül finom nyelv- és stílusérzéke mindenféle túlzástól megóvjá, elítéli például a Petőfi-epigonok mesterséges magyarkodását, s ennek jegyében arra inti a fordítókat, hogy a magyarság mellett kerüljék „a bundaszagot”. Ugyanakkor nem tartja szükségesnek, hogy az „áttevőket” hosszú, körülményes utasításokkal „nyügöljék”, elég annyit mondani, hogy alak- és anyaghű fordításra *törekedjenek*; „jambust jambussal, lírai alakot líraival adjanak vissza; de úgy, hogy az eszmét, az erőt, [...] a nyelv gördülékenységét apró formai bíbeléssel sehol föl ne áldozzák”.<sup>53</sup>

Arany nem alkalmazza az adaptációs módszert, de olykor ritka kivételként kedve támad a *forma* magyarítására, például Gogol *A köpönyegének* esetében, amelyet ismeretlen német fordító szürke szövegéből ültet át magyarra,<sup>54</sup> szerzőtársnak tekinti magát, de ellentétben azzal a „szerzőtársi” fordítói gyakorlattal, amikor az átültetők rövidítésekkel, betoldásokkal, az egyes szereplők jellemzésének megváltoztatásával mintegy „átírják” az eredetit, Arany „szerzőtársi” mivolta csak a stílus tekintetében jut kifejezésre.

Bár *A köpönyeg* német fordítása helyenként hibás megoldásokat, félreértéseket is tartalmaz, mondanivaló tekintetében mégis közel áll az eredeti szöveghez, ám egyáltalán nem érzékelteti annak stílusát. Arany természetesen átveszi a német szöveg hibáit, de a magyar fordítás stílusa a közvetítőtől teljesen független. Arany a nép-nemzeti iskola vezetőjeként arra törekszik, hogy a magyar irodalmi nyelvet népi elemekkel gazdagítsa; ezt tükrözi a Gogol-mű magyar szövege, amelyet ily módon is igyekszik minél színesebbé tenni. A számos példából csak a legjellegzetesebbeket említem meg. A legtöbb esetben Arany a németben stilisztikailag semleges szavakat népi jellegűekkel, egyes esetekben ritkán használatos tájszavakkal fordítja, vagy hasonló stílusú jelzőket, magyarázatokot told be. Például az orosz: „kuma” fordítása a németben pontos, a magyar „komja asszony” a „koma-asszony” népies változata; „woran es lag” (hogy miről van szó), Aranynál: „hogy hányat ütött az óra”; „стал попивать довольно сильно” (meglehetősen erősen kezdett inni), a németben kb. pontos, Aranynál: „elkezdett [...] inni, *mint a csap*”; „прищурил на него свой единственный глаз” (kb. rámeresztette egyetlen szemét, ráhunyorgott egyetlen szemével), Aranynál: „folyvást feléje *sandalgott*”,

---

<sup>53</sup> RUTTKAY Kálmán: Klasszikus Shakespeare-fordításaink. In: *Shakespeare-tanulmányok*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965. 26–56.

<sup>54</sup> Erről lásd: KATONA Edit: Arany János és az orosz irodalom. In: *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatokról I.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 316–342.

„...эти деньги уже давно размещены и распределены вперед” (ez a pénz már régen be volt osztva és előre meg volt a rendeltetése), a németben kb. pontos, Aranyánál: „De a pénznek már jóelőre annyi szöge-lyuka volt” – és így tovább.

Az orosz költészet magyarországi bemutatásának történetében fontos szerepet játszottak a már említett Zilahy fivérek, Károly és Imre. Az író-kritikus Zilahy Károly több Puskin-verset fordított magyarra, köztük a nálunk először megjelent *Ne zengd oh lány...* című költeményt. Zilahy Imre több Puskin- és Lermontov-verset, Turgenyev-elbeszélést ültetett át magyarra. Nevét az első magyar nyelven megjelent orosz versantológia, az *Északi fény* (1866) tette híressé, amelyben több Puskin-vers, Puskin- és Lermontov-poéma és Puskin *Borisz Godunov* című tragédiája olvasható.

Zilahy Imre célja – mint az antológia előszavában írja –, hogy gazdagítsa a fordítás nálunk még kevésbé fejlett, nehéz, de hasznos művészetét. Előszavában röviden összefoglalja műfordítói elveit is: arra törekszik, hogy visszaadja az eredeti eszméit és formáját, de olykor feláldozza a szép hangzást, hogy megőrizze a szöveg értelmét: „legnagyobb gondot szenteltem az eszmei és külalaki hűségre, s inkább a zöngzetességet áldoztam fel, mint az eredeti szöveg értelmét”.<sup>55</sup> Mint-hogy Zilahy forrása Bodenstedt kötete, a Puskin-versek bemutatása egyoldalú, nem szerepelnek ún. szabadságszerető politikai költeményei.

Az 1860-as évek végén megindul, s később egyre nagyobb méreteket ölt az orosz eredetiből történő fordítás. Az úttörők többségükben kárpátaljaiak, akik az ukrán és orosz nyelvet a magyarral együtt tanulják. Az első közülük az Ung megyéből származó ügyvéd, Fincicky Mihály, aki már első orosz tárgyú cikkeivel is jó tájékozottságát bizonyítja. Verseket is, de főleg prózát, leginkább romantikus prózát fordít, átülteti Gogol *Bulba Tarasz* és Turgenyev *Jelenések (Прозраки)* című művét. Ő az első, aki magyar nyelven orosz elbeszélésűgyűjteményt ad ki Puskin, Szologub és mások írásaiból.<sup>56</sup>

Az oroszul tudók között jelentős szerepet játszott Csopey László, aki az 1870-es években Gogol fordítójaként lépett fel, s – mint már említettem – 1879-ben az ő átültetésében látott napvilágot az első magyar nyelvű Dosztojevszkij-mű, *A szerény asszony (Кромкая)*. Igen nagy az érdeme Turgenyev népszerűsítésében is, első ízben az ő fordításában jelenik meg Turgenyev vadászciklusa,<sup>57</sup> átülteti Turgenyev *Költemények prózában* ciklusát (1885) is, 1882-ben jól válogatott elbeszélésűgyűjteményt ad ki Puskin, Gogol, Turgenyev, Dosztojevszkij műveiből.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Orosz írók magyar szemmel 1.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1986. 105.

<sup>56</sup> *Orosz beszélek.* Oroszból fordította Fincicky Mihály. Ungvár, 1871.

<sup>57</sup> *Egy vadász iratai.* Budapest, Franklin-Társulat, 1885.

<sup>58</sup> *Orosz beszélek.* Írták Puskin S., Gogoly Miklós, Krylov J., Dosztojevszkij T. és Turgenyev. Lásd: HOLLÓS Attila: *Csopey László élete és művei* (= Dimensiones culturales et Urbanales Regni Hungariae 5). Nyíregyháza, 2004.

Csopeyt fordítói munkássága kortársai fölé emeli, különösen Turgenyev-magyarításai világosak, tömörek, a maguk idejében élvezhetőek.

Ilyen előzmények után majdnem egyszerre lép föl Ambrozovics Dezső és Szabó Endre.

Ambrozovics novellákat, verseket ír, s igen sokat fordít oroszból, egyebek közt Turgenyev-, Tolsztoj- és Csehov-műveket. Az ő nevéhez fűződik a *Háború és béke* első hiteles magyar szövege (1907).

Szabó Endre (1849–1924) először német nyelven kezd ismerkedni az orosz regényekkel, amelyek – főleg Dosztojevszkij írásai – úgy magukkal ragadják, hogy elkezd oroszul tanulni. Feltehetőleg tudott valamelyest ruténul,<sup>59</sup> s talán ezzel magyarázható, hogy igen rövid idő alatt elsajátította az orosz nyelvet. Egyike az elsőknek, akik Gorkijt bemutatják a magyar közönségnek, az ő nevéhez fűződik a *Bűn és bűnhődés* (1888) és Goncsarov *Oblomov* című regényének első magyar fordítása (1906), majd Turgenyev, Tolsztoj, Garsin elbeszéléseit, több Csehov-elbeszélést és Nyekraszov-költeményt ültet át magyarra. Fordításai általában korrektek, alig fedezhető föl bennük tárgyi tévedés, de nem mondhatók virtuóznak. Ez különösen versfordításaira vonatkozik, Szabónak nincs elég költői kifejező ereje az eredeti megközelítéséhez. Két verskötetet ad ki *Orosz költők* és *Négy orosz költő* címen. E kötetek, amelyekben számos, eddig Magyarországon teljesen ismeretlen költő szerepel, úttörő jelentőségűek. Az elsőben egyebek közt bemutatja Zsukovszkijt, az orosz „konzervatív romantika” képviselőjét, a dekabrista forradalmi romantikus Rilejevet, a nálunk még kevéssé ismert Kolcovot, a teljesen ismeretlen nagy orosz meseíró, Krilovot, közzétesz számos Puskin-, Lermontov-verset. *Négy orosz költő* című kötetében Puskin, Lermontov, A. K. Tolsztoj, Nyekraszov versei szerepelnek. Szabó a bemutatott orosz költők közül a legnagyobb elismeréssel a forradalmi demokrata Nyekraszovot méltatja. Egyike Csehov első magyar népszerűsítőinek, 1898-ban Magyarországon első ízben lát napvilágot Csehov elbeszéléseit tartalmazó kötet *Falusi asszonyok* címen – a fordító és válogató Szabó Endre. Az 1890-es években még számos Csehov-elbeszélést ültet át magyarra, ha nem is teljes, de színes, változatos képet nyújt az orosz író sokoldalú művészetéről. Csehov drámái közül azonban egyet sem fordított le, s nem is értékelte őket kellőképpen. Távol állt tőle, mint egyébként Csehov több orosz és magyar kortársától is, e drámáknak a régi dramaturgiai szabályokat sok helyen megbontó, újító jellege.

Ezekben az években Csehov és Szabó Endre levelezésben állottak egymással. A Szabóhoz írott levelek elvesztek, de később egy levelében orosz író-kortársának, Korolenkónak megemlíti, hogy levelet kapott Csehovtól, amelyben elküldte neki a Pallas Lexikon „Csehov” szócikkéhez szükséges életrajzi adatait. Ez a példa is mutatja, hogy Szabó nagyon komolyan vette a Pallas Lexikon számára írt

---

<sup>59</sup> Szülőfaluja Nagytoronya a földrajzi lexikonban magyar-szlovák, illetve magyar-orosz (rutén) faluként szerepel.



szócikkek előkészítését, a legkülönbözőbb forrásokból merítette anyagát, tájékozottságáról tanúskodó szócikkeiben a magyar olvasók megbízható információkat találhattak az orosz irodalomról.

Szabó kétszer utazott Oroszországba, egyszer Kijevbe, egyszer Pétervárra és Moszkvába látogatott, gyakorolta a nyelvet, ismeretségeket kötött, kapcsolatba lépett a magyar költészet két fordítójával és népszerűsítőjével, O. M. Csjuminával és N. Bahtyinnal, mindkettőjüknek jelentős segítséget nyújtott munkájában.

Említést érdemel Szabó kísérlete, hogy levélkapcsolatba lépjen Tolsztojjal. A moszkvai Lev Tolsztoj Múzeum kéziratárában három Tolsztojhoz írott levele található. Mint azt a múzeum anyaga bizonyítja, a nagy orosz író ezerszámra kapott külföldi leveleket, s ezeknek igen kis hányadára válaszolt. Szabó csak arra a levelére kapott (igenlő) választ Tolsztoj menyétől, amelyben engedélyt kért, hogy a *Sötétség hatalma* című drámát egy magyar színházban előadassa.

## Bibliográfiák

KOZOCSA Sándor – RADÓ György: *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig*. Budapest, Művelt Nép, 1956.

FRIED István: Auswahlbibliographie der ungarischen literaturwissenschaftlichen Slawistik (1959–1975). *Studia Slavica Hung.* 32, 1977. 391–451.

## Ajánlott szakirodalmi olvasmányok jegyzéke

BABITS Mihály: *Művei. Az európai irodalom története*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.

DUKKON Ágnes: Egy mondat az oroszokról. Irodalom és politika kapcsolatai Kelet-Európában a XVII. század derekán. *Irodalomtörténeti Közlemények* 2002/3–4. 334–349.

ĐURIŠIN, Dionyz: *Összehasonlító irodalomkutatás*. Fordította: Tálasi István. Budapest, Gondolat, 1977.

FENYŐ István: Az orosz irodalom magyar fogadtatása a reformkori magyar hírlapirodalomban. In: *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből I*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 204–244.

FRIED István: *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban*. Budapest, Magvető, 1989.

FRIED István: Ütemeltolódás, felgyorsult fejlődés és az irodalmi folyamat néhány kérdése. *Filológiai Közöny* 1992/3–4. 152–158.

GÁLDI László: Lermontov versművészete magyar köntösben. In: *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből I*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 407–470.

- HETESI István: *Bevezetés. Művek és kapcsolódások*. Pécs, Pro Pannonia, 1999. 5–10.
- HETESI István: Turgenyev és Gozsdu. In: HETESI István: *Bevezetés. Művek és kapcsolódások*. Pécs, Pro Pannonia, 1999. 113–125.
- HETESI István: Turgenyev és Reviczky. In: HETESI István: *Bevezetés. Művek és kapcsolódások*. Pécs, Pro Pannonia, 1999. 126–141.
- HETESI István: Turgenyev és Petelei. In: HETESI István: *Bevezetés. Művek és kapcsolódások*. Pécs, Pro Pannonia, 1999. 142–155.
- HETESI István: Turgenyev Hamlet-képe. In: HETESI István (szerk.): *„Hamlet mi vagyunk?”*. Budapest, Janus–Gondolat, 2004. 84–129.
- HOLLÓS Attila: *Csopey László élete és művei* (= Dimensiones culturales et Urbaniales Regni Hungariae 5). Nyíregyháza, 2004.
- JÓKAI Mór: *Szabadság a hó alatt vagy a „Zöld könyv”* (1879). 1–2. k. Sajtó alá rendezte: D. Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965.
- KOMLÓS Aladár: Puskin a magyar irodalomban. *Filológiai Közöny* 1955/3. 333–352.
- KOMLÓS Aladár: Gogol útja a magyar irodalomban. In: *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből 2*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 5–26.
- KROÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002.
- LENGYEL Béla (szerk.): *Az összehasonlító irodalomelmélet klasszikusai. Szöveggyűjtemény*. Budapest, Universitas, 1995.
- NYÍRŐ Lajos: Adatok az orosz forradalmi demokraták múlt századi magyar fogadtatásához. In: *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből 1*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 523–560.
- PÉTER Mihály: Tatyjana levelének stílusproblémái. *Filológiai Közöny* 1958/2. 239–249.
- PÉTER Mihály: *„Pár tarka fejezet csupán...” Puskin „Jevgenyij Anyegin”-je a magyar fordítások tükrében*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.
- PÉTER Mihály: Megjegyzések Puskin „Jevgenyij Anyegin”-jének magyar fordításához. In: PÉTER Mihály: *„Pár tarka fejezet csupán...” Puskin „Jevgenyij Anyegin”-je a magyar fordítások tükrében*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999. 376–406.
- RAAB, Harald: Anfänge einer russischen Literaturbetrachtung in deutschen Zeitschriften. *Zeitschrift für Slawistik* 4, 1956. 108–114.
- RADÓ György: Lev Tolsztoj *Háború és béke* című regényének magyar fordításai. In: *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből 1*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 340–387.
- RAPPICH, Horst: Friedrich Bodenstedts literarische Beziehungen zu Russland. *Zeitschrift für Slawistik* 8, 1963. 582–594.

- REJTŐ István: *Az orosz irodalom fogadtatása Magyarországon* (= Irodalomtörténeti Füzetek 21). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1958.
- RÉV Mária: Szaltikov-Scsedrin fogadtatása és értelmezése Magyarországon (1859–1945). *Filológiai Közlöny* 1968/1–2.
- SŐTÉR István: Párhuzamos jelenségek a XIX. század magyar és orosz irodalmában. *Világirodalmi Figyelő* 1962/1. 1–11.
- SŐTÉR István: A verses regény és a regény (Az Anyegin és a magyar irodalom). *Kritika* 1966/8. 23–28.
- SŐTÉR István: Tolsztoj Magyarországon. In: OSZTOVITS Ágnes (szerk.): *Költő és próféta. A magyar sajtó Tolsztojról*. Budapest, Magvető, 1978. 5–26.
- SZERB Antal: *A világirodalom története*. Budapest, Magvető, 1962.
- SZIKLAY László: *Szomszédainkról. A kelet-európai irodalom kérdései*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- SZÓKE György: Költői világkép és a műfordítás hűsége. Lermontov magyar tolmácsolásának problémái. *Filológiai Közlöny* 1970/3–4. 112–123.
- VAJDA György Mihály: A magyar olvasóközönség megismerkedése az orosz drámairodalommal. In: *Tanulmányok a magyar–oroszirodalmi kapcsolatok köréből 1*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 295–314.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: Szabó Endre, az orosz irodalom magyar népszerűsítője. In: *Tanulmányok a magyar–oroszirodalmi kapcsolatok köréből 2*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 138–200.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: Gondolatok Turgenyev fogadtatásának néhány párhuzamáról Magyarországon és az Osztrák–Magyar Monarchia szláv népeinél (XIX. század). In: KRAUSZ Tamás – SZVÁK Gyula (szerk.): *Életünk Kelet-Európa. Tanulmányok Niederhauser Emil 80. születésnapjára*. Budapest, Pannonica, 2003. 291–296.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Orosz írók magyar szemmel 1–2*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1986. (Tetszés szerint választott szövegek.)
- ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна: Из истории художественного перевода произведений русской литературы в Венгрии (1840–1860-е гг.). *Hungaro-Slavica* 1988. Budapest, ELTE, 1988. 69–83.
- ПОПОВИЧ, Антон: *Теория перевода*. Bratislava, 1980.

# HETESI ISTVÁN

## TURGENYEV ÉS GOZSDU

Gozdsu Elek (1849–1919) számára könnyűvé teszi a Turgenyevhez vezető utat, hogy bizonyos alkati rokonság van közöttük és a nagy orosz író között. A jó barát Justh Zsigmond jegyzi fel naplójában: „délszláv az uralkodó egyéniségében, álmodni szeretne csak, de hát dolgozni is kell, hogy az ember élhessen. [...] Egyáltalán az a nagy baja, hogy nincs erős egyénisége, nem bír a maga lábán állni az én jó Elekem, legalább mint művész nem. [...] Ing jobbra-balra, nem meri kimondani véleményét, s azt sem meri bevallani, hogy nem bízik a véleményében”.<sup>1</sup> Turgenyev *Aszja* című elbeszélésében „átkozott szláv lazasággal” illeti egyik hőst, Gagint, de ez a „szláv lazaság”, az „erős egyéniség” hiánya őt magát is jellemzi, nem csak kedvenc hőseit. Ő is, mint magyar követője, székszisre, melankóliára hajló egyéniség. Borongós, elégikus hangulata néha alkotói váltsággá sűrűsödik. Ilyenkor hónapokig nem ír, és néha saját írói pályafutásának végét jövendőli. A letargikus állapot Gozdsu tollára is bénítólag hat: még meszterénél is kevésbé termékeny író. „Néhány vers, két regény, egy marék novella, két dráma és az Anna-levelek csillámló, szecessziós kaleidoszkópja...” – foglalja össze írói hagyatékát Lőrinczy Huba.<sup>2</sup>

Turgenyevben és Gozsduban közös a szépség iránti áhítat, az esztétikum iránti fogékonyság, mindketten egyaránt rajonganak a képzőművészetben, a zenében, a költészetben és a természetben megnyilvánuló szépért. Egyik méltatója, Lovass Gyula szerint Gozdsu „borongani és tűnődni szeret az élet nagy kérdései és súlyos törvényei felett, nem cselekedni. A szépségtől remél vigaszt és menekülést, de inkább műélvező természet [...] szellemi életében pedig nagy mozgékonyssággal keresi ki minden filozófiai áramlatból és korhangulatból azt, amit a maga lelki sajátosságaira alkalmaz”.<sup>3</sup> A pszichikus alkat és az ízlés rokonsága mellett tehát

---

<sup>1</sup> JUSTH Zsigmond: *Hazai napló – Justh Zsigmond Naplója és levelei*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1977. 349–350.

<sup>2</sup> LŐRINCZY Huba: *Szépségvágy és rezignáció. A századforduló epikájáról*. Budapest, Magvető, 1984. 165.

<sup>3</sup> LOVASS Gyula: Gozdsu. *Egy századvégi elbeszélő. Vigilia*, 1942. június. 4.

intellektuális arculatukban is van hasonlóság. Mindketten alapos filozófiai műveltséggel rendelkeznek, és Turgenyev is, Gozdsu is művei világát alakító tényezővé asszimilálja bölceleti élményeit. Ugyanez vonatkozik a természettudomány korabeli eredményeinek felhasználására is. Tehát egyrészt arról van szó, hogy a fiatalabb magyar pályatárs dialogikus kölcsönviszonyba lép orosz mesterével, másrészt pedig arról, hogy mindketten ugyanahhoz az európai intellektuális-kulturális hagyományhoz kapcsolódnak, abból merítenek, és arra reagálnak.

Sorsukban, érzelmi életükben is van halvány hasonlóság: az agglegény Turgenyevet Pauline Viardot iránti szerelme az „idegen fészek szélén ülés” fájdalommal szép élményével ajándékozza meg, a nő Gozdsu pedig a férjezett Annához írja a Viardot asszonynak címzett levelek gondolat- és érzelemgazdagságára emlékeztető szerelmes, poétikus, s ugyanakkor intellektuális vallomásait. „Minden tekintetben kiegészítették egymást, és mindig volt mondani-, érezni-alójuk. Ragyogóra csiszolt briliáns-lelkek, akik nem szüntek meg egymásban gyönyörködni” – írja Turgenyevről és Viardot asszonnyról a párhuzamos sorsot vállaló Gozdsu Elek.<sup>4</sup>

Az író regénye, a *Köd* (1882) már elnevezésével is tudatosan utal Turgenyev *Füst* (Дым, 1867) című művére, amely 1868-ban folyóiratban, egy évvel később pedig könyv alakban is olvasható magyar nyelven.<sup>5</sup> Még nyilvánvalóbb a szándék, ha tudjuk, hogy a *Fővárosi Lapok* 1867-ben Imrei tollából *Köd* (Turgenyev Iván legújabb regénye) címmel tudósít először magyarul a mű megszületéséről.<sup>6</sup> A két elnevezés genetikai kapcsolata azt sugallja, hogy a regények közötti dialógusos kölcsönviszony nem korlátozódik a címadásra, hanem folytatódik magukban a művekben is. Ezt a felvetést erősíti az a tény, hogy Gozdsu „orosz” neveket (Olga, Iván, Viktor) választ hőseinek, amelyek „oroszos” hangulatot, jellem- és sorsvonásokat asszociálnak.

A regény azoknak a XIX. század utolsó harmadában megjelenő műveknek a sorába tartozik, amelyek középponti problémája a magyar dzsentri helyzetének, sorsának ábrázolása. Diószegi András, miközben utal a műben érzékelhető Turgenyev-hatásra, teljes joggal állapítja meg: „mégsem másolás csupán. Sok tekintetben önállóan rajzolja meg a magyar dzsentri helyzetét”. Diószegi következő, metaforikus jelentésű mondatával azonban olyan megállapítást tesz, amelynek tévhitet keltő értelmezési lehetőségével vitatkoznunk kell: „Tar Iván és Baán Viktor, a regény egy vidéki kastélyban felbukkanó hősei, mindketten »fölösleges

---

<sup>4</sup> GOZDSU Elek: *Anna-levelek*. Válogatta és az utószót írta: Pongrácz P. Mária. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1969. 23.

<sup>5</sup> Füst. Orosz r. *Képes Világ*, 1868; *Füst*. R. Oroszból fordította: Fincicky Mihály. P. 1869. Lásd: KOZOCSA Sándor – RADÓ György: *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1956. 383.

<sup>6</sup> *Fővárosi Lapok*, 1867. 254. sz. Lásd: KOZOCSA Sándor – RADÓ György: i. m. 1956. 416.

emberek«”.<sup>7</sup> A tévhitet keltő értelmezési lehetőség az orosz „felesleges ember” és a magyar dzscentri alakjának – köztudatunkban meglehetősen elterjedt – azonosításában van, holott nem azonosságról, hanem tipológiai és genetikai elemeket tartalmazó hasonlóságról van szó.

A „felesleges ember” és a dzscentri analóg vonása, hogy az „útvesztés”, a „korszakváltás” hősei, és a „kizökkent idő”, a „megrendült világ”<sup>8</sup> hatását érzik magukon. Turgenyev átmeneti kor írójának tartja magát, és hősei erkölcsi, pszichés és intellektuális arcukat vizsgálja, keresve bennük – többnyire hiába – azt az erőt, amely a kizökkent időt kész helyretolni. A század utolsó harmadának magyar élete analóg helyzetet teremt, amelynek hanyatló hőse a dzscentri, akinek irodalmi megjelenítésében, úgy tűnik, dominánsabb tényező a szociális társadalmi meghatározottság, mint Turgenyev műveiben. A „felesleges ember” és a dzscentri egyaránt kiesik ősei társadalmi pozíciójából, de míg Turgenyev hőse befelé fordul, úrrá lesz rajta az önelemzés, a reflexió és általában a belső, intellektuális tevékenység, addig a magyar hős tevékenysége főként kifelé irányul: saját vagy ősei korábbi pozícióját próbálja visszahódítani. A „felesleges ember” nem vállal hivatal, kívülmaradása, léte és ideáljai oppozíciót jelentenek a létező világgal szemben. A dzscentri igyekszik beépülni a létező rendbe, hogy felszínen maradjon. Az előbbi számára fontos az önérzet, a becsület, az utóbbi „úri becsületének” leple gyakran svihákságot, tisztességtelenséget és erkölcsi züllést takar.

Baán Viktor és Tar Iván alakjában Gozsdu Elek a dzscentri két típusát jeleníti meg, és alakjuk, sorsuk, környezetük megformálásában, a konfliktus és a mese bonyolításában, a mű hangulatvilágában van számos, a turgenyevi hagyományra reagáló, azt ösztönző mintaként szemmel tartó, újjáteremtő elem.

A helyszín – akárcsak Turgenyev műveiben – parkkal és egy kis tó által övezett nemesi udvarház, és nem hiányzik az orosz „beszedkát” (беседа: kerti lugas, filagória) emlékezetbe idéző Olga-pavilon sem. Az események időnként egy másik helyszínre tevődnek át: ez is nemesi kúria, csak az előbbinél látványosabban tart a pusztulás felé.

Az időkezelés is őrzi turgenyevi hagyományokat. Turgenyev nem híve a hosszadalmas, folyamatos meseszövéseknek, egy-egy időszakot emel ki hősei életéből, és előtörténettel, valamint epilógussal vagy azt helyettesítő zárófejezettel tágítja ki a regényidő határait. A regényidőben zajló cselekmény sem folyamatos, hanem – kicsit a drámák szerkesztésére emlékeztetően – szaggatott, intervallumokkal teli. Egy-egy ilyen lélektani szünet után a cselekmény más fázisában vagyunk, az intervallum történéseiről az olvasó rövid összefoglalókból, utalásokból értesül.

A *Köd* című regényben Gozsdu hasonló módszerhez folyamodik. A regényidő mindössze egy év, az első fejezet még egy évvel korábbi eseményekre utal vissza,

---

<sup>7</sup> DIÓSZEGI András: Turgenyev magyar követői. In: *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből* 2. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 92.

<sup>8</sup> Lőrinczy kifejezései. Lásd: LŐRINCZY Huba: i. m. 1984. 167.

és utalások szólnak a közben történekről (külföldi utazás) is. A fő cselekmény idővonalának rajza Gozsdunál sem folyamatos: az író a történés szempontjából fontos napot vagy napokat emel ki az egy esztendőből, ezek eseményeit ábrázolja, a közbülső hetek, hónapok történéseit pedig összefoglalva elmondja. Nem él az előtörténet turgenyevi fogásával: a hősök előéletére csak röviden tekint vissza. A regény befejező része, amint ezt Turgenyevnél is megszoktuk, kitekintést ad a szereplők és a birtok további sorsára.

A fő történet a magánélet szférájában zajlik. Turgenyev kedvelt regényindító módszere, hogy hőseit egy nemesi udvarház szalonjában gyűjti össze, ahol legfeljebb az érkező vendég az egyetlen idegen, s így a figyelem közvetlenül őrá irányul. Az érkező hőst kivéve a szalon világában mindenki otthon van, az udvarháznak van kialakult rendje, azaz adott az alapszituáció, amelyben az újonnan érkezett személy idéz majd elő változást. Gozsdunál a templomban találkoznak a szereplők, és innen mennek át együtt a kastély parkjába, majd a szalonba. Az alapszituációból nem csupán az udvarház világáról kapunk villanásszerű képet, hanem arról is, hogy ez a világ a változás küszöbére érkezett. A gyászmise hangulatát megzavaró fecske és a család viselkedése jelképes kifejezője annak, hogy bomladozóban van a régi harmónia, anakronisztikussá válnak a patriarchális szokások, elvek, és helyüket új magatartásformák, nézetek foglalják el.<sup>9</sup> A templomi áhítatot – a fecskén kívül – kocsirobogás és ostorpattogás is megzavarja: így érkezik meg a családhoz nem tartozó, de a konfliktusban központi szerepet játszó Tar Iván. Maga az „érkezés” ténye turgenyevi, a módja viszont „magyar”. Rugyin, Lavreckij, Inszarov vagy Bazarov másként „érkezik”, a szilaj robogás a nyers és műveletlen magyar vidéki földbirtokos sajátja.

Tar Iván „színre lépésével” kialakul az a négy szereplős alakrendszer, amelynek gyökerei Puskinig nyúlnak vissza. Az *Anyegin* Olga–Tatyjana, Lenszkij–Anyegin oppozíciója és az alakok egymás közötti viszonya a minta, amit Turgenyev átvész, és prózai alkotásban elsőként alkalmazva továbbfejleszt. A *Szél-árnyékban* (1854) című elbeszélés már erre a szituációra épül, de – változó formában – jelen van a *Nemesi fészek* (1859) Varvara Pavlovna – Liza, Pansin–Lavreckij, a *Füst* (1867) Irina–Tatyjana, Ratmirov–Litvinov és a *Tavaszi vizek* (1872) Marja Nyikolajevna – Gemma, Klüber–Szanyin oppozícióiban és másutt is. A négy szereplős alakrendszert Turgenyev nem mechanikusan veszi át Puskin-től. Egyes szereplők (például Lenszkij) helyét egészen más típusú hősök foglalják el, de az is előfordul, hogy a négy szög valamelyik „sarkában” nem egy, hanem több figura jelenik meg. Ez utóbbi akkor jellemző, amikor a hősnőnek választania kell több hős közül.

Már Puskinnál is jellemző, hogy a négy alak közül kettő az igazán fontos: Anyegin és Tatyjana. Ugyanez a tendencia Turgenyev műveiben is: Marja és Ve-

---

<sup>9</sup> Lásd erről: uo. 165–196.

retyjev (*Szélárnyékban*), Natalja és Rugyin (*Rugyin*), Liza és Lavreckij (*Nemesi fészkek*), Jelena és Inszarov (*A küszöbön*), azaz a hősnő és a főhős szerelmi konfliktusban realizálódó kapcsolata az alapvetően fontos. A hős–hősnő kapcsolat középpontba emelése Turgenyevnél gyakran egy sajátos „álháromszög” felbomlásának következménye. „Álnak”, hamisnak azért nevezhetők a művekben megvalósuló szerelmi háromszögek, mert a választás elé kerülő hősnők számára Volincov (*Rugyin*), Pansin (*Nemesi fészkek*), Berszenyev, Subin vagy Kurnatovszkij (*A küszöbön*), Markelov, Nyezsdanov (*Töretlen föld*) nem, vagy csak rövid ideig jelentenek alternatív lehetőséget, és gyorsan „könnyűnek találtatnak” a központi hőssel való összevetésben. A magánéleti regény Turgenyev által művelt formája nem igényel nagyszámú szereplőt: az író hősei belső világára figyel, és ehhez elegendő a nemesi szalonok kevésbé tágas és kevésbé népes világa.

Turgenyev magyar követői ismerik az említett műveket, a *Szélárnyékban* című elbeszélés kivételével – Gozsdu alkotókorszakának idején – valamennyi olvasható magyar nyelven is.<sup>10</sup> Gozsdu Elek a *Ködben* átveszi a négy szereplős alakrendszert, de a Márta–Olga és Viktor–Iván oppozícióban természetesen van az orosz elődökétől eltérő vonás is. Ilyen a betegségtől és a bánattól halálba tartó Márta „nem oroszos” alakja, de ilyennek tekinthető az is, hogy Viktor és Iván egy töről fakadó ellentétei egymásnak: mindketten a magyar dzsentritársadalom képviselői. Turgenyev, amennyiben „felesleges embert” állít műve középpontjába, ellenpólusként más típusú hőst szerepeltet. Gozsdunál a négyalakos szituáció ugyancsak változik: Márta halálával itt is létrejön a szerelmi háromszög.

Az a Puskin és Turgenyev által kidolgozott és magas művészi szinten megvalósított hős–hősnő oppozíció, amelyben az önmagát és a világot tudatosító hősnő magas erkölcsi elvárásokat fogalmaz meg saját maga és a főhős számára, és ezáltal döntő szó illeti meg a hős értékének meghatározásában, a hős pedig rendre elbukik a szerelem próbakövén, Gozsdu regényében csak jelentősen átalakulva valósul meg. A *Ködben* nincs eszmények, fennkölt ideálok iránt vágyakozó, „turgenyevi” lányalak, de nincs Rugyinra, Lavreckijre emlékeztető emelkedett hős sem. Igaz, a hőstípusok változnak Turgenyevnél is: nincs „turgenyevi lányalak” az *Apák és fiúkban* (magyarul 1867-ben jelenik meg) sem, és hiányzik a Gozsdura ható *Füsből* is, ahol Irina az önmegvalósításnak ezt a lehetőségét az erkölcsileg kétes, de csillogóbb nagyvilági élet vonzásának áldozza fel, Tatyjana világa pedig egyszerűbb és szűkebb annál, hogy ilyen hősnővé válhasson.

Változnak Turgenyev hősei is: a nemesi kultúra legjobb képviselői közül Rugyin „felesleges embernek” bizonyul, az erkölcsi kötelességét teljesítő Lavreckij pedig kilép ebből az állapotból. Az őket felváltó Inszarov (*A küszöbön*) és Bazarov (*Apák és fiúk*) már a nem nemesi származású értelmiség képviselői. A félig

---

<sup>10</sup> Az *Anyegin* fordítása (Bérczy Károly) 1866-ban, a *Nemesi fészkek* (*A nemes fészkek*, fordította: Greguss Gyula) 1862-ben, a *Füst* 1868-ban, a *Tavaszi vizek* 1872-ben jelenik meg magyar nyelven. Lásd: KOZOCSA Sándor – RADÓ György: i. m. 1956. 377–421.



nemes, félig vegyes rendű Litvinov (*Füst*) és még inkább Szolomin (*Töretlen föld*) alakja pedig azt fejezi ki, hogy nem a nemesi hősök egykori ideálkövető szárnyalására, és nem az energikus vegyes rendű hősök radikalizmusára van Turgenyev szerint a jobbágyfelszabadítás (1861) utáni Oroszországnak szüksége, hanem a hősiességet nélkülöző, szívós, hétköznapi aprómunkára.

A kiegyezést (1867) követő évtizedek magyar élete a nagyság hiányát sugallja Gozsdu Eleknek is: hőseinek szemhatárát áthatolhatatlan köd szorítja le, az országos gondokat csak személyes kudarcaikban érzékelik. Nincs szó láthatatlan szorgos hétköznapi munkáról, hisz az egyik dzsentrí, Baán Viktor, soha nem tanult meg dolgozni, és társadalmi pozícióját új házasság révén kívánja rendbe hozni. A másik, Tar Iván pedig önmagát és birtokát pusztító módon hullik ki ősi fészkeből és magából az életből is. Gozsdu felfogásában a századvég felé tartó provinciális magyar életet elborító köd komorabb és vigasztalanabb, mint Turgenyev művében az orosz életet fojtogató füst. A magyar író nem lát benne hazafelé tartó lelkeket, ellentétben orosz elődjével, akinek hőse megtér birtokára, hogy hosszas vezeclés után végre – legalább magánemberi szinten – révbe érjen.

A *Köd* magánéleti regény, amelyben központi szerepet kap a szerelmi konfliktus. Ebben tárul fel a hősök jelleme, ez határozza meg további sorsukat. Turgenyev felfogása szerint a szerelmi érzést az élet univerzális törvényei irányítják, ezért az egyén számára sok benne a szeszély, a véletlen. Az élet, a természet titkainak kifürkészhetetlensége következtében a szerelem váratlanul tör rá az emberre, aki védtelen a természeti erők spontaneitásával szemben. A szerelemnek két fajtája van: a fényes, éterien tiszta érzés és a mindent elsöprő érzéki szenvedély. A hősök választás elé kerülnek. A *Füst*ben Litvinovot az egyszerű, tiszta szerelem és a békés családi boldogság várja menyasszonya, Tatyjana oldalán. Irina és közöttük viszont – az előtörténetben és a jelenben is – „tűzvészként lobogott fel, zivatarfelhőként száguldott elő a szerelem” (49).<sup>11</sup> A *Tavaszi vizek*ben Szanyin és Gemma váratlan gyorsasággal kibontakozó tiszta szerelmét elsodorja a Polozova asszony által szított szenvedély. „A férfi gyenge, s a nő erős, az alkalom mindenható [...] Azután, természetesen, eljön a hideg és a homály és a pusztaság... ahogy ez történni szokott” (113) – adja meg a *Füst* hasonló sorsra jutott hőse, Potugin az ilyen szerelem „képletét”. Ebben a „képletben” a hősnő nem azonos a turgenyevi lányalakkal: külsőre is szép, egoista asszony, aki maga is megég, vagy vágyát jóllaktatva keres új áldozatot, mint Polozova. Irinában még van nosztalgia egy tisztább, emelkedettebb élet iránt, Polozovában már nincs. Végeredményben az őket magához vonzó világ normái szerint győztesek, míg Turgenyev nemesi származású hősei – szilárd jellem, akaraterő híján – vesztesei a szerelmi szenvedélynek. Aki erkölcsileg, emberileg talpon marad – ha sebzetten

---

<sup>11</sup> TURGENYEV, Ivan Szergejevics: *Füst*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1977. A továbbiakban a regény szövegét e kiadásból idézzük az oldalszám feltüntetésével.

is – e pusztító viharban, az orosz élet más, nem nemesi régióiból érkezik, mint Bazarov.

És hogy van mindez Gozdsu Elek regényében? Olga „lelkében [...] emésztő szenvedély lakik” (68)<sup>12</sup>, Tar Iván „lelkére nehezedett a mámor, megverte a szerelem” (91), s úgy tűnik, ez a sora Viktornak is. Baán Viktor azonban másként éli át a szerelmet: a szerint a turgenyevi felfogás szerint, amelyben a szerelemben az egyik fél uralkodó, a másik pedig rab, ő az uralkodók közé tartozik, akárcsak a *Tavaszi vizek* hősnője, Polozova. Hamar felismeri Olga érzelmeinek természetét, és korán megérzi a „diadalmas szerelem örömét – ki tudja hányadszor!” (69) Érzelmeinek természetét illetően talán a „diadalmas” jelző többszöri használata sem véletlen, hisz a regény születését megelőző évben, 1881-ben a *Pesti Napló* kivonatosan közli Turgenyev *A diadalmas szerelem dala* című elbeszélését, amelyet Gozdsu minden bizonnyal ismer.

Olgán akarata ellenére lesz úrrá a szenvedély. Ő nem hódító asszony, mint Polozova, a „tiltott szerelem fényességét” (67) úgy éli meg, mint a természet a váratlanul támadt zivatart. Mintha Turgenyev *Faust* című elbeszélésének férjes asszony hősnőjétől, Vera Jelcovától örökölné élményét: annak ellenére, hogy volt már férjnél, most éri utol az „első őrjengő szerelem” (68). A *Faust*tal való párhuzamba állítás azért is indokolt, mert Gozdsu a *Köd* írásának idején Turgenyev elbeszélésének már három magyar fordítását<sup>13</sup> is ismerheti. A szenvedély fellobbanását és tudatosulását Turgenyevnél és Gozdsunál is a természetben lezajló félelmetes események kísérik. Ugyanez a párhuzam figyelhető meg, ha a *Ködöt* Turgenyev *Szélárnyékban* című elbeszélésével vetjük egybe. A mű hősnője, Marja nem tud és nem is akar védekezni a lelkét hatalmában tartó hatalmas érzés ellen. A szerelem tragédiát kiváltó, pusztító szenvedéllyé válik számára. Választása tévedés, mert Veretyjev képtelen megfelelni erkölcsi elvárásának, ő pedig nem képes kompromisszumra, és vízbe öli magát. Sorsa a park tavában teljesedik be. Az éjszakai zivatarban a tó felé tart a lelke viharával küzdő Olga is, ő azonban életben marad. Jelleméből hiányzik az a szilárdság és tragikus fenség, ami Marját elpusztítja, de mindketten az elháríthatatlan szenvedély áldozatai.

A szerelemben Turgenyevnél is, Gozdsunál is van valami szavakkal ki nem fejezhető rejtély. Aligha véletlen, hogy kifejezésében, értelmezésében mindkettőjüknél jelentős szerepet kap egy miszticizmusra hajló, romantikusan emelkedett lelkületű német. „A valódi szerelem – mondja a *Ködben* Raabe doktor – éppen olyan titok, mint az élet vagy a halál” (48). Turgenyev szerint ezt a titkot a költészetnél magasabb rendű művészet, a zene képes – nem megfejtani, hanem –

---

<sup>12</sup> GOZSDU ELEK: *Köd*. Budapest, Szépirodalmi Könyvtár, Aigner Lajos kiadása, é. n.

<sup>13</sup> Faust. Beszély kilenc levélben. Fordította: Fincicky Mihály. *P. Hölgy-Divatlap* 1866/1–2; Faust. Beszély kilenc levélben. Fordította: Asbóth Oszkár. *Bp. Szle.* 20. 1879; Faust (Beszély). *Erdélyi Figyelő* 1879/1. Lásd: KOZOCSA SÁNDOR – RADÓ GYÖRGY: i. m. 1956. 377–421.

kifejezni. A *Nemesi fészekben*<sup>14</sup> Lemm ünnepélyes muzsikája fejezi ki azt a boldogságot, amely „mindent érintett, ami drága, szent és titokzatos a földön, halhatatlan bánat sóhajtozott benne, s meghalni felszállt az egekbe”.<sup>15</sup> Lavreckij érzékeli ilyennek a zenét, akit „csak az előbb rázott meg a szerelem boldogsága”, és akinek érzelmei épp ilyen fennkölték, tiszták és szenvedélyesek. Gozdsu regényében ugyancsak a férfi hős, Viktor átélésében érzékeljük a zene keltette hatást. Olga lelkében még nem tudatosul a kavargó érzelmek természete, s ő – akaratlanul, öntudatlanul – a zenében szólaltatja meg ezeket. A hangokat az elbeszélő „fordítja” szavakra, így az olvasó az elbeszélői pozícióból értesül Olga érzelmeinek mélységéről: „Édes melódiák, tele szenvedéllyel, tűzzel, bizarr akkordok sokasága beszélt e hangokban valami titkos szenvedélyről, amely elégeti a lelket, kiszárítja az agyvelőt és cseppenként emészti el a vért” (30). A hangokat nemcsak a narrátor, hanem Viktor is értelmezi, és a következő mondatokban már az ő pozíciójából éljük át a zenei élményt. „A melódiák mómora erőt vett rajta – mondja az elbeszélő –, nem látott semmit, csak hallotta a hangokat, amelyek szerelemről, titkos vágyakról beszéltek, tiltott boldogság kéjét festették. Olga sokszor beszélt már neki ezeken a hangokon, ő értette a dallamok tartalmát” (uo.). Viktor nem Lavreckij, ezért a zenéből is más jelentést hall meg: az ő boldogságvágya nem éterien tiszta és emelkedett, hanem érzékiséggel teli, a szerelemben nem az élet teljességét keresi, hanem szenvedélyét akarja kielégíteni.

A konfliktusban Olga választás elé kerül: a két dzsentri, a műveltebb, de önzőbb városi „úri svihák” és a műveletlen, de nemesebb lelkű „parlagi gavallér” közül tragikus módon az elsőt választja. A téves választás mozzanata Turgenyevnél is előfordul. A *Jakov Paszinkov (1855)*<sup>16</sup> című elbeszélés hősnője egy arra méltatlan embernek adja szívét, és amikor tévedését felismeri, a turgenyevi lányalakok jellemstilárdságával viseli sorsát. Boldogság helyett marad a lemondás és – egyébként anya is – az erkölcsi kötelesség teljesítése. Turgenyev hőseinek és hősnőinek sorsa gyakran végződik így: a boldogság számukra elérhetetlen, de találnak egy fogódzót, az erkölcsi kötelesség teljesítését, amely legalább megnyugvást ad nekik. Bizonyos értelemben hasonló sors vár Olgára is: a befejező rész kitekintésében a boldogság reményéről lemondva kötelességét jól teljesítve neveli a maga és Márta nővére gyermekeit.

A szenvedély áldozata Tar Iván is. Őseitől – nemes szíve mellett – nyers erőt, szilajságot örököl, de amikor küzdeni kellene a lelkében uralkodó érzelmek ellen, nincs energiája. A kallódó dzsentri útjára lép: mulat, iszik, birtokait elherdálja. Turgenyev „felesleges emberei” nem ezt az utat járják. Talán csak Veretyjev

---

<sup>14</sup> A zene műbéli szerepéről lásd: FRIED István: A felesleges ember regénye. In: FRIED István: *Tíz híres regény*. Budapest, Gondolat, 1989. 121–149.

<sup>15</sup> TURGENYEV, Ivan Szergejevics: *Nemesi fészek*. Fordította: Áprily Lajos. Orosz Remekírók. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1955. 201.

<sup>16</sup> Magyarul először: Az idealista. Fordította: Szűry Dénes. *Fővárosi Lapok*, 1878.

(*Szélárnyékban*) az egyetlen kivétel: tehetségét elpazarolva – Marja kifejezésével – „eltréfálja” az életét. Tar Iván „turgenyevi” vonása, hogy vergődik a szenvedély ígézetében, komor mélabú vesz rajta erőt, de önpusztító mentalitása jellegzetesen magyar dzsentrivonás. Ebben az értelemben „magyar” a szerelmi dráma – és az egész regény – megoldása is: Iván fokospárbajban öli meg vetélytársát, Viktort, majd magával is végez.

Turgenyev érett műveinek világát sajátos „hangszerelés” határozza meg, amelynek összetevői az írói alkatból is táplálkozó lírai-elégikus hangnem, a természet hangulatfestő ábrázolása és a szkeptikus-melankolikus filozófiai töltés. Az író felfogása szerint a természet éli a maga önálló életét, saját törvényei alapján működik, és közömbös az emberrel szemben. „Nincs hozzád közöm – mondja a természet az embernek az *Utazás Erdővidékre* című elbeszélésében –, én uralkodom, te pedig azzal törődj, hogy meg ne halj.” A mű hőse a természet végtelenségének és az ember jelentéktelenségének élményét éli át: „A változatlan, homályos fenyes komoran hallgat vagy tompán zúg – és láttán még mélyebben és ellenállhatatlanabban hatol az emberi szívbe jelentéktelenségünk tudata”.<sup>17</sup> Ez a természet-élmény az író műveiben Pascal, Schopenhauer és más filozófusok gondolataiból is táplálkozik, és hatja át a regények, elbeszélések szövetét.

A filozófiailag művelt Gozdsu Elek természetlátásában is van Turgenyevre emlékeztető vonás. Az emberi világ, a nemesi udvarházak háttérben ott komorlik a hegyoldalra kapaszkodó bükkerdő, ami a maga sejtelmes homályával, állandóságot, változatlanságot hirdető fenségével és nyugalomával ellentétet alkot a nyugtalan és mulandó emberi élettel szemben. A természet jelenségei pszichológiai párhuzamként kísérik az emberi élet eseményeit. Különösen érzékletes a két viharleírás: az első esetben Olga szenvedélytől zaklatott lelki világára „felel” a zúgó vihar, a másodikban Viktor és Iván pusztulását kíséri a háborgó természet. Gozdsu szívesen alkalmaz allegorikus, szimbolikus értelmű párhuzamokat, előretaláló természeti jeleket, mint például az Iván sorsát kifejező magányos golya vagy a gyertyalángba szédülő lepkék pusztulása. A természeti képek, párhuzamok gazdagsága nála – Turgenyevtől eltérően – nem teremt a mű világát átjáró és egységesítő bölcséleti kötőanyagot. „Épp csak a legfőbb összetevő sikkad el Gozdsunál: a misztikus-transzcendens attitűd” – írja Lőrinczy Huba,<sup>18</sup> és véleményével egyet lehet érteni. Azt kell mondanunk, hogy művészi megjelenítő erőben, az egyedít általánossá, szimbolikussá avatás erejében, a művészi világlátás egyetemességében különbség van az orosz és a magyar író között.

Igaz ez akkor is, ha sikeresnek tartjuk a *köd* szimbólumának alkalmazását. Turgenyev regényében Litvinov érzelmein és gondolatain „köd és kábulat” (167)

---

<sup>17</sup> ТУРГЕНЕВ, И. С.: Поездка в Полесье. In: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Т. 5. Сочинения. Москва, Наука, 1980. 130. A tanulmány szerzőjének fordítása.

<sup>18</sup> LŐRINCZY Huba: i. m. 1984. 195.

lesz úrrá, múltja „füstté és porrá” (181) foszlik, amikor Irina iránti szenvedélyétől vezérelve szakít menyasszonyával, addigi életével és jövőre vonatkozó terveivel. A szerelem hatalmától vereséget szenvedve, igazi énjét elveszítve utazik haza Oroszországba. Az őszi köd, a mozdony felől gomolygó gőzzel és füsttel keveredve, elborít mindent. E konkrét kép Litvinov tudatában szimbolikussá válik, egyetemes jelentésűvé emelkedik: „csak füst, füst minden, minden: a maga élete, az orosz élet – minden, ami emberi, de különösen minden, ami orosz”.<sup>19</sup> Komor hangulatában minden csak füst, ami emberi: az egyéni célok követése, az orosz élet a maga társadalmi küzdelmeivel és kétes értékű szereplőivel, és általában az emberi élet. Töprengése a szerzői gondolkodással rokon. A hazája sorsán gondolkodó Turgenyev kialakulatlan, füst- és ködszerűnek érzi az orosz életet, és – a „világélethez” viszonyítva – jelentéktelennek és végesnek az emberi léte-zést. Világról alkotott felfogásában az egyedi természetesen, szinte észrevétlenül emelkedik egyetemessé.

Gozsdu Elek regényében a *köd* jelképes előfordulása még gyakoribb, mint Turgenyevnél. Az orosz író regényének csak az utolsó harmadában jelenik meg, Gozsdunál viszont már a mű első felétől kezdve ködben, homályban tévelyeg valamennyi szereplő. Szerelmi szenvedélytől sújtottan tévelyeg a ködben Iván, Viktor és Olga, Mártát pedig féltékenysége kergeti ugyanebbe az állapotba. Az elbeszélő a ködben tévelygés képét az udvarház határait átfogó léptékűvé tágítja: „ott ült, ott gubbaszkodott a kastély minden szobájában a lelket ölő köd, és akik eltévedtek benne, azoknak nem volt pihenésük” (74). A kép néha refrénszerűen ismétlődik, s akárcsak Turgenyevnél, konkrét és jelképes értelemben egyaránt előfordul. Jelentését mégsem érezzük annyira univerzálisnak: a szenvedély által megbabonázott hősök szemhatára nem olyan tág, mint Turgenyev hőseinél. Az Iván és Viktor párbaját kísérő óriási zivatart sem a hősök, hanem babonás félelmében a szolgálta fogja fel „valami földindulás, valami egyetemes pusztulás” sejtelmeként (235), mintegy korlátozva a jelentés egyetemességének érvényét.

Turgenyev és Gozdsdu művészetének egybevetéséből zárásként levonható következtetés, hogy a világirodalmi folyamatban szerző és szerző, mű és mű kapcsolata nem korlátozódik egyirányú hatásra. Legyen szó alakteremtésről, alakviszonyról, cselekménymozzanatról, konfliktusépítésről vagy akár életbölcseleti gondolat továbböröklődéséről, a régi elem új közegében – a befogadó tudatában – egyrészt visszaidézi eredeti kontextusát, másrészt új jelentést nyer maga is, és új értelemmel gyarapítja az integráló szöveggörnyezetet. E megfigyelés nemcsak Turgenyev és Gozdsdu kapcsolatára érvényes, hanem az orosz író – néhány epigonszerű követéstől eltekintve – egész magyar recepciójára.

---

<sup>19</sup> TURGENYEV, Ivan Szergejevics: i. m. 1977. 198–199.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- DIÓSZEGI András: Turgenyev magyar követői. In: *Tanulmányok a magyar–oroszirodalmi kapcsolatok köréből* 2. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. 84–138.
- GOZSDU Elek: *Anna-levelek*. Válogatta és az utószót írta: Pongrácz P. Mária. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1969.
- GOZSDU Elek: *Köd*. Budapest, Szépirodalmi Könyvtár, Aigner Lajos kiadása, é. n.
- FRIED István: *Tíz híres regény*. Budapest, Gondolat, 1989.
- JUSTH Zsigmond: *Hazai napló – Justh Zsigmond Naplója és levelei*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1977.
- LOVASS Gyula: Gozsdu. Egy századvégi elbeszélő. *Vigilia*, 1942. június. 3–7.
- LŐRINCZY Huba: *Szépségvágy és rezignáció. A századforduló epikájáról*. Budapest, Magvető, 1984.
- TURGENYEV, Ivan Szergejevics: *Füst*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1977.
- D. ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Orosz írók magyar szemmel 1*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1983.
- ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна: *Из истории художественного перевода произведений русской литературы в Венгрии (1840–60-е гг.)*. *Hungaro-Slavica* 1988. Budapest, ELTE, 1988. 69–83.
- ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна: *Роль немецкого посредничества в венгерской рецепции русской литературы (XIX век)*. München, Verlag Otto Sagner, 2004.

CS. JÓNÁS ERZSÉBET

## ALAKZATOK CSEHOV-DRÁMÁK MAGYAR FORDÍTÁSAIBAN<sup>1</sup>

Az új retorika, vagyis szónoklattan a modern stilisztika egyik megtermékenyítő, megújító nyelvészeti és kommunikációtudományi területe.

A retorika<sup>2</sup> újjáéledése a XX. század második felében az új retorika követőinek nevéhez fűződik. Markáns véleményt képvisel az a csoport, amely a retorikai alakzatokat mint vizsgálandó nyelvi szerkezeteket aszerint látja struktúrákba rendeződni, hogy az *eltérés* milyen szabályai vonatkoznak rájuk. Alapállása szerint a retorikai kód olyan elemekből épül fel, amelyek mások (eltérőek), mint az egyébként létező nyelvi kód szerinti nyelvhasználat elemei. Egy másik nyelvészcsoport éppen ellenkezőleg, az „eltérés” létét kérdőjelezi meg, mondván, minden nyelvhasználati momentum a kulturális környezet, a szociális determináció függvénye, nem pedig eltérés valamifajta normától. Valamennyien egyetértenek azonban abban, hogy az új retorika alakzatelmélete az alakzatot úgy határozza meg „mint két, egymásba átalakítható szerkezet összefüggését, amely viszonyban az egyik szerkezet általában megszokottabb a másiknál”.<sup>3</sup>

Mi tehát az *alakzat*? Alakzatról akkor beszélünk, ha egy adott, nem grammatikailag motivált nyelv- és beszédbeli kifejezési lehetőség megvalósulása (felhasználása, felfedezése) során retorikai fogalomként kategorizálódik, és megnevezhetővé válik. A „retorikai” minősítés arra a határvonalra utal, ami a nyelvi és kommunikációbeli klisé és a retorikai *figura* között húzódik. A *figura* alakzatot jelent. Egy-egy nyelvi fordulattípust mint retorikai alakzatot nevezett meg ezzel a szóval Quintilianus már 94–95-ben. Ebben az összefüggésben a „retorikai” any-

---

<sup>1</sup> A téma részletes kifejtése: Cs. JÓNÁS Erzsébet: *Alakzatvizsgálat Csehov-drámák fordításaiban*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2005.

<sup>2</sup> A retorika alapjairól lásd: ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. Fordította, a bevezetést és a jegyzeteket írta: Adamik Tamás. Budapest, Telosz, 1999; ADAMIK Tamás – JÁSZÓ Anna – ACZÉL Petra: *Rétorika*. Budapest, Osiris, 2004.

<sup>3</sup> TOLCSVAI NAGY Gábor: *Az alakzatok kognitív nyelvészeti megalapozása*. Előadás. Budapest, ELTE Stíluskutató Csoport, 2002. április 17.

nyit jelent, hogy a retorika a célszerű (hatásos, intencionális) kommunikációval foglalkozó tudomány elveinek és kategóriáinak megfeleltethető szerkezet.

A *retorika* és a *stilisztika* kapcsolódása természetesnek tekinthető. Az elsődleges kódolás a *grammatikai* szabályok szerinti összefűzés, a másodlagos kódolás a sikeres *kommunikáció* megvalósítása. A kettős kódolás egyszerre és egymásba fonódva zajlik a szövegalkotás, a beszéd során. A nyelv „poétikai” funkcióit épp azzal tölti be, hogy a kettős kódolás során a hangsúly a jelek összefűzésével biztosított információ tengelyéről (szintagmatikus, azaz összekapcsolódási tengely) áttevődik az asszociatív viszonyok, a választhatóság tengelyére (paradigmatikus, azaz variációs tengely). A másodlagos kódok között számos verbális és nem verbális kód is segíti a kommunikációt. Ezek egyike a figurális kód, vagyis az alakzat mint stíluseszköz alkalmazása. Az alakzatok áttekintésében segítséget kapunk például Lausberg kézikönyvéből vagy Gáspári László rendszerezéséből.<sup>4</sup>

Funkcionális rendszerbe helyezve a retorikai alakzatokat, a hatásmechanizmusok kommunikatív folyamatait néhány működési modell felvázolásával világíthatjuk meg. Valamennyi alább ismertetendő kommunikációelméleti modell<sup>5</sup> azt szemlélteti, hogy a retorikából vett alakzatok mint stíluseszközök hogyan vannak jelen a szövegalkotásban és a beszédben:

## 1) A koncentrikus körök modellje

A koncentrikus körök sorozatából álló modellnek egyik külső köre a befogadó, középpontjában a jelforrás található. Köztük a kommunikáció szempontjából számos fontos elem helyezkedik el: a koncentrikus körök modelljének legkülső köre az üzenet kiváltotta *hatások*. Befelé ezt követik a *hallgatók*, a *szűrők*, a *regulátorok*, a *tömegmédia*, a *kapuőrök*, a *kódok*. Középen a kódoló forrás, a *kommunikátor*. A retorika és a stilisztika eszközei a regulátorok kategóriájába tartoznak.

## 2) A spirálmodell

A spirálmodell szerint a társadalmi kommunikáció, benne az írott kommunikáció, számos szinten zajlik, s folyamatosan gerjeszti önmagát a végtelenségig. Az alakzatok mint a retorika és a stilisztika eszközei, hatásukkal egy-egy újabb asszociációs irány gerjesztő fókuszpontjai lehetnek.

---

<sup>4</sup> LAUSBERG, H.: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München, Huber, 1960; GÁSPÁRI László: *A funkcionális alakzatelmélet néhány kérdése*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001.

<sup>5</sup> RÓKA Jolán: *Kommunikációtan*. Budapest, Századvég, 2002. 22–30.



### 3) A verbális kommunikációs modell

E modell Jakobson nevéhez fűződik. Megteremti az átmenetet a folyamat- és a szemiotikai iskola kommunikációs szemlélete között. Jakobsont mint nyelvészt az üzenet jelentése és belső struktúrája foglalkoztatta. Modellje bipoláris kétpólusú. A komponensek között az üzenet hatásának erősítéseként kap szerepet a retorikai és stilisztikai eszköztár. A vízszintes tengely a *szintagmatikus* elrendezése, a vertikális a *paradigmatikus* szerveződése, a funkcionális eszközöké – többek között a stílus, a nyelvi ornamentika is itt található: a paradigmaticus tengely pragmatikai tényezőihez egy-egy nyelvi sajátosság tartozik (pl. *érzelem, hatás, tényközlés, metanyelvi, poétikai* jellemző stb.).

A stíluselemzés számára a szintaktikai és gondolatalakzatok kiemelt helyet foglalnak el. A nyelv esztétikai jelrendszerét vizsgálva a kommunikációs modellek tükrében nem kerülhetők meg e retorikából eredeztethető nyelvi struktúrák. A gyakorlati stíluselemzés, a gyakorlati szónoklattan, s az interpretáció más területei – például a *fordításstilisztikai vizsgálatok* – egyaránt találkoznak az alakzatokkal, a funkciójukból következő elméleti és gyakorlati elemzési kérdésekkel. A retorika és a funkcionális stilisztika egészében véve a befogadáselméleten alapuló szövegvizsgálat, a hermeneutika kapcsán érintkezik a szépirodalmi szövegek nyelvi szemantikájával.<sup>6</sup>

Alakzatvizsgálati elemzésünk kiindulási hipotézise, hogy a drámák dialógusaiban fellelhető stíluselemek jellemzően kapcsolódnak a *párbeszédhez* mint szövegműfajhoz, a szerző egyéni és korstílusához, a *fordító* stílustulajdonításához, valamint az *olvasó* által használt célnyelvi beszélt nyelv szövegszerkezetéhez. Azokat az alakzatokat vesszük szemügyre, amelyek Csehov dialogikus színpadi szövegére megkülönböztetően jellemzőek.

## A dráma mint szövegmű poétikai szövegtana és stilisztikája

Katharina Reiss rendszerezésében a szövegműfajok a nyelvi funkció szerint besorolhatóak a *leíró* (lexikális tartalomközpontú, logikai nyelvi paraméterekkel jellemezhető, például sajtónyelvi, technikai) szövegek, a *kifejező* (esztétikai tartalomközpontú, nyelvi formákkal, alakzatokkal jellemezhető, például a szubjektív líra, a szépirodalmi próza körébe tartozó) szövegek, valamint a *felhívás*-központú, a dialógusra épülő párbeszédes (dráma, vígjáték, bohózat) szövegek közé. A látvány, a hang, a zene, a kép stb. segítségével megjelenített szövegek újabb funkció-

---

<sup>6</sup> Vö. KOCSÁNY Piroska – SZIKSZAINÉ NAGY Irma: *Alakzatok. Előtanulmány egy tervezett alakzatlexikon számára*. Kézirat. Budapest, ELTE Stíluskutató Csoport, 2003.

nális szövegtípust, az *audio-mediális* szövegműfajt képviselik (a színpadi környezetben elhangzó dráma, a zenés műfajok szövege, a filmvászonon megjelenő párbeszédés szituáció, a tévében bemutatott videoklip dialógusának szövege stb.).<sup>7</sup>

E besorolás szerint a dráma dialógusokra épülő szövegszerveződését a többi felhívás-központú szövegműfajjal együtt kell szövegszerkezeti elemzés alá venni. Ehhez azonban a szövegtani műfajtipológia még nem készült el sem a magyar, sem a számunkra összevetésként jelen esetben Csehovhoz kapcsolva mérvadó orosz nyelvészeti szakirodalomban. A nyelvi megformáltság további elemzendő sajátossága, amikor a funkcionális nyelvi jellemzőkhöz az esztétikai nyelvi jellemzők több rétegben is társulnak domináns jegyként. Ezt látjuk Kosztolányi és Tóth Árpád fordításaiban, s ezt véljük felfedezni Spiró György legújabb, kötetben meg nem jelent interpretációiban is. Ezek tüzetes vizsgálata a szövegépítés és a stílusrétegek átszövődésének rendszerében még feltáratlan fehér foltokat mutat.

## A drámai dialógus mint önálló beszédműfaj kontrasztív tipológiája

A színpadi mű általában dialógusokra épül. A dráma *dialógusaiban a meggyőzés és kifejezés* nyelvi megformálásának stilisztikai egybevetéséhez számos kontrasztív stilisztikai munkára tudunk támaszkodni. Péter Mihály *A nyelvi érzelmkifejezés eszközei és módjai* című monográfiája összevető stilisztikai munka, amely tüzetes orosz–magyar kontrasztív áttekintést ad. Nem szövegműfajonként csoportosít ugyan a szerző, hanem az érzelmkifejezés funkcióját középpontba állítva a lexika, a szóalkotás, a grammatika, s a nyilatkozat körében vizsgálódik, amikor a teljes nyelvi kommunikáció, a beszélt nyelv és a szépirodalom művészi szövegén mutatja be az orosz érzelmkifejezés magyarral egybevetett nyelvi eszközzelrendszerét.<sup>8</sup> Mindegyik általa vizsgált és irodalmi, beszélt nyelvi példákkal is bemutatott érzelmkifejező nyelvi forma – grammatikai, lexikai, mondattani, szövegszintű realizáció – összevető fordításstilisztikai kutatásaink következtetéseivel egybecsengően támasztja alá az eddigi elemzési irányok helyességét. Ez a tüzetes elemzés is nyitva hagyja ugyanakkor azt a kérdést, mi jellemzi kifejezetten a dialógus szövegét mint műnemileg és kommunikatív funkciójában jól elkülöníthető, a felhívásra, a párbeszédre összpontosító szövegkonstrukciót – például a dialógus tipikus alakzatait.

---

<sup>7</sup> REISS, K.: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München, Max Hueber Verlag, 1971. 24–52; KLAUDY Kinga: *Fordítás 1. Bevezetés a fordításelméletbe*. Budapest, Scholastica, 1997. 60–65.

<sup>8</sup> PÉTER Mihály: *A nyelvi érzelmkifejezés eszközei és módjai*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991.

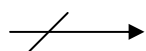


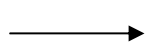
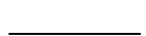
## A dialógus tipikus alakzatai

### *A kötőszó elhagyása mint detrakciós alakzat: aszindeton*

A detrakcióra, azaz az elhagyásra épülő alakzatok esetén a beszélő a dialógusban a szövegen kívüli közös tudásra alapoz.<sup>9</sup> Ha a mondatokat összekötő elemek, kötőszók maradnak el, a *detrakció* sajátos formájával, az *aszindeton*nal van dolgunk. A kötőszó elhagyása dinamizáló stílushatású. Előfordulhat az is, hogy „a kötőszó elhagyásával az összekapcsolt mondatrészek, mondatok viszonyának jellege bizonytalanabbá, ezáltal titokzatosabbá, vagyis *enigmatikusabbá*, a különböző kapcsolási lehetőségek révén hatásosabbá válhat”.<sup>10</sup>

A dialógus szövegszerkezetében kiemelt fontosságú e konnektorok használatának, illetve elhagyásának vizsgálata. A kötőszó elhagyása Csehov egyik szövegalkotói alapelveinek, a meg nem tervezettség stílusértékének nyelvi jelölésére szolgál.

A kapcsolódások bemutatásához Békési Imre jelölési rendszerét vettük át.<sup>11</sup> A mondategységeket sorszámozzuk, a szerkezeti képletben megadjuk szögletes zárójelben az eredeti szövegben nem szereplő, ám a szövegértelmezésből odaértendő kötőszót, hogy ezzel is érzékeltessük a konnektor elhagyásának detrakciós dominanciáját. A szerkezeti képletben adjuk meg a Csehov által használt kötőszókat is, amelyek látszólagosan mellérendelő kapcsolást sejtetnek. A tömbösödést további zárójelekkel: ( ), < >, a főmondatba ékelődött alárendelő határozói szintagmát (D) gondolatjel közé téve, a tartalmi-logikai kapcsolódást az alábbiak szerint jelöljük:

	ellentétes kapcsolás: <i>de, ám, mégis</i> stb.
	szembeállító ellentét: <i>azonban, ellenben</i> stb.
	okadó magyarázó: <i>ugyanis, hiszen, mert</i> stb.
	következtető kapcsolás: <i>tehát, ezért, így</i> stb.
	kapcsolatos kapcsolatfajta: <i>és, sőt, is</i> stb.

Példáinkat Csehov eredeti szövegéből és műfordításaiból vettük.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> TOLCSVAI NAGY Gábor: *A magyar nyelv stilisztikája*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996. 251–252.

<sup>10</sup> SZABÓ G. Zoltán – SZÖRÉNYI László: *Kis magyar retorika*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1988. 147.

<sup>11</sup> BÉKÉSI Imre: *A gondolkodás grammatikája*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1986. 27–29.

<sup>12</sup> ЧЕХОВ, А. П.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Т. 12–13. Москва, Наука, 1978; CSEHOV, A. P.: *Sirály. Színművek*. Budapest, Magyar Helikon, 1973.

АСТРОВ: (1) Сильно я изменился с тех пор?

МАРИНА: (1) Сильно. (2) Тогда ты молодой был, красивый, (3) а теперь постарел. (4) И красота уже не та. (5) Тоже сказать – и дочку пьешь.

АСТРОВ: (1) Да... (2) В десять лет другим человеком стал. (3) А какая причина? (4) Заработался, нянька. (5) От утра до ночи все на ногах, (6) покоя не знаю, (7) а ночью лежишь под одеялом (8) и боишься, (9) как бы к больному не потащили. (10) За все время, / [Itt következik a főmondatba beékelődő, a képletben D-vel jelzett időhatározói alárendelő mellékmondat – Cs. J. E.] пока мы с тобою знакомы, / (10) у меня ни одного дня не было свободного. (11) Как не постареть? (12) Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... (13) Застывает эта жизнь. (14) Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки: (15) а проживешь с ними года два-три (16) и мало-помалу сам, / незаметно для себя, / (16) становишься чудаком. (17) Неизбежная участь.

(Ványa bácsi)

ASZTROV: (1) Nagyon megváltoztam azóta?

MARINA: (1) Nagyon. (2) Akkor fiatal voltál, szép, (3) most pedig megöregedtél. (4) A szépséged sem a régi már. (5) Meg szó, ami szó – iszol.

ASZTROV: (1) Igen... (2) Tíz év alatt más ember lettem. (3) És mi az oka? (4) Agyondolgoztam magam, dada. (5) Reggeltől éjszakáig talpon vagyok, (6) nem ismerek nyugalmat, (7) éjjel meg csak fekszem a paplan alatt, (8) attól rettegek, (9) hogy elrángigálnak valami beteghez. / Amióta ismerjük egymást / (10) egyetlenegy szabad napom se volt egész idő alatt. (11) Hogyne öregedne meg az ember? (12) Meg aztán amúgy is unalmas, ostoba és piszkos ez az élet. (13) Elnyel egészen. (14) Csupa különönc vesz körül, csupa-csupa csudabogár; (15) ha két-három évet közöttük él az ember, (16) apránként, / anélkül, hogy észrevenné, / (16) maga is csudabogárrá válik. (17) Ez a sors – elkertülhetetlen.

(Makai Imre fordítása)

A szerkezeti képletek, amelyek előtt a megszólalást most a szereplő nevének kurzívval szedett kezdőbetűjével jelezzük, alapvetően megegyeznek az orosz eredetiben és a fordításban. Így a konnektorok (*azért, mert, így, minthogy, következésképpen, hiszen, tehát*) használata terén nem változik meg a magyar szöveg szemantikája:

A: 1

M: 1 ← [ПОТОМУ ЧТО / *azért, mert*] 2 → ← (а 3 [и так / *így*] и 4 ← [ведь / *hiszen*] и 5)

A: 1 ← [ПОТОМУ ЧТО / *azért, mert*] 2 ↗ → а 3 ← < ( [ведь / *hiszen*] 4 ← [так как / *minthogy*] 5 → [следовательно / *következésképpen*] 6) ↗ → (а 7 – и 8 ←

[потому что / azért, mert] 9) → [значит / tehát] 10 – D – 10 → [следовательно / következőképpen] 11 > ← < да и / meg aztán [потому, что / azért, mert] 12 ← [ведь / hiszen] 13 ← [так как / minthogy] 14 – a / és 15 → и / és [так / így] 16 – D – 16 → [значит / tehát] 17>

A kötőszóknak a dialógusokban elfoglalt szövegszervező funkcióját vizsgálva a következőket látjuk: Csehov az alárendelő kötőszók elhagyásával a társalgási stílus minimális formai jelölését valósítja meg, „gyenge” társalgási elemre építi ezt a hatást az „erősebb” lexikális és grammatikai stílusjegyekkel szemben.<sup>13</sup> A mellérendelő kötőszók a megnyilatkozások folyamatosságát biztosítják, látszólag lazán fűzik össze az ok-okozati tartalmi összefüggésekre épülő mondategységeket replikán belül és replikák között is. Ez a stíluseszköz tükrözi a dialógusban érvényesülő aktuális tagolást is, mivel anaforikusan<sup>14</sup> visszaütal az előző megnyilatkozásban fellelhető, az adott megszólalásban eliminált témaként értelmezhető szövegelőzményre. Az alárendelő kötőszók hiánya kompozicionális<sup>15</sup> szerepet is hordoz. Általa válik alternatívan értelmezhetővé az elhangzó vagy olvasható szöveg, ez az egyik formai eszköze a Csehov-drámákban érvényesülő „üres helyek” értelmezésének, vagyis szemantizálásának, a „víz alatti áramlásnak”.<sup>16</sup>

### *Az ellipszis mint a párbeszéd detrakciós alakzata*

A párbeszédre épülő drámaszövegben az alakzatok közül számunkra a szintaktikai alakzatok a beszélt nyelv művészi szövegbeli stilisztikai imitációja szempontjából fontosak. Az alakzatok közül a dialogikus szövegben az elhangzás másik altípusával, a hiányos mondatokkal, azaz *ellipszissel* is találkozunk. Az ellipszis gondolati feszültsége annak arányában nő, amilyen mértékben az elhagyott mondat elemek pótlásakor a szöveg a befogadó szellemi közreműködésére, kreativitására támaszkodik.<sup>17</sup> Az ellipszis egyik oka grammatikai, a nyelvi rendszerből következik. Nem lehet például kitenni az alanyt az orosz felszólító módú ige mellett. A másik – kifejezetten a párbeszédre jellemzően – a nyelvi ökonomizmusra és az ennek szolgálatában álló *aktuális tagolás* szemantikájára vezethető

<sup>13</sup> A „gyenge” funkcionális stílusjegyről vö.: ФОРМАНОВСКАЯ, Н. И.: *Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты*. Москва, Русский язык, 1987. 148.

<sup>14</sup> *Anaforikusan*: a szövegelőzményre rámutató módon. Ezek a replikák, vagyis megszólalások.

<sup>15</sup> *Kompozicionális* szerep: itt Csehov szövegeinek nem-konkretizáltságát biztosító jelleg.

<sup>16</sup> Erről a befogadáselmélet és hatásmechanizmus kapcsán vö.: BÓKAY Antal: Szövegstruktúra, szövegvilág és az irodalmi interpretáció. In: LÁNG Gusztáv – SZABÓ Zoltán (szerk.): *Literatura 1–2. Irodalomtudományi és stilisztikai tanulmányok*. Bukarest, Kriterion, 1981. 44–58; ГАЛЬПЕРИН, И. П.: *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва, Наука, 1981. 7; Cs. JÓNÁS Erzsébet: *Az orosz dialógus természetrajza*. Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 1999. 95–98.

<sup>17</sup> SZABÓ G. Zoltán – SZÖRÉNYI László: i. m. 1988. 125–155.

vissza.<sup>18</sup> A beszédpartner ugyanis a kommunikatív témához már csak a saját, új információt hordozó rematikus szakaszával járul hozzá. Az ellipsisz altípusait a szokásos retorikai felosztásokon túl, a dialógus felépítésének megfelelően tovább finomíthatjuk.

Békési Imre a szövegkapcsolás eszközeit vizsgálva hivatkozik Szevero rendszerezésére is, amely a kapcsolás eszközeit a nyelvtan egyes szakterületéhez utalja: a szinonimákkal való helyettesítést a lexikához, a névmásokat és határozószókat a morfológiához, a hiányos, elliptikus mondatokat a szintaxishoz sorolja.<sup>19</sup> Az ellipsisz a szöveggörnyezetre – a szövegelőzmény és a szituáció közös ismeretére támaszkodik, ezért tekinthető általában anaforikus elemnek, s detrakciós alakzatnak. Az orosz nyelvészeti szakirodalomban az ellipsisznek három értelmezése is van:

- Jelölheti a mondat egy szintagmájának *nulla fokú* tagját, például a névszói állítmány jelen idejű kopuláját<sup>20</sup> – ez esetben nem anafora.
- Jelölheti azt a hiányzó mondatrészt, amely a szöveggörnyezetből értelmezhető. Ez a *kontextuális* ellipsisz, amely a szövegelőzményre visszamutató, anaforikus tartalmú.
- Jelölheti a szerkezet egy bizonyos tagját, amely a szituációból kap konkrét értelmezést. Az adott szituációból kiragadva számos más jelentése is lehet. Ez a *szituatív* ellipsisz.<sup>21</sup>

A három kihagyásos szerkezet közül az első a nyelv rendszerbeli sajátja, nem a beszédkörébe tartozik, így anaforikus jelentése sincs. A második a megnyilatkozás aktuális tagolásának a következménye. Csak a rematikus részt tartalmazza a megszólalás, míg a téma az előző szövegrészben van. Ez már szövegkontextusra utaló anaforikus elem. A harmadik típus a beszédhelyzetre utal vissza. A szerzői utasításokból kiderül, hogy a szituatív ellipsiszt ott használja a beszélő, ahol a megszólalást a rámutató gesztus, a mozgás, a mimika is támogatja.

Csehov nyelvében – mint a társalgási nyelv sajátjával – a beszéd aktuális tagolásával és a szituációval összefüggő ellipsiszsal egyaránt találkozunk. A dialógus alapvető szerkezeti felépítettségét figyelembe véve – azt tudniillik, hogy minimális egységében egy kommunikatív témakezdőreplika-stimulusra és egy

---

<sup>18</sup> Az *aktuális tagolás* ismert és új információra osztja a megnyilatkozást. Az ismert neve görög szóval *téma*, az új elemé *réma*.

<sup>19</sup> BÉKÉSI Imre: *Szövegszerkezeti alapvizsgálatok*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982. 17–44; СЕВРО, И. П.: *Структура связного текста и автоматизация реферирования*. Москва, Наука, 1969. 24–35.

<sup>20</sup> ШИРЯЕВ, Е. Н.: *Нулевые глаголы как члены парадигматических и синтагматических отношений*. Автореф. дис. кан. филол. наук. Москва, 1967.

<sup>21</sup> ЗЕМСКАЯ, Е. А.: *Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения*. Москва, Русский язык, 1987. 136–138.

válaszreplikára épül – számunkra az is fontos, hol található az ellipszis, melyik szerkezeti összetevőben milyen arányban szerepel. Az előfordulást tehát négy szempontból vizsgálhatjuk. Külön figyelmet érdemel, hogy a fordítás követi-e az elliptikus alakzatokat. Ha nem, ennek vajon nyelvi rendszerbeli vagy gondolati koncepció az oka, esetleg több ilyen alakzattal él a fordító, mint amennyi az eredeti szövegben található. Vizsgálatunk köre:

- 1) kontextuális ellipszis kezdőreplikában;<sup>22</sup>
- 2) kontextuális ellipszis válaszreplikában;
- 3) szituatív ellipszis kezdőreplikában;
- 4) szituatív ellipszis válaszreplikában.

A dialógusok szinteződését, mélységi fokait figyelembe véve már előre feltelezhetjük, hogy az ellipszis túlnyomó többsége a válaszreplikákban lesz, hiszen az első megszólalást kivéve az összes többi a válaszreplika szerepét tölti be a kibontakozás során.

## 1) Kontextuális ellipszis az orosz kezdőreplikában

(Маша сильно рыдает.)

КУЛЫГИН (в смущении): *Ничего, пусть поплачет, пусть... [...]*  
Начнем жить опять по-старому, и я тебе ни одного слова, ни намека...

МАША (сдерживая рыдания): У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том... златая цепь на дубе том... Я с ума схожу... У лукоморья... дуб зеленый...

(*Három nővér*)

A fordítás az ellipsziseket itt nem tudja visszaadni:

(Mása hevesen felzokog)

КУЛИГИН (zavartan): *Ne bántsá, hadd sírjon... [...]* Szépen majd megint elkezdjük a mi régi életünket, és én egy árva szót sem szólok, egyetlen célzást sem soha...

МÁСА (visszatartja zokogását). „Zöld tölgy a tenger szögletében.” „Zöld tölgy... a tenger... szögletében... színarany lánc... színarany lánc...” megőrülök!...

(Kosztolányi Dezső fordítása)

---

<sup>22</sup> Replikának nevezi a szakirodalom a dialógus alkotóelemét, egy-egy szereplő megszólalását.

## 2) Kontextuális ellipszis az orosz válaszreplikában

ЧЕБУТЫКИН: [...] Первая, вторая и пятая батарея уйдут ровно в час.

(Пауза)

*А я завтра.*

АНДРЕЙ: *Навсегда?*

ЧЕБУТЫКИН: *Не знаю.* Может, через год вернусь. Хотя черт его знает...

*все равно...*

(*Három nővér*)

СЕБУТИКИН: [...] Az első, második és ötödik üteg pontosan egy órákor indul.

(Szünet)

*Én meg holnap.*

АНДРЕЙ: *Örökre?*

СЕБУТИКИН: *Nem tudom.* Lehet, hogy egy év múlva visszajövök. Bár, tudja

az ördög... *Mindegy...*

(Kosztolányi Dezső fordítása)

## 3) Szituatív ellipszis az orosz kezdőreplikában

A szituatív ellipszis kezdőreplikáiban a szerzői utasításban adott információkból egészül ki, nem támaszkodik szövegkontextusra:

НАТАША: Ты, Андрюша, что делаешь? Читаешь? *Ничего, я так только...* (Идет, отворяет другую дверь и заглянув в нее, затворяет.) *Огня нет ли...*

АНДРЕЙ (входит с книгой в руке): *Ты что, Наташа?*

НАТАША: Смотрю, *огня нет ли...*

(*Három nővér*)

A magyar szöveg nem tudja megőrizni az ellipszist:

НАТАША: Mit csinálsz, Andrjusa? Olvasol? *Semmi, csak erre jártam...*

(Továbbmegy, kinyit egy ajtót, aztán becsukja) *Nem ég-e még valahol?*

АНДРЕЙ (könyvvel kezében bejön): *Mi az, Natasa?*

НАТАША: Azt nézem, *eloltották-e mindeniütt a lámpákat...*

(Kosztolányi Dezső fordítása)



#### 4) Szituatív ellipsis az orosz válaszreplikában

ЧЕБУТЫКИН: Ольга Сергеевна!

ОЛЬГА: *Что?*

(Пауза)

*Что?*

ЧЕБУТЫКИН: *Ничего... Не знаю, как сказать вам...*

(Шепчет ей на ухо.)

ОЛЬГА (в испуге): *Не может быть!*

ЧЕБУТЫКИН: *Да... такая история... Утомился я, замучился, больше не хочу говорить... (С досадой.) Впрочем, все равно!*

(*Három nővér*)

СЕБУТИКИН: Olga Szergejevna!

ОЛЬГА: *Mi az?*

(Szünet)

*Mi az?*

СЕБУТИКИН: *Semmi... Nem tudom, hogy mondjam meg...*

(Valamit a fülébe súg)

ОЛЬГА (megrettenve): *Az nem lehet!*

СЕБУТИКИН: *De... igen... Buta história... Fáradt vagyok és undorodom, és nem akarok többet beszélni. (Mérgesen) Különben is mindegy!*

(Kosztolányi Dezső fordítása)

A magyar fordítások az ellipsis visszaadása terén három jellegzetességet mutatnak:

- Az orosz és a magyar *nyelvi rendszer* szintaktikai különbségéből eredően úgy tűnik, hogy a magyar fordítások nem tudják minden esetben az ellipsis adta tartalmi, stilisztikai feszültséget visszaadni.
- Az orosz nyelv grammatikája több lehetőséget ad az ellipsisre, például a nyelvtani nem kategóriáján, a személytelen predikatív szerkezeteken keresztül stb.
- A nem grammatikai, hanem funkcionális, *gondolattükröző* ellipszisek stílusértékét a magyar fordítások hűen tükrözik.

Csehov nyelvében és magyar fordításában az ellipszisek fontos eszközök ahhoz, hogy a módosító szavakkal, szógesztusokkal, a felhívó szerkezetekkel, kommunikatív közbevetésekkel együtt az élőbeszéd benyomását keltsék.

## *A kommunikatív közbevetések mint adjekciós alakzatok*

A drámaszöveg dialógusaiban a *kommunikatív közbevetések* közül az érintkezősi posztulátumok, vagyis a társalgási maximák (alapszabályok) nyelvi formáival foglalkozunk. Ezek a szubjektív modalitást kifejező közbevetések rendszeresen visszatérő szövegelemek a dialógusban. Szerepük az információ kategorikusságának enyhítése a személyiségjegyeknek, s az udvariasság szabályainak megfelelően. Ez a fordulattípus hozzáadó, adjekciós alakzatként halmozásnak tekinthető, hiszen lényegében „ugyanazon szavak, szócsoportok ismétlése a mondat meghatározott helyén, többnyire az elején”.<sup>23</sup> Itt a „meghatározott hely” a dialógus természeténél fogva annyiban módosul, hogy az a megnyilatkozás aktuális tagozás szerinti *téma-réma* határát, a megnyilatkozást megelőző vagy azt követő pozíciót is jelenti:



Prepozicionális helyzet	SZÖVEG	Interpozicionális helyzet	SZÖVEG	Posztpozicionális helyzet
-------------------------	--------	---------------------------	--------	---------------------------

### *Társalgási maximák (alapszabályok) jelölése a dialógusban*<sup>24</sup>

Az emberi kommunikációt átható együttműködési elvből következik, hogy a kommunikáló felek a szó szorosabb értelmében vett nyelvi szabályok mellett az általánosabb kooperációs alapelvet tükröző szabályokat is figyelembe veszik. Ezek a társalgási maximák a következők:

1. *Mennyiségi maxima*: Légy optimálisan informatív! Közlésed tartalmazza mindazt az információt, amelyre az adott kommunikációs cél elérése szempontjából szükség van. Közlésed ne tartalmazzon ugyanakkor több információt a szükségesnél.
2. *Minőségi maxima*: Légy igaz! Ne mondj olyasmit, aminek igazságában nem vagy biztos, vagy amivel kapcsolatban nincs megfelelő evidenciád.
3. *Viszony- vagy relevanciamaxima*: Légy releváns! Kapcsolódj tartalmilag a beszélgetés céljához.

<sup>23</sup> SZABÓ G. Zoltán – SZÖRÉNYI László: i. m. 1988. 133.

<sup>24</sup> A „társalgási maximák” kifejezést az „együttműködési alapelvek”, „kooperációs alapelvek”, „társalgási posztulátumok” szinonimájaként használom, mivel a külföldi és a magyar szakirodalom egyaránt elfogadott nemzetközi szakkifejezésnek tekinti. Vö. GRICE, H. P.: *Logic and Conversation*. In: COLE, P. – MORGAN, J. L. (eds): *Syntax and Semantics. Vol. 3. Speech Acts*. New York, Seminar Press, 1975; ФОРМАНОВСКАЯ, Н. И.: i. m. 1987. 28; Cs. JÓNÁS Erzsébet: *Mindennapi kommunikáció*. Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 1998. 11–28.

4. *Modor- vagy módmaxima*: Légy világos! Kerüld el a kifejezések zavarosságát, a kétértelműséget, homályt, bőbeszédűséget. Légy tömör, beszélj rendezetten.

Természetesen ezek a maximák nem úgy érvényesülnek, hogy sohasem sértjük meg őket a kommunikáció során. Ellenkezőleg, a beszéd „módjának” változásai éppen azzal jellemezhetők, hogy melyiket hogyan módosítjuk.

A társalgási maximák *enyhítésére* szolgáló nyelvi megoldásokat az orosz mondatban a szubjektív-modális jelentés kifejezési eszközei között tárgyalja. Ezek a mondatokhoz nyelvtanilag nem kapcsolódó *bevezető szavak és szerkezetek*.

Érdeemes megjegyezni, hogy a hagyományos nyelvtanok a bevezető szavakat és szókapcsolatokat más-más szempontból értelmezik, így a maximákat enyhítő nyelvi közbevetések olykor különböző csoportba kerülnek.<sup>25</sup>

Az alakzatvizsgálat céljának és módszerének érzékeltetésére az alábbiakban a társalgásban legfontosabb szerepet kapó *minőségi maxima* érvényességének nyelvi enyhítését mutatjuk be.

A *minőségi maxima érvényének enyhítése* az információ igazságának hozzávetőleges voltát fejezi ki. Különösen fontos szerepe van az udvarias társalgási stílusban, ahol az indirekt beszédaktus eszköze: a feltételezett, valószínűsített információ cselekvésértéke tényközlés vagy akaratnyilvánítás, felszólítás. A minőségi maxima enyhítésére szolgáló szerkezetek – épp az udvariassági funkció miatt – a társalgásban igen gyakoriak, s Csehov dialógusai is ezekben a leggazdagabbak.

## ***A kommunikatív közbevetés beszerkesztése***

A kommunikatív közbevetések mint adjekciós alakzatok a mondategészbe való beszerkesztésük szerint lehetnek prepozicionálisak (előrevetettek), posztpozicionálisak (követőek), s az aktuális tagolás szerinti *téma-réma* határon helyet foglalva interpozicionálisak (beékelődöttek):

### **1) Prepozicionális szerkezetben az oroszban**

Львов: Николай Алексеевич, позвольте мне думать о вас лучше!...

ИВАНОВ: Все это правда... *Вероятно*, я страшно виноват, но мысли мои перепутались, душа скована какою-то ленью, и я не в силах понимать себя.

(Ivanov)

---

<sup>25</sup> РОЗЕНТАЛЬ, Д. Э. (ред.): *Современный русский язык*. Т. 2. Москва, Высшая школа, 1976. 125–129; ВАЛГИНА, Н. С.: *Синтаксис современного русского языка*. Москва, Высшая школа, 1978. 266–268.

LVOV: Nyikolaj Alekszejevics, ne engedje, hogy ilyen véleményem legyen önről.

IVANOV: Mindez igaz, igaz... Nyilván, én borzasztóan bűnös vagyok, de összekuszálódtak a gondolataim, a lelkemet megbénítja valami restség, egyszerűen nem tudom megérteni magamat.

(Elbert János fordítása)

## 2) Posztpozicionális szerkezetben az oroszban

Követő helyzetben viszonylag kevés a minőségi maximát enyhítő fordulat. Ez természetes is, hiszen akár valóságos bizonytalan közlés, akár indirekt, udvariasság megfogalmazás a kiváltó ok, utólagosan sokkal kisebb az enyhítő hatása, mint a megnyilatkozás élére vagy belsejébe helyezve:

АСТРОВ: Уехали. Профессор рад, небось. Его теперь сюда и калачом не заманишь.

МАРИНА (входит): Уехали. (Садится в кресло и вяжет чулок.)  
(Ványa bácsi)

АSZTPOV: Elmentek. A professzor bizonyára örül! Most már kaláccsal se lehetne idecsalogatni.

МАРИНА (bejön): Elmentek. (Leül karosszékébe, és harisnyát köt)  
(Makai Imre fordítása)

## 3) Interpozicionális szerkezetben az oroszban

A minőségi maximát enyhítő fordulatok közül a megelőző helyzetekkel azonos arányban használatosak. A beszélő szándéka érthető: a gondolategységek nem megtervezett sorrendiségében, ahogy eszébe jut, épp a megnyilatkozása közben biztosítani akarja a beszélőtársat, hogy közleménye nem kategorikus:

СЕРЕБРЯКОВ: [...] Когда я постарел, я стал себе противен. Да и вам всем, должно быть противно на меня смотреть.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА: Ты говоришь о своей старости таким тоном, как будто все мы виноваты, что ты стар.

(Ványa bácsi)

СЗЕРЕБРЯКОВ: [...] Amióta megvénültem, megutáltam magam. De bizonyára mindnyájan utáltok rám nézni.

ЈЕЛЕНА АНДРЕЈЕВНА: Olyan hangon beszélsz az öregségedről, mintha mindnyájan bűnösök volnánk abban, hogy öreg vagy.

(Makai Imre fordítása)

A fordítások a kommunikatív alapszabályok nyelvi erősítését, illetve felfüggesztését ugyanolyan stílusértékkel építik be a szövegbe, mint ahogyan az eredeti dialógus teszi. Eltérés csupán a beszerkesztés módjában van (például interpozicionális helyzet helyett prepozicionális). Ez a stílushatást nem változtatja meg. A grammatikai, szintaktikai rendszerek különbsége ellenére e stílus-elem egyformán jelen van mindkét nyelvben.

### ***Egy szecessziós grammatikai alakzat: az indázó szerkezet mint adjekció<sup>26</sup>***

A szecesszió a századforduló irodalmának egyik fejlődési tendenciája. Eredete szerint képző- és iparművészeti, valamint építészeti irányzat, amely a többi korabeli tendenciához hasonlóan keveredik az impresszionizmussal és a szimbolizmussal. Kosztolányit a két utóbbi irányzat képviselői közé szokás sorolni, s elemzői kevésbé említik meg szecessziós stílusvonásait.<sup>27</sup>

A szecesszió szervező elve és minden művészeti ágban kimutatható legjellegzetesebb sajátossága a *feltűnő díszítettség*, ami a festményeken, az épületeken, a szobabelsőkön, a zeneműveken, s a szépirodalmi szövegeken egyaránt fellelhető. A legelterjedtebb motívumok az indázó, hullámszó, tekergő vonalak a növény-, állat- vagy emberábrázolásban, az irodalmi művekben a halmozott motívumok dús festőisége, a díszítő stilizáció, az indázó mondat szerkezetek. Ezek közül most Kosztolányi *Három nővér*-fordításában a mondat- és szövegszerkezeten kimutatható *indázó* hullámszót vesszük szemügyre. E szerkezeteknek – ahogy Szabó Zoltán stílustörténetében jellemzi őket – a különböző nagyságú, terjedelmű részekre, szelvényekre tagolódás a sajátja. Egy-egy határponton, mint egy-egy növény csomópontján, egy új elágazás, ív, hullám kezdődik, s lehet visszatérő, ismétlődő szelvény is. Akkor feltűnőek ezek az elemek, ha terjedelemben nem azonosak. A szecesszió korstílusának párhuzamosan történő, megegyező kivetülését találjuk meg a Csehov-hősök megnyilatkozásainak indázó szövegszerkezetében, s Kosztolányi ugyanígy ívelő fordításában.

Az orosz nyelvű megnyilatkozás és a Kosztolányi-fordítás ugyanúgy egyetlen mondatfolyamba illesztett fokozó hármas tagolást mutat a *rövid – rövid – hosszú / rövid – rövid – hosszú* képletű tagmondat-kompozícióban, amelynek végén lezárásként *hármas szinonimacsoport* adja meg a szöveginda ívelő, kacskaringó díszítését. A *klimax* (a *fokozás* alakzati neve) tagjai fokozatosan erősödnek, az utolsó tag tárgyi szintagmája – a fokozás csúcsaként – háromszoros ismétlésben halmozást alkot. Az összetett mondatfolyam ritmusát így ábrázolhatnánk:

<sup>26</sup> Az *adjekció* a hozzáadást jelentő alakzat, mindig együtt jár a *detrakcióval*, ami elvevést jelent.

<sup>27</sup> SZABÓ Zoltán: *A magyar szépirói stílus történetének fő irányai*. Budapest, Corvina, 1998. 172–183.

● ● — // ● ● — /// \*\*\*

(olvassuk így: ti-ti tá//ti-ti-tá//tam-tam-tam)

ТУЗЕНБАХ: Пришло время / надвигается на всех нас громада, / готовится здоровая, сильная буря, // которая идет, / уже близка / и скоро сдует с нашего общества лень, /// равнодушные / предубеждение к труду, / гнилую скуку.

(*Három nővér*)

TUZENBAH: Itt van az ideje, / már közeledik, / egészséges, hatalmas fürgeteg támad, // már úton van, / nemsokára ideér, / és lesöpri társadalmunkról a tunyaságot, /// a közömbösséget, / a munka iránti előítéletet, / a rothadt unalmat.

(Kosztolányi Dezső fordítása)

Szimmetrikus szerkezeti modellt látunk a szimbólummá váló Moszkva-motívum szövegfelépítésében is. Olga és Irina között megoszlik az egyetlen indázó körmondat. Kosztolányi nem tudja a magyarban az orosz eredetihez hasonlóan a „Moszkva” szó fokozást érzékeltető háromszoros ismétlésével az eredeti stílushatást megoldani. Ám a „jobban és jobban” fokozással, valamint a „hogymint” kötőszó ismétlésével megtalálja a feszültségteremtés másik módját. A hiányos mondat szerkezetét is kihasználja a gondolati feszültség fokozódásának az érzékeltetésére:

● ● — // ● ● — /// \* \* \*

A fenti ritmusképlet egységeinek határait törtvonallal jelölve, lásd:

ОЛЬГА: [...] И только растёт / и крепнет одна мечта... /

ИРИНА: Уехать в Москву. // Продать дом, / покончить все здесь / и в Москву ///

ОЛЬГА: Да! / Скорее / в Москву.

(*Három nővér*)

ОЛЬГА: [...] És mindig jobban / és jobban vágyakozom... /

ИРИНА: Hogy Moszkvába költözzünk. // Hogy eladjuk a házat, / hagyjunk itt mindent, / és menjünk el Moszkvába... ///

ОЛЬГА: Jaj, / minél / előbb.

(Kosztolányi Dezső fordítása)

Kosztolányi fordítását más is egyedivé, semmivel össze nem téveszthetővé teszi. Ez a fokozó, indázó szintaktikai szerkesztés mellett a *hangzás*, a *jelzők*, a *szóképek* egyéni gazdagsága, amelyről az alakzatvizsgálat során nincs mód részletes elemzést adni.

## Az alakzatok helye Csehov színpadi darabjainak mai fordításaiban (Elbert János és Spiró György)

Csehov drámáiban és fordításaiban a dialógusra jellemző alakzatokat vettük számba. Azt találtuk, hogy az *indázó szerkezetek mint adjekciós* alakzatok a századforduló korstílusának sajátjaként jellemzik a fordításokat. A *kommunikatív közbevetések* mint *adjekciók* a beszéd hitelességének kellékei. A *detrakciós* alakzatok (pl. a *konnektorok*, vagyis a *kötőszók elhagyása*, *ellipszis*) a meg nem tervezettség, a zaklatottság, a spontán beszéd jelzésére szolgáló stíluselemek a dramaturgia eszköztárában. Ha napjainkban, immár egy évszázad távlatából ezeket az alakzatokat a mai színpadi szövegekkel vetjük egybe, érdekes tendenciát fedezünk fel: *csökken* a kifejtő, magyarázó, díszítő *adjekciók* aránya, ugyanakkor *megeősödik a detrakciós*, dekonstrukcióra<sup>28</sup> épülő alakzatok jelenléte. A detrakció, az elhagyás szerepe a lélektani állapot rögzítése: a spontán beszéd jelzésén túl a társadalmi kiszolgáltatottság, a személyiség ziláltságának, a reményvesztettségnek az érzékeltetése.

Két mai fordítót állítsunk szembe a Nyugat nemzedékének fordításaival: az 1970-es években alkotó Elbert Jánost és a fordítással ma is foglalkozó drámaíró, Spiró Györgyöt. Elbert nem volt író, de fordításaiban jól érzékeltette a XX. század utolsó harmadával beköszöntő, s a nyelvi formák nonkonformizmusában is tetten érhető magyar társadalmi pezsdülést. Ez a fordításain úgy hagy nyomot, hogy „modernizálja”, szlengesíti, s meglehetősen „túlbeszéli” Csehov szövegét. A túlmagyarázás következménye a dinamizmus csökkentése, s a szecesszió jellegzetesen hármastagolású, indázó szerkezetének elvesztése. Az oroszhoz viszonyított „túlbeszélés” helyeit az eredetiben és a fordításban is kiemeljük:

БОРКИН (Берет его руку и прикладывает к груди): Слышите?

Ту-ту-ту-ту-ту-ту. Это значит, у меня порок сердца. Каждую минуту могу *скоропостижно умереть*. Послушайте, вам *будет жаль, если я умру?*

ИВАНОВ: Я читаю... после...

БОРКИН: В Плесниках я *встретил* следователя, и мы, *признаться с ним рюмок по восьми стукнули*. В *сущности говоря, нить очень вредно*. Послушайте, ведь вредно? А? Вредно?

ИВАНОВ: Это наконец *невыносимо*... Поймите, Миша, что это *издевательство*...

БОРКИН: Ну, ну... *виноват, виноват!*... Бог с вами, *сидите себе*...

(Встает и идет) *Удивительный народ, даже поговорить нельзя.*

(Ivanov)

<sup>28</sup> A *dekonstrukció* az eddigi kifejező rendszer lebontása, újraértelmezése.

BORKIN (megfogja Ivanov kezét, és szívéhez vonja): Hallja?

Ta-ta-ta-ta-ta-ta. Ez csak egyet jelenthet: itt a szívbjaj. Bármelyik pillanatban *szörnyű váratlansággal elrabolhat a halál*. Mondja csak, *legelőbb szomorú lenne, ha elragadna a halál?*

IVANOV: Olvasok... Majd... aztán...

BORKIN: Plesznyikiben *összefutottam* a vizsgálóbíróval, és *ami igaz, az igaz, megittunk vagy nyolc pohárával* fejenként. Pedig *tulajdonképpen és alapján az ivásnak kizárólag káros kihatása van*. Figyeljen már, na ugye, hogy káros? Na? Káros?

IVANOV: De hát ez *tűrhetetlen*... Misa, hát nem látja be, hogy maga *gúnyt űz belőlem*...

BORKIN: Na jó, jó... *bűnös vagyok, bűnös vagyok*... Isten áldja, csak *üldöggéljen nyugodtan*... (Feláll és indul) *Furcsa társaság, még beszélgetni se lehet tisztességesen*...

(Elbert János fordítása)

Spiró Györgyöt próza- és drámaíróként jobban ismerjük, mind fordítóként. Írói nyelve sajátos, dekonstrukciós szövegépítésével hívja fel magára a figyelmet. Ezt a szövegalkotási technikát Csehov fordításaiban is nyomon követhetjük. Dialógusainak jellemzői a következők: Spiró szereplőinek párbeszédei sorra megsértik az együttműködési alapelveket. A beszélők az indító témához folyvást csak a szubjektum saját információját fűzik hozzá. A többfokú dialógus nem tartalmaz témafejlődést kínáló szerepcserét, ahol az egyik szereplő új témát elővezetve vinné tovább a párbeszédet. A párbeszéd aktuális tagolás szerinti ágrajza azt mutatja, hogy a témafejlődés nem előre vivő, hanem „fészkesen fejlődő”, a szubjektumon keresztül kapcsolódó.<sup>29</sup>

A beszélt nyelvi elemek egész sorát használja az író a spontán megnyilatkozások, az elemi erővel feltörő indulatok érzékeltetésére:

a) Az *előkészítetlen*, spontán beszélt nyelvi szöveg szerkezetében a mellérendelések, a tartalmi kapcsolódások nem következethetők ki a meglévő vagy feltelezett nyelvi kulcsszavakból (elmaradnak a *kötőszók*).

b) A beszélt nyelvi szöveg számos *logikai ugrást* tartalmaz.

c) A beszélő *korrigál*, így a befogadást két alapvető mozzanat teszi lehetővé. Egyfelől a hallgató aktívan részt vesz a beszélő által számára meghagyott logikai műveletek elvégzésében. Másfelől állandóan értékeli a szöveget annak koherens és logikus volta szempontjából, s a tartalmi logikai tévesztéseket figyelmen kívül hagyja.

---

<sup>29</sup> HUSZÁR Ágnes: Az aktuális mondattagolás szövegépítő szerepe drámai művekben. In: RÁCZ Endre – SZATHMÁRI István (szerk.): *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1983. 136.



d) A spontán beszéd előállításakor a beszélőt egy *globális gondolategyüttes* irányítja, ugyanakkor az állítások szóállománya és az ahhoz tartozó tartalmi asszociációk közben *módosíthatják* a globális gondolatot.

e) A *logikai ugrások* (a gondolatsorban előreszalad) és a *gyakori redundancia* (a tartalom több, azonos értékű megfogalmazása) a globális és a részleges gondolatsorok együttes felszínre törésével magyarázható.

f) A pragmatikus gondolatkövetítés *előadási stratégiáit* követve a beszélő kész a megformáltság követelményeit háttérbe szorítani.<sup>30</sup>

Spiró nyelvi-stiláris eszközei a művészi szövegben „stilizált beszédként” megjelenő személyközi kommunikációnak a megszokott szépírói szövegalkotási módoknál expresszívebb visszaadását kínálják.<sup>31</sup>

Spiró Csehov-fordításainak nyelvi sajátosságaiból három olyan vonást emelünk ki, amelyet saját drámáiban is jellegzetes technikának minősíthetünk, s a *detrakció* felerősödésére mutat:

a) Az egyik az *informatív szűkszavúság*, a lényegre szorítókozó szövegszerkesztés, amely a mondatszerkesztés elnagyoltságával, s a központozás elhagyásával csak fokozódik. Ezeket a szövegszerkesztési technikákat a Csehov-fordításokban az összevonások, elhagyások formájában lelhetjük fel.

b) A másik jellemző sajátosság a *nyelvi jelek dísztelenítése*, amellyel a mai szürke, sietős „minek mondjam, úgyis mindegy” társalgási stílushoz idomítja az expresszív elemek elhagyásával a dialógusfordítások szövegét.

c) A *dekonstrukciós szövegépítésként* további szövegszerkezeti elemeket alkalmaz, amelyek az elhagyáson alapulnak, s az ellipszissel azonos tartalmi feszültséget váltanak ki. A lélektani bizonytalanság, a gondolat születésének képlekeny állapotát tükröző fészületlen, szabálytalan, szünetekkel tagolt mondattörések a beszélt nyelv imitálásán túl is jellemzik Spiró szövegbeli párbeszédeit (ellipszis, zeugma<sup>32</sup>).

Spiró a maga nyelvi ábrázolásmódját követve a fordításban is tovább folytatja az expresszív nyelvi jegyek elhagyását, az informatív elemekre szorítókozó lényegkiemelést. Különösen szembeötlő ez a szövegalkotási technika, ha összevetjük az *Ivanov* Elbert János által 1973-ban készült szövegváltozatával, amely szókincsét tekintve a pesti utca zsargonjával teletűzdelt, akkortájt jellemző városi tár-

---

<sup>30</sup> FÁBRICZ Károly: A beszélt nyelvi szövegalkotás kérdéseiről. In: KONTRA Miklós (szerk.): *Beszélt nyelvi tanulmányok*. Budapest, MTA Nyelvtudományi Intézet, 1988. 86–87.

<sup>31</sup> TÖRÖK Gábor: *Pontok és kérdőjelek az általános stíluselméletben*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990. 18.

<sup>32</sup> Az *ellipszis* és a *zeugma* elhagyáson alapuló retorikai alakzat, hiányos mondat szerkezet, itt beszélt nyelvi stíluseszköz.

salgási nyelv stílusjegyeit ma már bőbeszédűnek tűnő szövegtérjелеmben adja vissza. Spiró a fenti részlet fordításában még az eredetihez képest is jelentősen szűkít. A „túlbeszélést” lefejt a szövegről. Az expresszív, képi elemeket elhagyja, felgyorsítja a párbeszéd lendületét, lefaragja a jelzőket. A dominanciát a játékra, a színpadi tér mozgásos cselekményére helyezi át, ahogy saját darabjaiban is teszi a hasonló helyzetek ábrázolásakor. A fenti eredeti orosz szöveg fordításban kihagyott részeit szögletes zárójellel [...] jelöljük:

BORKIN (megfogja a kezét és mellére helyezi): Érzi? Tu-tu-tu-tu-tu-tu. [...] Ez szívbj. Bármelyik pillanatban *váratlanul meghalhatok*. Mondja, *sajnálni fog, ha meghalok?*

IVANOV: Most olvasok... majd később...

BORKIN: Plesznyikiben *összeakadtam* a vizsgálóbíróval [...] *és vagy nyolc vodkát bedobtunk. Alapjában az ivás rendkívül ártalmas*. Mondja, hát nem ártalmas? Mi? Ártalmas?

IVANOV: Ez már *kibírhatalan*. [...] [...] [A további szöveg itt teljesen hiányzik – Cs. J. E.]

BORKIN: Na, na... *bocsánat, bocsánat...* [...] [...] (feláll és elindul)  
*Fura egy népség maga, még beszélgetni se lehet.*

(Spiró György fordítása)

A szecesszió Csehovnál és Kosztolányinál meglevő indázó szerkezete, hármast ritmusa Spirónál funkciótlanává válik, eltűnik. A szövegmenyiség jelentős csökkentését a néző befogadói terhelhetőségével szokás magyarázni. A további szövegdimenziók tüzetes elemzését egy hosszabb összevetés tűzhetné csak ki célul, egy-két domináns jegy felvillantásával itt csupán az egyéni és fordítói stíluskülönbségekre hívtuk fel a figyelmet.

## Összegzés

Áttekintésünkben a retorikai alakzatelemzésekkel a Csehov-drámák fordításstilisztikai vizsgálatának egy újabb, kontrasztív kutatási irányát vázoltuk fel, amelynek keretében kifejezetten a dialógusra jellemző alakzattípusokra összpontosítottunk.

A műfordítások elemzésében nem vonható kétségbe az irodalomtudomány, a komparatistika, a szövegszemantika, a művészetszemiotika, a nyelvészet vagy más tudományterületek illetékessége. Mindegyik más-más oldalról szemléli a fordítás során létrejövő, nyelvben hordozott értéktöbbletet, azonosságot vagy veszteséget. A mindenkor nyelvi interkulturális üzenetváltás – az ember befogadói értelmezésének térben és időben lezajló folyamatos változása okán – szükségessé és aktuálissá teszi nemcsak az újrafordításokat, hanem a folyamatos fordításkritikát és a nyelvtudomány funkcionális stilisztikai elemzéseit is.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ADAMIK Tamás – JÁSZÓ Anna – ACZÉL Petra: *Retorika*. Budapest, Osiris, 2004.
- ARISZTOTELÉSZ: *Rétorika*. Fordította, a bevezetést és a jegyzeteket írta: Adamik Tamás. Budapest, Telosz, 1999.
- CS. JÓNÁS Erzsébet: *Az orosz dialógus természetrajza*. Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 1999.
- PÉTER Mihály: *A nyelvi érzelm kifejezés eszközei és módjai*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991.
- SZABÓ Zoltán: *A magyar szépírói stílus történetének fő irányai*. Budapest, Corvina, 1998.
- TÖRÖK Gábor: *Pontok és kérdőjelek az általános stíluselméletben*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990.