

Az *Olvasatok az Orosz Irodalom és Irodalomkutatás* – Összehasonlító Tanulmányok Doktori Program (ELTE) sorozata. Célja kettős: egyrészt az orosz irodalomtörténet és -elmélet területéhez tartozó, a Doktori Programhoz kapcsolódó tudományos munkák szélesebb körű megismertetése; másrészt olyan gondolkodási közeg kialakítása, amelynek arculatát a klasszikus és modern filológiai kutatásokban általánosan felmerülő nyelv- és irodalomtudományi, valamint értelmezés-módszertani problémák formálják. A sorozat így nyitott a társtudományokra, helyet adva a tágabb határok között kijelölhető kultúratudományi kutatásoknak és interdiszciplináris megközelítéseknek is.

Az *Olvasatok* hatodik kötete Nagy Istvánt, az irodalomtudományi orosz filológia neves kutatóját köszönti hetvenedik születésnapja alkalmából. A szerzők részben az Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszéknek, illetve az ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézetének oktatói, részben a jubiláns kutatói és oktatási tevékenységi területeit reprezentáló szakemberek. A tanulmánykötet ennek megfelelően sokszínűen és gazdagon kínál az ünnepeltnek és a könyv olvasóinak fontos tudományos témákat és köszöntő írásokat.

ISBN 978-963-284-886-0

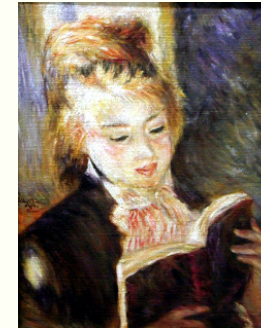


9 789632 848860
ISSN 2062-1140

OLVASATOK/READINGS

Ad vitam aeternam

Tanulmánykötet
Nagy István
70. születésnapjára



Я – страница твоему перу



AD VITAM AETERNAM
TANULMÁNYKÖTET NAGY ISTVÁN
70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

*Az ELTE Orosz Irodalom és Irodalomkutatás –
Összehasonlító Tanulmányok* Doktori Programjának
sorozata

OLVASATOK 6.

Sorozatszerkesztők:
KROÓ KATALIN, SZABÓ TÜNDE

AD VITAM AETERNAM

Tanulmánykötet Nagy István
70. születésnapjára

Budapest, 2017

FELELŐS SZERKESZTŐ:

GYÖNGYÖSI Mária

SZERKESZTŐK:

BANCHENKO Aleksandra, JÓZSA György Zoltán,

PALÁGYI Angela és H. VÉGH Katalin

A borítót Pierre-Auguste Renoir *Olvasó fiatal nő* és
Réti István *Olvasó férfi* című képének felhasználásával
Solti Balázs kivitelezte

Készült a Robinco Nyomdában

© A szerzők, 2017

© ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék

© *Orosz Irodalom és Irodalomkutatás – Összehasonlító
Tanulmányok* Doktori Program, 2017

ISBN 978-963-284-886-0

ISSN 2062-1140



NAGY ISTVÁN KÖSZÖNTŐ KÖNYVE ELÉ

Ad vitam aeternam

Ha vágyat éreznénk, hogy kiváló tudós kollégánk, Nagy István gondolatai közé titkon belopóddzunk (sokunk jó barátja ő, így talán érthető e kísértés), és feltegyük neki (magunknak?) az ő gondolataként a kérdést, hogy vajon mit is fed az *Ad vitam aeternam* értelme, melyet az ünnepeltet 70. születésnapján köszöntő jelen tanulmánygyűjtemény címébe foglaltunk, elsőként minden bizonnyal a *kultúra* fogalmára vonatkoztatnánk a kifejezést. És Pista talán így folytatná, immár hozzánk intézett szavakkal: az emberi öröklét a kultúra történetébe íródik be, annak összes értékével. Abba a nagy „egészbbe”, melynek befogadására újra és újra kísérletet kell tennünk, azt is nyomon követve, hogyan olvasták nagy elődeink az egyetemes kultúrát – például Cvetajeva Puskin¹ vagy jelentős gondolkodók a pétervári szövegeket,² nem mást tehát, mint a kultúrába fordított létezés. Ez az átfordítás-átfordíthatóság az igazi tét: a kultúrába tagolódó létezési formák (ki)alakíthatósága, *megalkotása*.

Az utóbbi gondolatot már az a Nagy István sugározza felénk, akiből az élet dolgairól beszélgetve újra és újra magyar költők szép verssorai szakadnak ki (*Vajon hány verset tudhat kívülről? És mikor tanulta meg azokat? – nyilván nem iskolai memoriter-gyakorlatokból származik ez a mély irodalomban való benne-élés... És hogyan képes elolvasni azt a hihetetlen mennyiségű anyagot, amely naprakész tudását biztosítja a művelődéstörténet egésze és szűkebb szakmája területén?*). Az a Nagy Pista fordul így hozzánk, aki rajong a festészetért, a szobrászatért, a klasszikus zenéért, ám e szenvedélyét mértékletesen, józan választásokkal építi be életszemléletébe, kultúrában való létezése módozataiba, mely utóbbiba beletartozik az is, hogy általa mindig megszólítva érezzük magunkat. Így van ez mind a fontos személyes beszélgetésekben, mind a papírra vetett

¹ NAGY István. *A szabadtűz költője. Marina Cvetajeva Puskin-olvasata*. Budapest, Argumentum Könyvkiadó, 2006.

² NAGY István (szerk.). *Történelem és mítosz – Szentpétervár 300 éve*. Budapest, Argumentum Könyvkiadó, 2003. Vö.: NAGY István. *Történelem és mítosz*. Ibid., 447–459.

tudományos munkákban. Harmóniában áll e jelenség a tekintélyes életmű³ gyökerében kitapintható fontos kutatói kérdéssel: *Kihez és hogyan szól* egy-egy értelmezendő műalkotás vagy kulturális korszak, illetve a kutató által képviselt recepció? Talán éppen a befogadás aspektusainak a kutatási hangsúlya vonzza be az olvasót ellenállhatatlanul e tudósi teljesítmény egyes darabjaiba. És az a hit, hogy a művészet elválaszthatatlan a lelkiismerettől.

Nem könnyű köszöntő könyvet szerkeszteni annak számára, aki – ismerőseinek, barátainak, tisztelőinek kimagasló száma fényesen bizonyítja ezt – oly sok mindenkivel képes dialógust folytatni, az élet megannyi területén és a személyes-tudományos kapcsolatok olyannyira eltérő megnyilatkozási formáiban. A barátok, közeli-távoli hazai és külföldi kollégák mind-mind invitálva érzik magukat az Ünnepek alkalmából. A szerkesztők azonban, sajnos, nem hívhatják őket kötetükbe ennek a gazdag világnak, az ismeretségi és baráti körnek összes értékes képviselőjét.⁴

A köszöntő könyvet az Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék köszöntési hagyományainak szellemében elsődlegesen az említett tanszéken, illetve tágabban, a Szláv és Balti Filológiai Intézetben – Nagy István egész életét végigkísérő munkahelyén – dolgozó kollégák rövid tanulmányai alkotják (mint minden tradíció, ez a hagyomány is a kultúrába fordított létszokások komponense). Ehhez csatlakoznak más hazai egyetemeken dolgozó munkatársak írásai és a jubiláns kiterjedt nemzetközi kapcsolatait csupán jelzésértékkel mutató néhány külföldi tudós munkája. Fontosnak tekintettük, hogy Nagy Istvánnak az Eötvös Collegiumhoz kötődő kiemelkedő tevékenységét, valamint az „Orosz irodalom és irodalomkutatás – összehasonlító tanulmányok” ELTE doktori programban végzett, számunkra nélkülözhetetlen munkáját is megjelölhessük bizonyos résztvevők személyén keresztül, továbbá közvetlen szellemi környezetének néhány fontos képviselőjét is meghívassuk e kötetbe. Jól tudjuk, a névsor korántsem teljes, de e tanulmánygyűjtemény esetleges

³ Szakmai értékelést a teljes életműre vonatkoztatva lásd: КОВАЧ Арпад. К 70-летию Иштвана Надя. *Studia Slavica Hung.* 62 (2017).

⁴ A szerkesztők (Gyöngyösi Mária főszerkesztő, Aleksandra Banchenko, Hadikné Végh Katalin, Józsa György Zoltán és Palágyi Angela) ezúton mondanak köszönetet Börzsönyi Péternek, Janurik Szabolcsnak és Nagy Simonnak mindazért az önzetlen segítségért, melyet e kötet megalkotása során különböző kérdésekben nyújtottak.

újra kiadásában bővíthető. Jelen formájában a fent említett doktori program könyvsorozatába illeszkedik a köszöntő anyag. E doktori programban kifejtett tevékenységével Nagy István egyetemi hallgatói nemzedékek hosszú sorának szellemi fejlődésén hagyta rajta személyiségének lenyomatát.

Kedves Pista! Engedd meg, hogy ezeken a lapokon személyesen és kollégáid nevében is megköszönjem sokéves intenzív jelenlétedet az ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékén! Hálával tartozunk Neked minden szellemi, lelki erőfeszítésedért, önzetlen együttműködésedért, melynek köszönhetően mindannyian gyarapodtunk, és tanszékünk kulturális történelme gazdagabban íródott tovább.

Isten éltesen sokáig! *Ad vitam aeternam!*

Budapest, 2017. május 1.

Kroó Katalin
az ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi
Tanszéke nevében

VERS – FORDÍTÁS – VERS

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Моё убежище от диких орд,
Мой щит и панцирь, мой последний форт
От злобы добрых и от злобы злых –
Ты – в самых рёбрах мне засевший стих!

16 августа 1918

Menedékem vad hordák előtt,
Pajzsom és páncélom, végső erőd
Jók dühe és rosszak dühe ellen –
Te – bordáim közé fészkelte versem!

Börzsönyi Péter fordítása

Пора снимать янтарь,
Пора менять словарь,
Пора гасить фонарь
Наддверный...

Февраль 1941

Nem kell többé nyakék,
A szótárt már cseréld,
Többé lámpás sem ég
Ajtó fölött...

Börzsönyi Péter fordítása

BÖRZSÖNYI PÉTER

LÁMPÁS

Nagy István 70. születésnapjára

A versekben lelted meg otthonod,
soraikat izzón világítod...
Vannak forróbb és hűvösebb napok –
de te csak égj, még jó sokáig égj!

A „NAGYPISTA”

Sümeg, 1974. A gimnáziumban telefonon hívnak. „Árpikám!” (Rövid ával, kicsit ropogtatott r-rel és kicsit palócosan, ahogy csak ő beszél: Nagypista.) „Tamás mologyec!” Boldogan, lelkesen harsogta a telefonba. Abban az időben ő már az orosz tanszéken volt tanársegéd, Kardos Tamás pedig ekkor érettségizett az első sümegi osztályomban, és ő lett az első „követője”: fölvtették az ELTE magyar–orosz szakára. Nem volt akkortájt az annyira kis dolog: vidéki (szinte falusi) gimnáziumból bekerülni az ország első egyetemére...

1985-ben már saját lakásomban csengett a telefon, megint Nagypista, megint örömhír. (Akkor ő már az Eötvös Kollégium igazgatója volt.) A szokásos „versenyfelvételin” Bolla Mária tanítványom lett az első – aki aztán pár év múlva egyetemeken, főiskolákon tanított –, osztálytársa pedig a harmadik. (Osztálytalálkozókon azóta is mindig kérdezik: hogy van Nagypista – ők is így hívják, és még sokan mások, akik a hosszú évtizedek alatt megismerték.)

A harmadik ilyen élményem későbbi. A telefonban most az volt a kérdés: „Volt-e neked egy Végh Katalin nevű tanítványod?” Volt hát, abból az osztályból ketten lettek magyar–orosz szakos tanárok. „Mert nálam doktorandus!” (Akik ezt olvassák, sokan tanárok: biztosan megértik, hogy mit érez ilyenkor az ember, és el is nézik, hogy ezekkel az emlékekkel kezdtem ezt a ... köszöntő-féleséget.)

Az Aszódi Petőfi Sándor Gimnáziumnak nagy hagyományai voltak: a Matriculát, amelyet Koren István olyan mives gonddal vezetett, minden osztályban megmutattam tanítványaimnak. Áhítattal csodálták az óriási könyv megsárgult lapját, amelyiken az egyik rubrikában az állt: „Alexander Petrovics”, aztán a személyi adatok, majd az osztályzatok: csupa nagy „E” – azaz: „első eminens”. Kicsit később: „Stephanus Petrovics” – az ő nevénél alig volt nagy, csak csupa kis „e”: „eminens”. (A harmadik

osztályzat ekkor az „s” volt – secunda.) Aztán a *Matricula* utolsó oldalain Petőfi kézírása – ő volt a „professor” könyvtárosa –, gondosan följegyezte az összes kölcsönzött könyvet a maga neve után is. Köztük az *Amorum Librit* is, amely – érdekes módon – minden iskolatársa neve mögött szerepelt. 1957-ben én is meghatottan csodáltam mindezt magyartanárom kezében, aki az első órán beíratta velünk füzetünk első oldalának közepére: „A mi iskolánk Petőfi iskolája”. Igen: „spiritus loci”.

Nagy Istvánnal – akkor még így hívtam – 1962-ben ismerkedtem meg közelebbről: másodikban lettem a magyar- és oroszstanára. Kitűnt érdeklődésével, lelkesedésével és hamarosan szorgalmával, munkabíráásával is. Osztálytársai ezt akkor még – néhányukat kivéve – nem nagyon díjazták, ami aztán harmadikban megváltozott: olyannyira, hogy egyenesen osztálya vezéregyénisége lett, mindenki hallgatott rá – és nagyon szerette. (Mindez az én tanári munkámat is nagyban segítette.)

Pista idős, festőművész édesapja korán meghalt. Édesanyja megkeresett, és külön gondjaimra bízta a fiát. Valójában erre nem lett volna szükség, mert akkor már nagyon is figyeltem rá, és mindvégig – ma ezt így mondanák – mentora voltam. Mi több – van ilyen –, a barátja lettem, és ez a barátság azóta is töretlenül tart.

Sokat voltunk együtt a tanórákon kívül is, fociztunk, fejelgettünk, túráztunk. A gimnáziumban élénk kulturális élet folyt: ünnepélyek, irodalmi műsorok, filmankétok, színházlátogatás (a *Bánk bán* 500. előadása a régi Nemzetiben!). Három szakkört is vezettem (magyar nyelvi, irodalmi és az önképzőkör), amelyekből ő nem hiányozhatott.

Az érettségin – elsősorban magyarfeleletével, de a többi humán tárgyból is – átlagon fölül teljesített, lenyűgözte az elnököt. Egyetlen gyenge pontja volt: a matematika, amiben tanára is ludas lehetett. A napi záráson és aztán a záró értekezleten csak hajtogatta, mondogatta érettségi elnökünk (aki – nem is melleleg – országos híró matematikatanár (!) és megyei szakfelügyelő, sakk mesterek nevelője volt) újra meg újra ismételve: „Ez a Pista gyerek! Micsoda jó magyar gyerek! Az a magyarfelelete!” Addig-addig, hogy matematikából „jó” osztályzat került a bizonyítványba az elnök jóvoltából.

Együtt jártuk a természetet. Sohasem felejtem el, amikor fölfelé menteltünk a Szent György-hegyi menedékházhoz vezető úton, mint

mindig, élénken beszélgetve „tudományos” témákról. Pista egy nagy bőrdőnt cipelt erősen izzadva. Le-lemaradozott az élbolytól, de aztán eszébe jutott valami, utolért bennünket: és kérdezett, kérdezett. (Márpedig a kérdező diák az igazán jó diák...)

Más osztály- és iskolatársaival egyetemben sokat járt nálunk, s azóta is, mindmáig családtagnak számít. Egyik év végén – szinte Moszkvából jövet – elhozta hozzánk Sümegre a menyasszonyát, hogy én húzzam ujjukra a gyűrűt... Egész életét végigkísérhettem: küzdelmes éveit, pétérvári és moszkvai sikereit egyaránt.

Az eltelt ötvenöt évben rengeteget beszélgettünk és vitatkoztunk, sokszor éjszakába nyúlóan, borozgatva. Nemcsak „irodalomról vagy más ily fontos emberi lomról”. A tudományok terén kettőnk pályája nem egy irányba vitt: én inkább a nyelvészetben, stilisztikában, műelemzésben mélyedtem el, ő pedig az orosz irodalom egyik különösen érdekes korszakát kutatja elsősorban. Minden megjelent könyvét őrzöm, dedikált példányokat.

Ebben az évben Pesten jártomban két estét töltöttünk együtt a szokásos módon, mindkét esetben Álmos fiammal és tanítványommal, Kovács Lehel festőművésszel, akivel már régen összebarátkoztak. (Utolsó tárlatának verniszázsán együtt vettünk részt Pistával.) Egy kis házi vacsora, jó borok, nagy nevetések, és persze nagy viták is – szent volt-e és mekkora nagy király István király –, a közös múlt emlényeinek fölidézése, még meglévő és már eltávozott barátaink emlegetése. De legfőképpen az ő legkedvesebb munkái, Cvetajeva-könyve és a műfordítása: a *Szonyecska*.

Utóbbiról már sokat beszélgettünk, elemeztük ezt a lenyűgöző remekművet. Nagy élmény volt, amikor a számítógép mellett ülve – ő otthon, én Sümegen – végigböngésztük a fordítás szövegét, javítgatva, korrigálva itt-ott. Nagyon várom a könyv megjelenését! (Az interneten elküldtem jó néhány tanítványomnak, ismerősömnek, Őszike lányomnak, aki – a mai világban eléggé szokatlanul – nagy rajongója a klasszikus orosz irodalomnak.)

Nyugdíjba menetelem óta ötévente találkozót szerveznek régi tanítványaim a születésnapomon. A köszöntőt mindig Nagypista mondta, meghatódottan, ahogy most én ezeket a sorokat írom. Most én

köszöntöm Dr. Nagy István tanár urat: köszönöm, hogy hű és méltó tanítványom, köszönöm, hogy kitartott mellettem, köszönöm, hogy továbbvitte azt a szellemet, amelyet talán mindketten Petőfi iskolájából hozunk magunkban.



Az alma mater: a Petőfi Sándor Gimnázium Aszódon
(Fotó: 60-as évek eleje)

NAGY ISTVÁN HETVENEDIK SZÜLETÉSNAPIJÁRA

Nagy Pista jelen kötetben ünnepelt hetvenedik születésnapjára nem tudunk tudományosan hüvös szöveget küldeni. Éppen ötven esztendeje látjuk őt, hol távolabbról, hol közelebből, hol itt, hol ott, de mindig olyan emberként, akinek karizmája van.

Először távolabbról és Kalocsán. (Ekkor még csak egyikünk, Kapitány Gábor találkozott vele, az alábbiakban tehát először az ő egyes szám első személyű emlékei olvashatók): 1966. szeptember elsején vonultam be az előfelvételizés számára tizenegy hónapra csökkentett sorkatonai szolgálatra. A kalocsai úgynevezett 37. Budapesti Forradalmi Ezred egyöntetű vélemény szerint a korabeli Néphadsereg második legnehezebben elviselhető egysége volt. Az elsőbe, Lentibe, ahová papnövéndékeket és más megbélyegzetteket vonultattak be, még a tiszteket is büntetésből vezényelték. Kalocsa ennél egy fokkal jobb volt, de nem sokkal. Ide – el-tompult lelkű tisztek és szabadjárá engedett szadizmusú tisztesek keze alá – nagyrészt a mindig némiképp gyanúsnak ítélt bölcsészeket és jogászokat küldték. (Az ezredben semmi forradalmi nem volt, azért hívták így, mert a hadseregen belül ez volt az egyetlen olyan jelentős egység, amely 1956-ban nem maradt passzív, s nem is állt a népfelkelés oldalára. Parancsnokuk, akinek nem tetszettek a Pestről érkezett hírek, úgy döntött, hogy felvonul Budapestre, megnézi, mi történik valójában, és ha kell, „rendet csinál”. Ezért nevezték őket „Budapestinek”, bár a fővárosban nem harcoltak, csak néhány közeli településen. A „forradalmi” nevet pedig azért kapták, mert miután a Kádár-korszak az 1956-os eseményeket „ellenforradalminak” nyilvánította, úgy gondolták, hogy az „ellenforradalmi” ellentétét szükségképpen „forradalminak” kell nevezni. Abban a közegben, ahol szinte semmi sem azt jelentette, amit névleg jelentett, nem ez volt az egyetlen hamis elnevezés). A lakományai élet tele volt irracionális és embertelenséggel. Itt láttam először Pistát.

Távolról, mert őt egy másik századba osztották, de aki ilyen vagy olyan módon kiemelkedett a többiek közül, annak a nevét és arcát így is megjegyezte az ember. Az övét azért, mert a sok megszeppent félig-gyerek, hajkoronájától megfosztott beatrajongó kamasz között kirívóan felnőttnek tűnt. Látszott rajta, hogy nem először érik fizikai megterhelések, hogy számára nem rákényszerített külső, idegen valami a fegyelem. És látszott az is, hogy – sokakkal ellentétben – nem elnyelő tömegnek fogta fel a „sereget”, amelyben az ember csak az egyéni túlélésért „hajt” (akár a többiek rovására is), hanem közösségnek, amelyért, mint e közösség tagja, ő is felelős. Nem hiszem, hogy jól érezte volna magát ott, de abban a közegben is igyekezett értelmet találni, s így került azok közé, akik a többiek szószólói lehettek.

Hasonló szerepben találkoztam vele újra, immár a Bölcsészkar magyar–orosz szakos hallgatójaként. Itt sem kerültünk egy csoportba, de Pista hamarosan az egész évfolyam egyik központi alakjává vált. A szószólói, szervezői képességek a katonaságnál jóval szabadabb körülmények között maguk is sokkal felszabadultabban, magabiztosabban kértek teret maguknak. A magabizonytalanság és túlzott önbizalom között kiegyensúlyozatlanul bolygó fiúk, a hagyományos és modern női szerepek között idegesen ingó lányok számára Pista szinte apafigura volt, súlyosan biztos pont. Az izgatott és gyakran elszálló vitákban kifejtett véleményei mindig magvasnak és megalapozottnak tűntek. Gyakorlati érzékről árulkodtak; nemcsak élettapasztalatokról, de politikai képességekről is. Nem, nem abban az értelemben, amilyenné a „politika” fogalma a pártok áldatlan és sokszor alantas küzdelmeiben (illetve a rendszerváltás előtt az „egypárt” machiavellista hatalomgyakorlásában) züllött, hanem a közügyekben való részvételnek és az emberek között az életük köztereiben zajló kapcsolatok alakításának értelmében. A hétköznapi politizálásnak abban az értelmében, amelynek során az egyének és közösségek el akarnak érni valamit, ennek érdekében meg kell szerveződniük és leküzdeni a céljaik útjában álló esetleges akadályokat. Ebben a tevékenységben azok tudnak igazán hatékonyak lenni, akik képesek tisztán – és több lépéssel előre is – látni az egyes cselekedetek, döntések következményeit. S a pusztán elvi megfontolások alapján kialakított vélemények, az elrugaszkodott fantáziálások kavargásában Pista mindig a realitások józan-

ságát képviselte, miközben neki is megvolt az erkölcsi elvek által kormányozott határozott elvi álláspontja. Így lett évfolyamunk egyik vezéralakja, s később az egész Bölcsészkar diákéletének is meghatározó szereplője.

Mindeközben Eötvös kollégista is volt. Előbb hallgatója aztán oktatója, majd egyik vezetője is. Életének ebbe a szeletébe nekünk nem volt bepillantásunk, de közvetve ebből is sok mindent érzékelni lehetett. Az Eötvös Kollégium nyilván sokat változott az immár a harmadik évszázaddal találkozó fennállása során. De azok az alapcélok, amelyek jegyében az apjának a magyar szellemi életben játszott szerepét hűséggel folytató Eötvös Loránd (a kor más kiváló alakjaival együtt) létrehozta, mindvégig jelen voltak az arculatában. Eötvösök egy modern (szellemi) lovagrenddel kívánták a magasabb civilizáció fényébe emelni a pogányul elmaradott, a „falu (áldozatos életű) jegyzőit” felőrlő magyar társadalmat. E „lovagrendbe” – bár nem ezen volt a hangsúly – egyre többen kerültek be olyanok, akiket nem sokgenerációs foglalkozási örökség, hanem a tudáséhség készítetett az átlagosnál keményebb, igényesebb és szisztematizáltabb tanulásra: a kollégium támogatása mindenképpen arra irányult, hogy a származástól független tehetség váljék ennek a szellemi elitesapatnak az alapjává. Amikor mi jártunk egyetemre, ennek a szellemiségnek a hagyománya már összedolgozódott azzal a felhajtóerővel is, amelyre a népi kollégiumok támaszkodtak, a társadalom rendies tagolódásának igazságtalanságait kiegyenlíteni próbáló öntudatos felemelkedési törekvésekkel. Míg azonban a népi kollégiumokban a történelmi igazságtételt gyakran politikai eszközökön keresztül próbálták megvalósítani, az Eötvös Kollégium a plebejus indíttatásokat is „arisztokratizálta” abban az értelemben, hogy csak a szellemi teljesítményt és az átlag feletti munkát volt hajlandó értékelési alapnak tekinteni, s nem fogadta el előnyök alapjának a származási hendiikepeket sem. Mindennek eredménye az volt, hogy valódi öntudatot tudott diákjaiba oltani, és azokat, akik ezt nem hozhatták hazulról, ellátta a szellemi elitbe tartozás eszközeivel. Míg a politikai alapú pozitív diszkrimináció támogatottjai mindig magukban hordják az eredeti negatív diszkrimináció terheit, a hasonló gyökerű Eötvös kollégisták a kemény kollégiumi munkán keresztül kaphatták meg a „kiválóakhoz tartozom” érzését. S az így szerzett képességek birtokosa eséllyel tudja felvenni a versenyt azoknak a rutinjaival, akik

beleszülettek a „kiválóak vagyunk” öntudatába. A hagyományosan vízfejű Magyarországon a főváros–vidék ellentét mindig is mérgező rendies szembenállások alapja volt, s bár az Eötvös Kollégium nem volt a „vidéké”, hiszen számos budapesti is felvállalta az itt folyó átlag feletti munkát, komoly szerepet vállalt abban, hogy az említett rendies szembenállásokon felülemelkedni képes tanár és tudós nemzedékek kerüljenek ki falai közül. Nagy Pistán mindig érezni lehetett ezt a szellemet, és amint módja lett, ő maga is jelentős szerepet játszott abban, hogy ez a folyamat az utánunk jövők életét is meghatározza.

A következő helyzet, amelyben Pistával immár az egyetem után találkoztunk, orosz szakos tevékenységéből következett. Amikor éppen Moszkvában volt magyar lektor, mi is éppen Moszkvában jártunk. Feleségével együtt meghívtak bennünket magukhoz, vendégségbe. Oroszul – ha ezen pusztán az idegen nyelvi kommunikáció képességét értjük – évfolyamtársaink közül sokan megtanultak. Találkoztunk sok jó orosz tanárral, tolmáccsal, műfordítóval. De senkivel nem találkoztunk, aki ennyire mélyen át tudta volna venni egy nyelv lényegét, aki ennyire elsajátította volna magát az „oroszságot” is, mint Pista tette. Kis lakótelepi lakhelyükön voltunk éppen, amikor csöngött a telefon. És az amúgy nagyon is magyaros Pista helyén egyszerűen, mintha átvarázsolták volna, egy született orosz teremt a szobában, (mindaddig, amíg a telefonbeszélgetés tartott). Félreértés ne essék, ez nem az a mimikri, amelyet például Woody Allen ábrázol és parodizál *Zelig* című filmjében, nem az önfenntartása érdekében az idegen közegnek magát önfeladóan alárendelő ember alkalmazkodása. Nem, Pista nyelvhasználatában annak a megvalósulását láttuk, ami az „annyi ember vagy, ahány nyelven beszélsz” mondásban fogalmazódik meg (de nagyon ritkán jön valóságosan létre). Amikor valaki úgy tudja magába szívni egy nyelv szellemét, hogy abba mindaz belekerül, amit az adott nyelvet anyanyelvként elsajátítók a nyelvet éltető kultúrából öntudatlanul is elsajátítanak, miközben felnövekszenek. Ennél fogva is tudott Pista remek tolmács lenni. Minthogy a különböző nyelveknek nem csak a mondat szerkezetük, nyelvtani logikájuk eltérő, hanem érzelmi logikájuk, domináns stíluseszményeik, redundanciájuk is, az igazán jó tolmács sosem a lefordítandó nyelv sajátosságai szerint adja vissza az elhangzottakat, hanem megtalálja a célnyelvben azok – olykor igencsak különböző – megfelelőit. (Ezért igazságtalan

voltaképpen az a szokványos kabarétréfa, amelyben a tolmács az elhangzottakat sokkal rövidebben vagy éppen sokkal hosszabban adja vissza a másik nyelven, hiszen például a magyarnál jóval érzelmesebb és gyakran dagályosabb oroszban csak ezen elemek hozzátételével lehet érzékeltetni az eredeti mondandókat). Ha valaki ennyire otthon tud lenni egy másik kultúrában, ez szinte predesztinálja arra, hogy közvetítő legyen a két kultúra között. S Nagy Pista ennek a közvetítő hivatásnak minden oldalát felvállalta. Magyar nemzedékeknek mutatta meg itthon az orosz, sok, a mi kultúránk iránt érdeklődő oroszoknak pedig Moszkva, Leningrád-Pétervár egyetemlein a magyar nyelv és irodalom szépségeit, gazdagságát. Amikor néhány évre lehetősége nyílt a moszkvai Magyar Intézet, teljes nevén a Moszkvai Magyar Kulturális, Tudományos és Tájékoztatási Központ vezetésére, ennek is alaposan végiggondolt koncepció alapján vágott neki, teret nyitva például a határon túli magyarság képviselőinek, hogy tudatosíthassa az érdeklődő orosz közegben is, hogy a magyar kultúra nem csupán a jelenlegi országhatárok közé zárt 93 ezer négyzetkilométeren jön létre. Fontos súlyt helyezett az Oroszországban élő rokon népekkel való kapcsolatokra, és igyekezett az orosz közönségbe már korábban bevezetett magyar alkotók körét (például a népi kultúra képviselőivel is) bővíteni.

Egyetemi oktatóként egész életét áthatotta a tanítványai és kollégái iránti felelősségérzet. Az a lelkiismeretesség, amelynek jegyében mindig új és új témával, problémafelvetésekkel készült egyetemi kurzusaira, ezzel folytonosan bővítve diákjai eszköztárát, s egyúttal rendre megújítva önmagát is: ez az évtizedeken át megőrzött friss érdeklődés és mély elkötelezettség igazán ritkának mondható. Nem véletlen az a hűség, amely egyes magyar és orosz tanítványait hozzá köti.

S nem véletlenül hozta magával a nagy család szeretetét sem. Barátai, kollégái, ismerősei kiterjedt körének tagjaihoz is mindig azzal a mély érdeklődéssel és segítőkészséggel fordult, ami az összetartó hagyományos nagycsaládokat jellemzi.

Pista életművének egyik legfontosabb része irodalomtörténész munkássága. Mint minden történésztől, az irodalom történészeitől is akkor kapjuk a legmélyebb elemzéseket, amikor beleássák magukat egy-egy korszak sajátos világába. Bár pontosabb, ha úgy mondjuk: két kor-

szakéba, mert a tanulmányozás tárgyául választott korszak mellett mindig lényeges az a kor is, amelynek a szemüvegén keresztül nézünk a múltba. Az egyikben a filológiai ásatásoknak a múltba mind nagyobb empátiával belemerülő specialistájának, a másikban *up to date*-nek kell lenni. Pista két olyan korszak tudásában képezte mesterré magát, amelyekhez a legszofisztikáltabb értelmiségi lét szimbolikája kötődik. Jelenünkben a posztmodern, a múltban pedig a huszadik századelő orosz avantgárdját helyezve figyelme fókuszába. Mindig lenyűgözi az embert, amikor hatalmas felgyűjtött ismeretanyagára (és a fölényesen, gyakorlott kézzel alkalmazott elemzési módszertanra) támaszkodva hol innen, hol onnan világít be abba a háború és forradalom előtti, dekadensen kifinomult és gyakran önpusztítóvá váló világba, amelyből sok minden kinőtt, a szovjet korszak első nagy költőitől az orosz formalistáknak a később világdivattá vált strukturalizmust olyannyira megihlető kísérleteiig. Reméljük, saját korunk nem áll sem háborúk, sem forradalmak előtt, de ezek az elemzések azért is izgalmasak, mert *de te fabula narratur*; Pistát mindig is nagyon foglalkoztatta, hogyan működik – s miért is működik úgy – a magát az értelmiség élcsapatának minősítő exkluzív céh vagy kaszt, és nagyon sokat sikerült is empatikusan megfejtenie e működés mechanizmusai közül.

Kutatásai egy időben még tovább konkretizálódtak: a Rilke és Paszternak, s ezáltal Nyugat és Kelet metszéspontjában élő és alkotó Marina Cvetajeva életére és életművére. Oly bensőséges kapcsolatba kerülve ezzel az étellel és életművel, hogy néha már úgy érezhető, Cvetajeva látnoki előrelátással éppen őhöz, gáláns ismeretlen lovagjához írta *Neked – száz év múlva* című költeményét (ami egyébként magyarul is megjelent a költőnő *A királynő védelmére* című kötetében).

Egy-egy korszakban, életműben elmerülő alaposága őt ugyanakkor nem kárhoztatta a részterületek azon kutatóinak sorsára, akik (az elcsépett, de pontos szólással élve): nem látják a fától az erdőt. Őt mindig nagyon is érdekelt az „erdő egésze”. És Szűcs Jenőn kívül, aki a nyugati és a keleti kereszténység különbségeiben ragadta meg a mind a Nyugatot, mind az oroszokat olyannyira érdeklő és nyugtalanító különbség lényegét a keleti és nyugati mentalitás között, számunkra ő tudta a legmeggyőzőbben érzékeltetni ezt a különbséget. Sőt, talán még pontosabban,

mert Nyugat és Kelet egy-egy reprezentánsának életfelfogásába sűrítetten, kettejük párhuzamba állításával sikerült egy nagyon lényeges momentumra rávilágítania. A két reprezentáns két nagy elméletalkotó (s egyéb tevékenységeik mellett: két nagy esztéta): Lukács György és Mihail Bahtyin. (Az ugyanabban a korszakban élő két tudós egybeeső hivatása folytán a párhuzamba állítás nem tekinthető önkényesnek.) Pista ráadásul egy hasonló élethelyzetben vizsgálja őket. Olyan helyzetben, amelyben a túlélésük nagyon bizonytalannak látszott. Lukács György esetében a bizonytalan jövő fenyegetése, az esetleges halál 1917-ben, a forradalmak előestéjén merült fel, Bahtyinnál a száműzetés és a háborús nélkülözések jelentik ezt az időszakot. Csakhogy mit tesz ebben a helyzetben az egyik, és mit a másik? – teszi fel a költői kérdést Nagy István. Lukács egy széf-be helyezi el (heidelbergi) kézirateit, mint halála után felbontandót, vagyis – bár később, talán éppen azért is, mert feltételezett halála nem következett be, a kéziratot ott felejtí a széfben – a „nyugati” tudós biztosítani próbálja szellemi tevékenysége termékét (s ezzel önnön szellemi továbbélését) az utókor számára. Bahtyin a száműzetés didergésében el-tűzeli, sőt cigarettává sodorja, és elfüstöli a kézirateit. Egyfelől az objektiváció, másfelől az élet elsődlegessége. Egyfelől az individualitás fontossága, másfelől a homokmandalák spiritualitása, egyfelől önmagunk programalkotó és körülhatároló komolyan vétele, másfelől a feloldódás a bahtyini karnevál kacagásában. A „párhuzamos életrajzoknak” ebből a kis példabeszédéből nagyon sok minden megérthető azokból a különbségekből, amelyek a Nyugat és a Kelet történelmét (s ezen belül Európa Keletjének és Nyugatjának történelmét) néha annyira nehezen érthetővé teszik a másik nézőpont számára. Nagy Pista e tekintetben is először a mindkét oldalt megértő, de egyikkel sem azonosuló megfigyelő, aztán a két világ közti közvetítő nagyon fontos feladatát tudja magára szabni.

Ötven éven át tanúja lévén barátunk életútjának, úgy látjuk, hogy sikerült egy nagyon koherens és konzekvens pályát megfutnia, s hitei lényegét megtartania. S ennek a pályának minden elemét áthatotta a közvetítés lehetősége. A közvetítés a magyar és az orosz kultúra, a keleti és a nyugati mentalitás, a falu és a város, a hagyományok és a modernizmus között. (Házasságában létrejött még a katolikus–református megbékélés is.)

*

Minden ember születése csoda, de Nagy Pistáé kétszeresen is az volt. Abban az időben az Rh összeférhetetlenség eléggé elháríthatatlan istencsapásnak számított. Az első gyermek után minden következő áldozatául esett ennek. Számos elhalt testvér után, csoda vagy nem csoda, Nagy István életben maradt. Az ilyen születés kiválasztott sorsot, valamire hivatott életpályát előlegez, és mindenképpen legalábbis átlag feletti vitalitásra utal. Ennek fényében tekintsük a mostani kerek évfordulót csak egy újabb, ígéretes életszakasz kezdőpontjának.

Drága Pista, Isten éltesen, boldogságban, egészségben, szeretetben az emberi élet legvégső határáig!

NY. ZABOLOCKIJ TERMÉSZETFILOZÓFIAI LÍRÁJA
K. CIOLKOVSZKIJ KOZMIZMUSA TÜKRÉBEN

Az univerzum egységének, a személyes, általános emberi és természeti-kozmikus szférák kölcsönhatásának kérdése a természetfilozófiai líra koronként változó, más és más költői rendszerekben artikulálódó, meghatározó problémája. Az orosz költészet számos alkotója különböző irodalmi és bölcséleti hagyományhoz kötődve hozza létre a maga lírai univerzumát, melyben plasztikusan rajzolódik ki a tudományos ismereteket is számba vevő sajátos intuitív szemlélet- és kifejezésmód. A XX. század elejének tudományos felfedezései, melyek nemegyszer az eddig szilárdnak hitt „létalapok” megkérdőjelezésével jártak együtt, olyan szellemi krízishelyzetet is jeleztek, melynek lenyomata, természetszerűleg, a kultúra szférájában is megmutatkozik. Oroszország XX. századi történelmének első évtizedeiben a társadalmi-történelmi megrendülésekkel párhuzamosan a tudományos gondolkodás radikális változása is kritikus helyzetet teremtett, mely az irodalmi alkotások, s mindenekelőtt a költői életművek filozofikus – hol apokaliptikus látomásokkal telített, hol utópisztikusan optimista – beállítottságában is tükröződik.

A természetfilozófiai líra XX. századi képviselői közül Nyikolaj Zabolockij az egyik legizgalmasabb alkotói életművet örökül hagyó költő. Lírájában szervesen kapcsolódnak egymáshoz az archaikus tudat sajátosságait demonstráló ősi mitologikus képzetek, valamint a kor történelmi és természettudományos gondolkodásmódjának egyes jellegzetességei. Zabolockij olyan univerzális világképben gondolkodik, melyben az ember és természeti közege egységes egészet alkotva egy kozmikus rendet képez, s olyan eleven organizmusként működik, mely örökké változó formái ellenére egyazon anyagi-szellemi entitás létét igazolja.

Zabolockij természetfilozófiai nézeteinek alakulásában meghatározó szerepet játszott a XVIII. századi ukrán filozófus, Grigorij Szkovoroda panteizmusa, Nyikolaj Fjodorov materiális halhatatlanságról szóló nézetei, Konsztantyin Ciolkovszkij kozmizmusa és Vlagyimir Vernadszkij bioszféra-elmélete. A legerőteljesebb hatást kétségkívül Ciolkovszkij nézetei gyakorolták Zabolockijra, melyek megerősítették a költőnek az anyag élő és élettelen formáit egyaránt ötvöző, örökös átváltozásokban létező, egységes kozmoszról alkotott elképzelését. Eszerint a természet bonyolult organizmusának fejlődése során megszűnik az eredendő káosz, s az anyag végtelen metamorfózisai, különböző létformával rendelkező részecskéinek kölcsönhatásai a világ harmonikus létmódjának ígéretét hordozzák. A tudatos emberi lény lesz a felelős a természet „öntudatra ébredésének” elősegítéséért, aki a kozmosz „bölcstörvényeit” felismerve a jövő „építésének” programjában vállalhat meghatározó szerepet.

Zabolockij természetfilozófiai lírájának gondolatisága nem utolsó sorban Ciolkovszkij nézeteinek tükrében is értelmezhető. V. V. Kozjutjinszkij *Az ember, a világ és az isten K. E. Ciolkovszkij kozmikus filozófiájában* című írásában, mely bevezetőként szolgál Ciolkovszkij *Kozmikus filozófia* címmel megjelent cikkgyűjteményéhez (Циолковский 2007), a következőképpen összegzi Ciolkovszkij legfontosabb téziseit:

1. A világegyetem egységes, végtelenül bonyolult organizmus, aminek megvan a maga „oka” és „akarata”. Sajátosságai aszerint mutatkoznak meg, hogyan szemléljük azokat a világegyetem okát, valamint benne az emberi létezés nem véletlenszerű jelenlétét feltételezve.
2. A világegyetem térben és időben végtelen. Magába foglalja a kozmikus struktúrák végtelen hierarchiáját – az atomoktól („a lélek-atomoktól”) az „éteri szigetekig”, azaz – mai nyelven fogalmazva – az eltérő bonyolultságú meta-galaxisokig.
3. A világegyetem „élő” (ma „önszerveződőnek” mondanánk) és „örökké fiatal”. Olyan folyamatok zajlanak benne, melyek kompenzálják a pusztuláshoz és széthulláshoz vezető tendenciákat.

4. A világegyetemben hatalmas, bizonyos értelemben meghatározó szerepet játszanak a kozmikus civilizációk – a mi emberiségünk csak egy ezek közül (Козютинский 2007: 12).¹

Zabolockij számára különösen fontosnak számított a filozófus sajátos felfogása az atomról, s ezzel összefüggésben az anyag természetéről. A természeti objektumokat, beleértve a kozmikus testeket alkotó atomot, Ciolkovszkij végtelenül kis anyagi részecskének tekintette, amely egyben érző lélek is. „Nem csak materialista vagyok, de pánpszichista is, aki érzékelő képességet tulajdonít a világegyetemnek. Ezt a sajátosságot elválaszthatatlannak tekintem az anyagtól” – írja Ciolkovszkij a *Világegyetem monizmusában* (Циолковский 2007: 32). Nézetei szerint a kozmikus körforgás folyamatában atomok alkalmi társulásai jönnek létre, melyek képesek „felvenni egy tudatos élőlény legmagasabb organikus formáit”. Ennek halála után ezek a társulások szétbomlanak, ugyanakkor az őket alkotó atomok végtelen sok újabb és újabb élő társulásban egyesülnek. Ciolkovszkij szerint az anyag apró részecskéi az élet számtalan formáját képesek létrehozni, gyakran az időnek egymástól nagyon távol eső fázisaiban, ám ezek szubjektíven összeolvadnak egy folyamatos „gyönyörű életben”. A gondolat az atomokból álló ember halhatatlanságáról, az élő társulásokban egyesülő, a múltban és a jövőben egyaránt végtelen sokaságról, Ciolkovszkij szerint „vigasztalóbb, mint a legtöbb vallás legörömtelibb ígérete” (Циолковский 2007: 27).

Mindezek a gondolatok rendkívül erős hatást gyakoroltak Zabolockij világszemléletére, mely a Ciolkovszkijjal folytatott levelezéséből is egyértelműen kiderül. A költő 1932. január 18-án kelt levelében a következőket olvashatjuk:

Olyannyira új és hatalmas dologgal szembesültem, amit most még nem tudok végiggondolni: túlságosan is lázban ég az elmém. [...] Hosszasan és figyelmesen fogom olvasni a könyveit. Néhány kérdésben még nem látok tisztán, annak ellenére, hogy a levelezését is figyelmesen elolvastam. Például nem világos számomra, miért csak a halálom után kezdődik el az életem. Amennyiben az atomok, amelyek a testemet alkotják, szétszóródnak a kozmoszban, más, tökéletesebb organizmusokba épülnek, akkor ezek

¹ Itt és a továbbiakban, ahol a fordító neve nincs feltüntetve, a szövegeket a saját fordításomban közlöm. – B. I.

adott összhangja már nem jön többé létre, következésképpen én sem születek meg újra. Tételezzük fel, hogy az atom, mely egy új organizmusba kerül, annak életében oldódik fel, s közben úgy véli, hogy már fogantatásától kezdve ezen organizmusban él. De hiszen ez történik az én minden egyes atomommal is, melyek különböző organizmusok részeivé válnak, *azok életével* itatódnak át, elfeledkezve az *én testemben* megéletemről, s ugyanúgy nem emlékeznek korábbi létezésükre. Mindemellett az atom sem oszthatatlan egész, mivel maga is kisebb egységekből álló organizmus. Ez utóbbiak, azt kell feltételeznünk, szintén kisebb részecskékből szerveződnek, és így tovább. Az atom bizonyos körülmények között megsemmisül, ugyanúgy, ahogy én magam is megsemmisülök (meghalok). Minden egyes alkotórészeivel ugyanaz történik, mint az én atomjaimmal a halálom után. Minél tökéletesebb egy szervezet, annál jobban érzi magát minden egyes részecskéje. Minél tökéletesebb egy atom, annál jobb az elektronnak, minél tökéletesebb az ember, annál jobb az atomnak, minél tökéletesebb az emberi társadalom, annál jobb az egyes embernek. Személyes halhatatlanságról csak egy bizonyos szerveződés esetében beszélhetünk. Sem az ember, sem az atom, sem az elektron nem halhatatlan. Csak az anyag halhatatlan és lesz egyre boldogabb – ez a titokzatos matéria, melyet sehogyan sem tudunk megragadni a maga végső és legegyszerűbb formájában. [...] Az Ön gondolatai a Föld, az emberiség, az állatok és növények jövőjéről mélyen érintenek engem, s nagyon közel állnak hozzám. Az eddig még nem publikált poémáimban és verseimben, amennyire tudtam, érvényre juttattam azokat. (Заболоцкий 1984: 309)

Zabolockij lírájában, mindenekelőtt az 1930-as években született verseiben e nézetek különleges képi formában jelennek meg. E szövegek alapvető gondolati bázisa a költő azon víziója, miszerint a világban olyan univerzális kapcsolatrendszer realizálódik, mely egy eleven organizmus működését reprezentálja, melyben alapvetően nincs különbség élő és élettelen matéria között. A földi mikro- és a kozmikus makrovilág között megbonthatatlan kapcsolat van, s a kozmoszt nem csupán egy, a földön kívüli térségként kell felfognunk, de minden egyes atomon belüli szféra-ként is. Zabolockij kozmikus rendről, s benne az ember helyéről, tudatos tevékenységének létformáló hatásáról alkotott költői világképe szintén Ciolkovszkij nézeteivel rokonítható:

Matematikai értelemben az egész világegyetem él, de érzőképeségének ereje a maga teljes fényében csak a magasabb rendű élőlények esetében

mutatkozik meg. Az anyag minden egyes atomja annak megfelelően érez, amilyen a környezete. Amennyiben magas szervezetségű lényekbe kerül, az ő életüket éli, érzi a kellemest és a kellemetlent, amikor a szervetlen világ része lesz, olyan, mintha aludna, mély önkívületben van, a nemlét határán. Azaz hol gondolkodik, hol kőbe, vízbe vagy levegőbe zárt atomként él. Hol alszik, nem érzékelve az időt, hol a pillanatban él, mint az alacsonyabb rendű lények, hol ismeri a múltat és a jövő képét rajzolja. Minél magasabban szervezett egy lény, annál átfogóbb elképzelése van a jövőről és a múltról. (Циолковский 2007: 32)

Ciolkovszkij nem egyszer és meglehetősen kategorikusan hangsúlyozta: „Én vegytiszta materialista vagyok. Semmit nem ismerek el az anyagon kívül.” Ugyanakkor nézete szerint az anyag képes megfelelő körülmények között organikus formát ölteni, lélekkel rendelkező természeti struktúrákba szerveződni, s végeredményben az egész kozmosz nem más, mint egy örökké átalakulásban lévő, végtelen és bonyolult mechanizmus. Zabolockij természetfilozófiai lírájában is kulcsszerepet játszik a különböző dimenziók (égi-földi, tudatos-öntudatlan, értelmi-érzelmi stb.) elkülönülésének feloldását célzó alkotói szándék, s az ennek megfeleltethető költői kifejezőmód. Verseinek tér- és időstruktúrájában a végtelen világegyetem, s a behatárolt földi világ egy és ugyanazon rendszer része, egymásban tükröződve tanúsítják ugyanannak a mechanizmusnak a működését, ami egyben a halhatatlanság záloga is. Az égi és földi szférák egymást kiegészítve, „egymásra figyelve” veszik körül az embert, akinek tekintete a hétköznapi világot és a kozmikus régiókat egyszerre fogja át, ahogy ezt *A távoli nap fénye, ha gyengül* (*Когда дали угаснет свет дневной...*) című vers kezdő sorai is igazolják:

A távoli nap fénye, ha gyengül,
S az éjnek ködje már megült a falun,
A teljes ég fönn játékba lendül,
Mint megmozduló gigantikus atom...²

Zabolockij egyik legismertebb verse, az *Átváltozások* (*Метаморфозы*) szinte tézisszerűen fogalmazza meg a sokarcú, bonyolult architektúrájú világ örökkévalóságát s benne az ember halhatatlanságát. A lét

² Kocsis Mihály fordítása.

rendjét fenntartó metamorfózisok során a természet pusztulása, csakúgy, mint az ember halála, nem a végső megsemmisülést, a nemlétebe hullást jelenti, hanem egy új minőség létrejöttének lehetőségét hordozza.

Hogy változik minden! Nemrégén mint madár szólt,
mi most kép alakban színez egy könyvlapot;
gondolatom egykor szerény, kicsi virág volt,
versem pedig komor bikaként ballagott.
Ami meg én voltam, – tán új életre fakad
és a növényvilág lesz vele gazdagabb.
Lám, miközben agyunk feszül, ki tudjuk-e
oldani egy csomó bonyolult görcs-bogát,
egyszer csak elibénk nyílik – óh, babonák! –
aminek öröklét öröktől a neve.³

Zabolockij természetfilozófiai ihletettséggű költészetében az emberi értelem, akarat és lélek olyan kreatív erő, mely képes összefogni múltat és jövőt, s a szellemi alkotások ugyanúgy részei a materiális világnak, mint maga a természeti kozmosz. E gondolat lírai dokumentuma a *Tegnap megint a bús halálra* (*Вчера, о смерти размышляя*) című ismert vers:

S a dús lombok között már Puskin hangja hangzott,
És Hlebnikov madárvilága énekelt,
S láttam kemény követ. Szép mozdulatlan arcot:
Szkovorodától láttam benne jelt.

S minden teremtmény, nép határozottan
Vigyázott, hogy legyen természete,
S a létnek immár nem szülötte voltam,
De szelleme! Felcsillanó esze!⁴

Zabolockij alkotói koncepciójában a mitologikusan értelmezett eredendő egység, s az utópikus gondolati beállítottságból fakadó „új egy-

³ Illyés Gyula fordítása (E. Fehér–Lator 1978: 704).

⁴ Galgóczy Árpád fordítása (Galgóczy 2005: 424).

ség” képzetének egymásra vetülése körvonalazza az értelmes és harmonikus emberi létezés reményét, melyet az alábbi, költői hitvallásnak is tekinthető sorok igazolnak:

Ember vagyok, a világ része, annak alkotása. A természet gondolata, értelme. Az emberi társadalom része, annak egy egysége. Segítségemmel a természet és az emberiség is átfőmálja önmagát, tökéletesedik, jobbra válik. [...] Költő vagyok, csodálatos titkok világában élek. E titkok vesznek körül mindenütt. A növények a maguk sokszínűségében – a fű, a virágok és a fák – az ősi élet hatalmas birodalma, az eleven élet forrása, mind testvéreim, akik saját testükkel és a levegővel táplálnak engem – mindannyian velem együtt élnek. Lemondhatnék-e a velük való rokonságról? Az állatok dádógó világa, a lovak és kutyák emberi tekintete, a madarak gyermeki csevegeése, a vadállat hősies üvöltése a múltamat idézik. Elfeledkezhetnek-e minderről? (Заболоцкий 1981: 5)

IRODALOM

- ЗАБОЛОЦКИЙ Н. А. 1981. *Стихотворения и поэмы*. М., Современник.
- ЗАБОЛОЦКИЙ Н. А. 1984. *Собрание сочинений: В 3 т.* Т. 3. М., Художественная литература.
- КОЗЮТИНСКИЙ В. В. 2007. Человек, мир и бог в космической философии К. Э. Циолковского. В: ЦИОЛКОВСКИЙ К. Э. *Космическая философия*. М., Сфера, 7–24.
- ЦИОЛКОВСКИЙ К. Э. 2007. *Космическая философия*. М., Сфера.
- E. FEHÉR Pál, LATOR László (vál.). 1978. *Klasszikus orosz költők*. II. köt. Budapest, Európa.
- GALGÓCZY Árpád. 2005. *Furcsa szerelem. Három évszázad orosz költészete*. VALÓ – ART.

К ВОПРОСУ ОБ «ОБРАЗЕ АВТОРА»

Понятие авторства есть такое же динамически развивающееся явление, как литература вообще и в частности жанр, с которым оно находится в тесной связи.

Понятие авторства (рефлексия над «авторской манерой», над индивидуальной характерностью неповторимого выбора лексики, метафорических приемов и т. д.) открывалось с растущим интересом к индивидуальной манере, с одной стороны, и к медленно формирующейся идее литературной собственности, с другой (Аверинцев 1994: 110, 115).

Обратимся к этимологии понятия «автор», которое для древнего мировоззрения связывалось с религиозным культом и юридическим обрядом: *auctor* (от лат. *augere* ‘учиняю’, что относится к деятельности богов), и отсюда – *Augustus*, испытавший на себе действие богов и уполномоченный теперь «учинять» сам. То есть автору «дано “умножить” силу некоего сообщения, поручившись за него своим именем». Таким образом, в культе и юридическом обряде знак, заменяющий присутствие лица, есть имя, которым вправе пользоваться община, имя «автора» есть знак «авторитета» (*Ibid.*, 105–106).

В современном применении понятия «автор» к художественной словесной деятельности очевидна эстетическая весомость термина: автор есть уполномоченный от эстетики, призванный, создавая свою собственную, преумножать эстетику вообще. Уполномоченным от эстетики мы вправе называть и читателя: во-первых потому, что читателем является сам автор, а во-вторых, вряд ли можно

сформулировать иное объяснение обращения к искусству в качестве не-автора, чем эстетическая компетентность.¹

Автор и читатель представляют собой основу коммуникации, и в коммуникативных моделях целесообразно методу обобщаются до терминов внеэстетического характера: отправитель сообщения и реципиент. Так, в семиотической коммуникативной модели читатель уподобляется тексту (читатель, который тоже «другой текст») (Лотман 1992: 153), рассматриваемые широко, как текстовые стратегии, понятия «автор» и «читатель» могут быть представлены как «стиль» и «интеллектуальная способность воспринимать этот стиль и соучаствовать в его актуализации» (Эко 2007: 24–25), в авторской (и нарративной) коммуникации В. Шмида читатель рассматривается как заданный текстом предполагаемый адресат (Шмид 2003: 40–42), но в любом случае в коммуникативных моделях речь будет идти о работе самого текста, независимого от автора. Поэтому при подобном подходе разговор об авторе (и авторстве) может быть лишь отступлением от основного хода анализа текста или его интерпретации.

В. В. Виноградов искал «образ автора» в стилистическом аспекте. Такой подход исследователь обосновывал самой сущностью индивидуального языка художественного произведения: в стилевой структуре текста воплощено отношение писателя к литературному языку эпохи, к способам его понимания, преобразования и поэтического использования (Виноградов 1971: 106). Этот существенный момент, причину, по которой исследователь неуклонно ищет «образ автора» именно в языке (в стиле) произведения, впоследствии нередко упускают из виду. Попытка как можно более отчетливо выявить понятие «образ автора» и наделить его более точным термином оказывается в прямой зависимости от области исследования, от почвы, на которой разыгрывается поиск.

¹ Интересно отметить, что исследуются и такие феномены литературы, когда авторы *«не являются квалифицированными потребителями литературной продукции, находящимися в одном социокультурном пространстве с ее производителями»*. См. об этом: Лурье 2001 (особ. с. 20).

Так, например, Б. О. Корман, синтезируя философско-эстетический подход к проблеме автора М. М. Бахтина и теорию «образа автора» В. В. Виноградова, разрабатывал «системно-субъектный» метод применительно к поэтическому аспекту. Авторы монографии, посвященной теории Б. О. Кормана, отмечают, что, в отличие от В. В. Виноградова, он исследует «не соотношение стилистических пластов, которыми пользуется как масками один субъект – автор, применяющий разные стили, а взаимоотношения разных сознаний разных субъектов, каждый из которых и мыслит, и говорит по-своему, представляет собою свою особую позицию» (Рымарь–Скобелев 1994: 62–63). Отвлеченный философский метод (не обходящий стороной моментов создания и даже до-создания текста, то есть те операции процесса вымышления героя и рассказчика, которых мы не видим на бумаге), конечно, не был чужд пониманию Виноградова. Большой интерес для него представляли и свидетельства самих авторов, среди множества приводимых им примеров упомянем слова писателя С. П. Залыгина о том, как прямая речь героев «диктовалась» ему ими самими даже в тексте «от автора»: «всюду, где я говорил о них “сам”, я должен был говорить языком уже не совсем своим, <...> вполне приемлемым не столько для себя и даже не столько для читателя, сколько для них». В этом сказывается, по словам писателя, уже не столько отношение автора к образу, сколько образа к автору (Виноградов 1971: 200–201). Можно отметить, что М. М. Бахтин к авторским свидетельствам о процессе создания художественного произведения относится с недоверием: случайные факторы (литературная критика, изменение мировоззрения, практические соображения), обуславливающие высказывания автора-человека о своих героях, представляют собой «ненадежный материал», ибо не только герои, но и автор-творец становятся независимыми от завершенного произведения (Бахтин 1979: 10).²

² Ярким примером у Бахтина является авторская исповедь Гоголя, хотя именно Гоголю принадлежит формулировка, постулируемая Бахтиным: «Герои мои еще не отделились вполне от меня самого, а потому не получили настоящей самостоятельности» (см. *Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ»*, Гоголь 1992: 130).

Скорее можно говорить не о разногласиях во взглядах Виноградова и Кормана на проблему автора, а о различиях в методе исследования и описания. Очевидно, что уловленный Виноградовым «образ автора», который «сквозит» в ткани произведения, интересовал исследователя не как инстанция, взятая в отвлеченно-философских категориях, но как та структура, которая должна быть исследуема и понимаема через язык произведения (а если и понятая через сознания, то не просто существующие в тексте, а осуществленные в нем автором). Авторы упомянутой монографии подчеркивают, что Б. О. Корман не принимал представление Виноградова о монологическом авторитетном сознании автора и утверждал диалогическое взаимодействие равноправных сознаний (Рымарь–Скобелев 1994: 63), то есть разделял идеи Бахтина. Здесь следует отметить, что когда Виноградов пишет о том, что «герои не “самораскрываются” в речи, а их речь передается по вкусу рассказчика в соответствии с его стилем в принципах его монологического *воспроизведения*» (Виноградов 1971: 189, курсив Виноградова), разговор идет о повествователе в жанре рассказа, который в данном примере понимается широко, то есть может представлять собой и диегетического рассказчика (или рассказчика в «сказе»). Но особенно важно отметить выделенное курсивом слово «воспроизведение»: монологическое воспроизведение речи подразумевает возможную окрашенность речи героев характеристиками рассказчика, так как он объективирует и себя самого. Далее Виноградов отмечает, что чем менее объективирован и выявляем рассказчик в тексте (сближение с писателем), тем более возможностей для экспрессивной дифференциации речей разных персонажей (Ibid., 191).

Приведем одну из формулировок В. В. Виноградова, касающуюся «образа автора» (без смешения его с рассказчиком):

Образ автора – это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это – концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем – рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого (Ibid., 118).

Такая формулировка может быть встроена в модель описания монологического сознания, главенствующего в тексте, но у Виноградова акцент стоит на «объединяющем» воплощении сути произведения, что выражает принадлежность семантическому целому, невычленяемость в отдельный элемент. По поводу понятия монологичности можно привести небольшое замечание самого Виноградова: к вопросу о разных типах речи художественных произведений он отмечает в сноске: «Интересные, хотя и сбивчивые, играющие подменой разных значений слова “монологический”, суждения о монологах можно найти в книге М. М. Бахтина “Проблемы творчества Достоевского”» (Виноградов 1980: 70). Отсюда можно предположить, что понятия монологичности и диалогичности во внутритекстовой эстетической коммуникации к своей теории «образа автора» Виноградов вряд ли находил применимым.³

В. Шмид рассматривает понятие «образ автора» В. В. Виноградова как прямого предшественника своему определению термина «абстрактный автор» (и, естественно, как прошедшее сквозь многолетнюю критическую историю в разнообразных исследованиях). Абстрактный автор в определении В. Шмида есть реконструкт смыслового потенциала текста, возникающий в акте чтения (Шмид 2003: 55). Этому краткому определению предшествуют формулировки: абстрактный автор не является изображаемый инстанцией, намеренным созданием конкретного автора; он не идентичен с нарратором и представляет собой принцип вымышления нарратора; его слово – это весь текст во всей его сделанности; он является антропоморфной ипостасью всех творческих актов, олицетворением интенциональности произведения; он реален, но не конкретен и существует виртуально (Ibid., 54–55). Однако если тот «образ автора», о котором говорит Виноградов, идентичен с реконструктом смыслового потенциала текста (то есть с сутью интерпретации, с тем, ради

³ Подобные иллюзорные противоречия теорий нередки. Например, Вольф Шмид, называя вопрос М. Бахтина – «когда и в какой мере в замысел автора (его художественную волю) входит создание *образа автора*?» – неадекватным (Шмид 2003: 54), словно упускает из виду, что этот вопрос неадекватен теории «абстрактного автора» В. Шмида, но не философской системе М. Бахтина и не отвлеченно взятому понятию авторской воли.

чего текст читается), то следует ли думать, что Виноградов полагал суть и смысл чтения в поиске / нахождении «образа автора»?

В. В. Виноградов не всегда разграничивает понятия «автор» и «рассказчик» и, кроме того, отмечает, что «образ автора» может содержать в себе элементы художественно-преобразованной биографии создателя текста (Виноградов 1971: 113). В теории Шмида наличие связи между «абстрактным автором» и «конкретным», т. е. историческим лицом, разрешается следующим образом: абстрактный автор существует в произведении в двух аспектах – как олицетворение конструктивного принципа произведения и как внутри-текстовый представитель конкретного автора. Проявление в тексте последнего объясняется предположением: в вымысле писатель может производить эксперимент, подвергая свои убеждения испытанию, то есть в художественном произведении он может реализовать радикальное отношение к каким-либо явлениям, которое в жизни не проявляет (Шмид 2003: 55–56). Как видим, В. Шмид (хотя он не исключает стереотипов автора, относящихся к целым эпохам, жанрам, литературным школам и стилистическим направлениям, и учитывает фразеологический план наррации наравне с идеологическим), подчеркивает отношение автора к изображаемым событиям. Виноградов же придает огромное значение *отношению автора к языку* своей эпохи и отстаивает разграничение изучения литературного языка и индивидуальных языков писателей (Виноградов 1980: 57).

Отношение же автора к теме у Виноградова является составляющей образа автора, охватывающего всю систему стилистических своеобразий, со всеми экспрессивными нюансами (Виноградов 1971: 198). Следующим важным моментом авторского отношения Виноградов определяет композицию (Ibid., 159–160), что находит затем соответствие и в теории Шмида, где в композиции представлена смысловая позиция нарратора (Шмид 2003: 178–179).

Точнее сформулированный (хотя, как было показано выше, не совпадающий как явление с «образом автора» Виноградова) «абстрактный автор», не являясь участником коммуникации, представляет собой принцип вымышления нарратора, выявляет изображаемость нарратора, его текста и изображаемых в нем значений (Ibid.,

54, 57). Но что понимается под принципом вымышления и выявлением изображаемости нарратора, если не язык автора (его творческий метод, манера)?

Так, поиск образа автора Виноградовым в стилистике текста оправдывает себя сообразно цели. Критически же воспринимаемый момент термина, казалось бы подразумевающий (намеренное) *создание* образа или *отображение* самого автора в тексте, можно отнести к читательской «художественной воле», что, среди прочего, способно помочь в разъяснении такого понятия, как культ автора.

ЛИТЕРАТУРА

- АВЕРИНЦЕВ С. С. 1994. Авторство и авторитет. В: ГРИНЦЕР П. А. (ред.) *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., Наследие, 105–125.
- БАХТИН М. М. 1979. *Эстетика словесного творчества*. М., Искусство.
- ВИНОГРАДОВ В. В. 1971. *О теории художественной речи*. М., Высшая школа.
- ВИНОГРАДОВ В. В. 1980. *О языке художественной прозы*. М., Наука.
- ГОГОЛЬ Н. В. 1992. *Духовная проза*. М., Русская книга.
- ЛОТМАН Ю. М. 1992. Текст как семиотическая проблема. В: ЛОТМАН Ю. М. *Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллин, Александра, 129–247.
- ЛУРЬЕ М. 2001. О феномене наивного сочинительства. Предисловие к кн. *«Наивная литература»: исследования и тексты*. М., Московский общественный научный фонд.
- РЫМАРЬ Н. Т., СКОБЕЛЕВ В. П. 1994. *Теория автора и проблема художественной деятельности*. Воронеж, Логос-Траст.
- ШМИД В. 2003. *Нарратология*. М., Языки славянской культуры.
- ЭКО У. 2007. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*. СПб.–М., Symposium, Издательство РГГУ.

EKPHRASIS, PORTRÉ ÉS A MŰVÉSZET SZEREPÉNEK
KÉRDÉSE LEV TOLSZTOJ ANNA KARENINA
CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A Lev Tolsztoj életművét tárgyaló szakmunkákban a szentimentalizmus hagyományának kérdése nem kifejezetten kerül előtérbe – ha mégis, akkor az eszmetörténeti nézőpontot, Tolsztoj és Jean-Jacques Rousseau kapcsolatát érinti. Tolsztoj Rousseau-hoz való vonzódásának legismertebb momentumait, azaz Rousseau kedves tájain tett utazását, az olvasmányjaiból jól ismert helyszínek felkeresését az író leveleiből és naplófeljegyzéseiből ismerjük, melyekkel a magyar olvasó többek között Viktor Sklovszkij monográfiájának a közvetítésében is találkozhatott (Sklovszkij 1978). S hogy mi történik az író személyes tapasztalatával Tolsztoj gigantikus regényeposzában, a *Háború és béke*ben, hogyan kerül fókuszba a táj vagy az ember látványa, milyen hagyomány által meghatározott látásmód vezeti Tolsztoj tollát e részek megírásakor, és végül: hogy újítja meg az író a szentimentalizmus és Rousseau paradigmáját? Ezekre a kérdésekre kerestem választ korábbi kutatásaim során, mindvégig a vizualitás különböző aspektusait (kertábrázolás, portré, ekphrasis, a képleírás és jellemábrázolás összefüggése) szem előtt tartva.¹ Azt állapítottam meg, hogy a *Háború és béke*ben a szereplő által érzékelt táj vagy természeti részlet szöveges megformálása képzőművészeti tradíciókból ismert képtípusok által befolyásolt. Másképpen szólva: az értelem-megújítás szorosan kötődik nemcsak a szentimentális irodalmi hagyomány, hanem a képi ábrázolási rendszerek interpretációjához is. A tájak, terek leírása nemcsak mint *látásmód*, hanem mint *gondolkodásmód* is beépül a hős jellemzésébe, és válik – a (német) romantika festészeti hagyományaival párhuzamosan – az önmegértés folyamatának narratív

¹ Ld. például Boros 2006; Boros 2010.

részletévé. Tolsztoj az arc-, táj- és képleírások során azt emeli ki a hősben, amit az *adott pillanatban* a környező emberek is látnak, tehát: ami meglátható a másokban, az lesz hangsúlyos az ábrázolásban is, amit pedig a környezet nem lát az emberben, az az olvasó számára sem igazán tárul fel. Ebből a szempontból is jelentős, hogy nemcsak az kerül bemutatásra, akit látnak, hanem az is, aki lát (Haymova 1961: 135). A *Háború és béke* és az *Anna Karenina* szövegében jellegzetes (ugyanakkor nem párhuzamok nélküli) tolsztoji eljárás az is, hogy az író a női szépséget és a műalkotást összekapcsolja és a portrét több esetben a valóság és fikció közötti átlépés (azaz a metalepszis) „terepévé” avatja (a hős számára). Az élettelen portré étellel való megtöltése, megelevenítése vagy megelevenedése a görögség óta szorosan hozzákapcsolódik a műalkotásokhoz fűződő koncepciókhoz – Tolsztojnál ez leginkább az önteremtés aktusával függ össze. Hiszen a valóság és a fikció közötti átlépés a hős (a kép szemlélő egyén) érzelmeinek síkján, az ábrázolthoz fűződő viszonyának a szintjén valósul meg.

A *Háború és béke*ben és az *Anna Kareninában* a portré, a narrációban és a motivikus rendszerben funkcióval bíró természetábrázolások kiemelkedő jelentőségük a regénypoétika kiépülésének szempontjából. Sőt, az *Anna Karenina* az egyetlen olyan nagyobb terjedelmű prózai alkotása Tolsztojnak, amelyben megjelenik a művész alakja és a narratíva több alkalommal „megszakad” az ekphrasis érdekében. Anna külsejének és az őt ábrázoló festményeknek a leírása, bemutatása egy olyan konstrukciós váz, amely az *esztétika* és a *reprezentáció* kérdéseit, a hősnő lelki történéseinek fázisait a többi regényszereplő azon képességével kapcsolja össze, hogy ők miként képesek érzékelni és megérteni a másikat (a nőt, a feleséget). A regényszöveg ekphrasisai így azok a szöveghelyek, ahol koncentráltan van jelen az önreflexivitás és a metatextuális mozzanat, azaz az ábrázolás középpontjába éppen az ábrázoló szöveg kerül. A *Háború és béke* és az *Anna Karenina* közötti különbséget Gary Saul Morson úgy fogalmazta meg, hogy míg az előbbi a reprezentáció problémájával kapcsolatban legfőképpen a hamis narratívák bemutatásával foglalkozik, addig az *Anna Karenina* olyan regényként olvasható, amely megteremti a hamis művészetet és látást.² Megállapításaimmal egybecseng Bayley

² Idézi: Mandelker 1991: 1.

kijelentése, miszerint az *Anna Karenin*ában az ekphrasisok arra hivatottak, hogy kifejezzék azt, amit a szerző gondol a művészetről, és ez itt sokkal erőteljesebben nyilvánul meg, mint Tolsztoj művészetéről szóló írásaiban, például a *Mi a művészet?* című értekezésében (Ibid.).

Tekintsük most át az *Anna Karenin*ában megjelenő festmények ekphrasisait és az Annát bemutató ekphrastikus jeleneteket! Az Annát ábrázoló képzőművészeti alkotások portrék, méghozzá több „alkotótól”: megjelenik a regényben egy aranykeretes, ovális portré, „egy neves festő remeke” (Tolsztoj 2006: 325); Vronszkij, a szerető próbálkozik Anna megörökítésével; végül pedig a festő Mihajlov alkotja meg Anna legsikerültebb arcképét. A cselekményben először a Karenin dolgozósobájában található képmás tűnik fel, melynek leírása (és annak szerkezete) a *Háború és béke* Andrej herceg által szemlélt Liza-portróját juttathatja eszünkbe. A feleséggel kapcsolatos gondolatok itt is a portré „megelevenedésével” kapcsolódnak össze. A narrátor, miután Karenin elkészült a feleségének megfogalmazott levéllel, a férfi szobájának részletéről ad töredékes leírást (utalva arra a könyvre, amit éppen olvasni szándékozik), majd kezdetét veszi az ekphrasis:

A karosszék fölött aranykeretben Anna ovális képe függött, egy neves festő remeke. Alekszej Alekszandrovics fölpillantott rá. Kifürkészhetetlen szempár nézett rá gúnyosan és szemtelenül, mint azon az estén, amikor magyarázatot kért tőle. Különösen fején a kitűnően megfestett csipke, a fekete haj, gyönyörű fehér keze, a gyűrűvel borított gyűrűsujj volt az, amit Alekszej Alekszandrovics elviselhetetlenül szemtelennek és kihívónak érzett. Vagy egy percet nézte a képet, s úgy összerázkódott, hogy ajkai összeverődtek és egy „brr” hangot adtak, aztán elfordult. A karosszékéhez sietett, leült, s ki-nyitotta a könyvet (Ibid., 325–326).

Az idézett jelenetben Karenin mozgásának és gondolatainak kiemelt és szimbolikus jelentősége van. Amikor a tulajdonképpeni képleírás, az ekphrasis elkezdődik, akkor – hasonlóképpen a *Háború és béke*-ben a felesége portréjára tekintő Andrej herceg bemutatásához – az objektív hangot, a szereplő közvetlen környezetének leírását egy szubjektív, a szemlélő (jelen esetben Karenin) „belső hangjaként” megszólaló képleírás váltja fel. A „gúnyosan”, „szemtelenül”, „kihívó” szavak Karenin kép-és Anna-értelmezéséhez tartoznak. A képet szemlélő Andrej herceg a

Háború és béke említett jelenetében elfordul a képmástól csakúgy, ahogyan Karenin, de míg Andrej a tükörhöz fordulva magát figyeli, addig Karenin a könyvéhez ül le, s nem gondol többet hűtlenné vált feleségére.

A portrétól való *elfordulás*, illetve az *elfordulásra való képtelenség* mozzanata ismétlődik abban a jelenetben, amikor Levin először pillantja meg a Mihajlov által készített arcképet, és Levin számára éppen az arckép ad lehetőséget arra, hogy *megértse* Annát. Az ekphrasis a poétikai értelemképzésben olyan funkciót tölt be, mely során egyértelművé válik a *másik befogadásának és megértésének* a gondolata. Annak ellenére, hogy Karenin számára Anna megelevenedő képként jelenik meg, Karenin nem képes befogadni, megteremteni a saját Anna-képét, a képleírás a nő külső, esztétikai minőségeit emeli ki: „csipke, a fekete haj, gyönyörű fehér keze, a gyűrűkkel borított gyűrűsujj” (Ibid., 325).

Ez az ekphrasis implicité (a leírás részleteinek hasonlósága miatt) Anna bálon való megjelenésére utal: a nő a ruhája által szegélyezett, „keretezett” esztétikai tárgy, műalkotás.³ A fekete bársonyruha körülfogja keblét és arcát, mely szoborszerűnek tünteti fel a szereplőt (vö.: „csiszolt elefántcsontszínű telt váll”). Ez a részlet a *Háború és békében* Hélène külsejének jellemzésére emlékeztet, miközben a regényben több alkalommal a hősnő Szép Heléna mitológiai alakjával kerül párhuzamba. E paralelizmust maga az *Anna Karenina* regényszövege is megteremti, de hangsúlyozottan a „Karenin-féle Anna-kép” kontextusában, hiszen maga Karenin – a helyzetre való megoldást keresve – idéz fel magának a házastársi hűtlenségre történelmi, mitológiai történetekből, illetve saját környezetéből vett példákat („S elhagyva a történelmi példákat, Menelaoszon kezdve, akit a *Szép Heléna* [kiemelés Tolsztojtól – B. L.] mindenki emlékezetében újra fölidézett, az asszonyi hűtlenség eseteinek egész sora merült föl képzeletében”, Ibid., 320). Látható tehát, hogy a narrációban a nem műalkotás formájában tárgyasuló Anna-képek is ekphrastikus jegyeket hordoznak, azaz a főszereplő külsejét bemutató leírások ismétlődnek a regény valódi ekphrasisaiban. Másfelől e leírások (pl. a fentebb

³ Anna esztétikai funkciójában való megjelenését Amy Mandelker említi abban az elemzésében, amelyben az *Anna Karenina* regényt az ekphrasisok felől vizsgálja (Mandelker 1991: 14).

említett báli jelenetben) a másik általi látáshoz, tulajdonképpeni képértelmezéshez kapcsolódnak, hiszen a narrátor által adott leírásban egy-egy szereplő nézőpontja tükröződik: Kitty, Karenin és Levin szemléli az adott képet, a narrátor az ő látásmódjukat interiorizálja. A (műalkotás formájában megjelenő és a hősnő külsejét bemutató) Anna-portrék egy motivikus láncolatot rajzolnak ki, ahol a rekurrencia és a leírás szerkezeti megfelelése miatt az ekphrasisok az ábrázoló regénynyelvre utalnak, megteremtve így annak metapoétikai jellegét.

Ezt a metatextuális viszonyt Tolsztojnak a művészetéről vallott nézeteivel összefüggésben – még mindig az Annát ábrázoló portrék sorát vizsgálva – Amy Mandelker kiváló tanulmányának tükrében gondolom tovább. Mandelker szerint Tolsztoj portréi a szellemi, spirituális anyagi megtestesülésének, illetve e megtestesülés problémáinak az illusztrációi, ami az egyén elméje és teste közötti konfliktusos viszonyra kérdez rá, illetve a konvenció és a reprezentáció által meghatározott szociális maszkot mutatja be (Mandelker 1991: 2). A tanulmány szerzője Tolsztoj ábrázolási módszerét neoplatonikusnak látja, amennyiben az *Anna Karenina* regény *ars emblematicá*vá válik, és ahol a keretek által véglegesített jelentés a művészi látomás emblémájaként, *imagoként* szolgál (Ibid.). Az ekphrasis értelmezési keretében vizsgálja az *Anna Karenina* szóban forgó szöveghelyeit, és a narratív folyam „bekeretezett”, „megfagyott” pillanatában a művészetet látást formáló *energei*aként érzékeli. Mandelker konklúziója szerint a regény főszereplői, Anna és Levin arra vágyanak, hogy bekeretezzék és megalkossák saját maguk látását, melynek értelmében művészfiguraként értelmezhetők. Anna öngyilkossága tulajdonképpen önarcképének befejezése, az önreprezentáció esztétikai kényszerének végpontja, míg Levin saját narratíváját befejezetlenül hagyja. Kettejük kontrasztjának az oka a szociális helyzet különbözőségéből adódik (Ibid., 3–4).

Levin művészetszemléletét tükrözi az 5. fejezet 7. része, amikor Levin – Mandelker meglátása szerint – Lessing *Laokoón*ját utánozva egy szobrot hoz fel példának, de Laokoónt egy költő figurájával helyettesíti. Laokoón példája azt jelenti Levin számára, hogy a meghatározhatatlan eszmék nevetségessé válnak, ha konkrét tárgyakként reprezentálódnak. Mihajlov festményének a leírásában is ez a probléma artikulálódik: ho-

gyan ábrázolható egy emberi, valós Krisztus, lehetséges-e ilyen ábrázolás és a spirituális létező lehet-e materiális értelemben megtestesült? Lessing „jelenléte” Vronszkij dilettantizmusában és Mihajlov génuszában érezhető. Míg Vronszkij nem tudja megkülönböztetni az igazságot és az illúziót, és más iskolák stílusában fest, Mihajlov a szívéből alkot, igazi génusz (Ibid., 7–8). A művészet regénybeli kérdését és értelmezését az irodalomtudós az 1898-as kiadású *Mi a művészet?* című, Tolsztoj saját kutatásain alapuló művészetelméleti értekezésével veti össze, mely egyrészt megerősíti Richard Gustafson hipotézisét, hogy a Tolsztoj-oeuvre konzisztens evolúciós szövetnek tekinthető az élesen elkülönülő két fázis helyett: Tolsztojnak a művészetről alkotott későbbi kinyilatkoztatásai korábbi műveiben már implicite benne voltak (Gustafson 1986). Hasonló véleményen van a magyar Tolsztoj-kutató, Hajnád Zoltán is, aki úgy gondolja, hogy „A Tolsztoj-művek problematikája egymásra épül, magukban foglalják a korábbiakét, de tovább is lépnek” (Hajnád 2011: 169).

Tolsztoj *Mi a művészet?* című írásában megfogalmazza az „igazi keresztény művészet” ismérveit, melyek a következők: a belső génusz átadása, az univerzalitás, a mindenki számára érthetőség és a keresztény szemlélet. Ennek megfelelően az *Anna Kareninában* megjelenő alkotások a következőképpen osztályozhatók: Mihajlov Pilátust ábrázoló képe hibás, a horgászó fiúkat megjelenítő alkotás viszont sikeres, mert arra ösztönzi a nézőt, hogy megossa a gondolatait. De mind közül legjobban sikerült Anna portréja:

Egy kisebb, sötét faburkolatú ebédlőn mentek át, s a süppedő szőnyegen a félhomályos nappaliba értek, amelyet csak egy nagy, sötét ernyős lámpa világított meg. A másik, fénytörő lámpa a falon égett, s életnagyságú női portréra vetette a fényt. Levin akaratlanul is fölfigyelt rá. Anna képe volt, amit Mihajlov csinált Itáliában. Mialatt Sztyepan Arkagyics a rácsfal mögé ment, s a beszélő férfihang elhallgatott, Levin az arképre nézett, amely a ragyogó megvilágításban szinte kilépett a keretéből, s *nem tudott elfordulni tőle* [kiemelés Tolsztojtól]. [...] Nem kép volt, gyönyörű, élő asszony; göndörödő fekete haj, meztelen vállak és karok; finom pihével borított ajkán tűnődő félmosoly, mialatt zavarba ejtő szemével győztesen és gyöngéden pillant az emberre. Csak azért nem volt élő, mert szebb volt, mint amilyen egy élő lehet. [...] [Anna] A valóságban nem volt olyan ragyogó, viszont

az életben is volt valami új, vonzó, ami az arcképről hiányzott (Tolsztoj 2006: 787).

A sötétség – világosság (fény) ellentétén alapuló dinamika, a hangok eltompulása (süppedő szőnyeg, mely elnyeli a hangokat), a fényhatások által valósul meg a „keretezés”. Mandelker értelmezésében ez a legsűrítettebb ekphrasis a műben, „többszörösen keretezett és mélyen a narratívába ágyazott” (Mandelker 1991: 9, saját fordításom. – B. L.). A valós és művészi portré ellenpontozásával – véli Mandelker – Anna és Levin alteregókká válnak, pszichoanalitikus értelemben pedig a „másik” látása a saját projekciót szükségszerűen involválja. A portré és tükröződésének összeolvadása nyelviileg azon a lámpán keresztül valósul meg, ami Anna portréja felett függ. A megfigyelőként jelen lévő Levin megteremti Mihajlov festett portréjának összevetését Tolsztoj verbálisával, és fontos szerepet játszik a bukott nő értékelésének megváltozott értelemképzésében. Levin, amikor megoldást keres filozófiai dilemmáira, akkor keretezett képeket alkot a valóságból, és gondolatainak vagy tapasztalatainak emblémáiként, ikonjaiként használja őket. A regény zárásakor záró részében Levin elfogadja saját törekény létezésének tényét, és szükségét érzi annak, hogy megőrizze a pillanatokat „fagyott”, „keretezett” állapotukban.

Levint a szükségszerűen enigmatikus szemek ragadják meg, a portré azt mutatja meg számára, amit tulajdonképpen nem lehet bekeretezni (Ibid., 11–12). A regény végén a hős a másik befogadásához, megértéséhez jut el. Ebben az értelemben is Mihajlov képe a „sikerült” kép: egye-síteni tudja az embereket a megértésben és az egymáshoz fűződő szeretetben. A párhuzamokat kiemelve elmondható, hogy a *Háború és béké*-ben hasonló problematika mentén jelenik meg a képzőművészeti alkotás, a kert és a táj. Nevezetesen annak kontextusában, hogy ezek kivétel nélkül a befogadás problémáját aktivizálják az irodalmi alkotások szövegeiben. (Ld. a kert hasonló funkcióját: találkozások helyszíne, mely nem csupán fizikai, hanem mentális találkozás is, ha pedig egyedüllétről van szó, akkor a természettel és Istennel való találkozás valósulhat meg.)

Vronszkijt tekintve pedig elmondható, hogy ő Mihajlov portréján keresztül ért meg valamit Annából. A portré közvetítő Vronszkij és a többiek számára: „ezt a bensőséges, kedves kifejezést ő maga is csak

Mihajlov festménye révén ismerte föl, azt, amit ő maga nem tudott megalkotni” (vö.: „Ez a kifejezés azonban annyira igaz volt, hogy neki s másoknak is úgy tetszett, mintha réges-rég ismerték volna”, Tolsztoj 2006: 541). Vronszkij sikertelenségének oka, hogy az alkotásban túlságosan befolyásolta a már létező kulturális hagyomány.

Hajdnády Zoltánnal egyetértésben úgy vélem, hogy az *Anna Kareninában* Tolsztoj a hangsúlyt nem a(z objektív) látványra teszi, hanem arra, *ahogyan látják a képet* más szereplők, amilyen hatást gyakorol rájuk (Hajdnády 2011: 216), ezért is válhat az ekphrastikus látvány (mint például az Andrej herceg tölgyét leíró bekezdések) a szereplő belső hangjává, beszédévé. A szerző–címzett–olvasó viszonya mint struktúraképző faktor felőli nézőpontból is a műalkotás esztétikai funkciója kiemelt, azaz a mű struktúrája a képzeletre való hatás alapján szerveződik, mellyel egyféle dialogicitás jön létre („диалогичность внутрилитературных отношений”, Кедрова–Сорочан–Строганов 2002: 3–5).

Mindezek ellenére Tolsztoj nem távolodik el a realizztikus alapelv-től, azaz attól, hogy a mű közvetlen forrása az elbeszélte világ, nem pedig kulturális-irodalmi modellek. Pontosabban, – Eric de Haard szavaival – míg Tolsztoj elrejti az eszközt és a fikcionalitást („concealing the device and fictionality”), addig Puskin, ezzel szemben, feltárja („laying bare the device”, De Haard 2014: 214). Az idézett részletekből jól látszik: nem csupán arról van szó, hogy a szemlélő élettel tölti meg a megfigyelt műalkotást, hanem a kép az önreprezentáció (melynek meghatározó részlete a másik érzékelésének a képessége, a viszony megfogalmazása) lehetőségét is megteremtheti. A *másik látása, befogadása és közvetítése* egy olyan, az ábrázolás természetéhez, mibenlétéhez kapcsolódó paradigma az *Anna Kareninában*, mely a regényszövegben megjelenő képek poétikai funkciójának egy részét határozza meg, méghozzá oly módon, hogy a korábbi nagyregény, a *Háború és béke* egyes elemei ismétlődnek, de az ábrázoló nyelv nem a szentimentalizmus (szűzsébeli és nyelvi) kliséi felől problematizálódik, hanem egy univerzálisabb szinten foglal állást, valamint tematizálódik magának a művésznek a kreatív alkotófolyamata is.

IRODALOM

- BOROS Lili. 2006. A vizuális metaforák szerepe Lev Tolsztoj *Háború és béke* című regényében. In: KOVÁCS Árpád (szerk.). *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből* 2. Budapest, Argumentum, 393–412.
- BOROS Lili. 2010. Utópia – a kertábrázolás szentimentális hagyománya. Lev Tolsztoj: *Háború és béke*, Jean-Jacques Rousseau: *Julie, az Új-Heloïse*. In: KROÓ Katalin, BÉNYEI Tamás (szerk.). *Utópiák és ellenutópiák* (= Párbeszéd-kötetek 4.). Budapest, L'Harmattan, 75–94.
- GUSTAFSON Richard F. 1986. *Leo Tolstoy: Resident and Stranger*. Princeton, Princeton University Press.
- DE HAARD Eric. 2014. Verse Insertions in Tolstoy's works (Anna Karenina). In: KROÓ Katalin, TOROP Peeter (eds.). *Text within Text – Culture within Culture*. Budapest–Tartu, L'Harmattan, 237–265.
- HAJNÁDY Zoltán. 2011. Lev Tolsztoj poétikai fordulata. In: HAJNÁDY Zoltán. *A lét tüze*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 155–171.
- MANDELKER Amy. 1991. A Painted Lady: *Ekphrasis* in *Anna Karenina*. *Comparative Literature*, 1, 1–19.
- SKLOVSKIJ Viktor. 1978. *Tolsztoj*. Ford. Soproni András. Budapest, Gondolat.
- TOLSZTOJ Lev Nyikolajevics. 2006. *Anna Karenina*. Ford. Németh László. Budapest, Európa.
- КЕДРОВА М. М., СОРОЧАН А. Ю., СТРОГАНОВ М. В. (ред.) 2002. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Жизнь книги. Тверь, Тверской Государственный Университет.
- НАУМОВА Н. Н. 1961. Искусство портрета в романе «Война и мир». В: БЛАГОЙ Д. Д., ЛОМУНОВ К. Н., ОПУЛЬСКАЯ Л. Д. (ред.) *Толстой-художник. Сборник статей*. М., Изд-во Акад. наук СССР, 135–149.

A KRÓNICA ÉRTELMEZÉSI LEHETŐSÉGEI
DOSZTOJEVSZKIJ ÖRDÖGÖK CÍMŰ REGÉNYÉBEN*

Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij *Ördögök* című regényében tíz szöveghelyen található meg a *krónika* szó, és ezek értelmezése többféle módon gazdagítja a regény interpretációját. Jelen tanulmányban megvizsgáljuk ezeket a szöveghelyeket, és röviden áttekintjük, hogy a *krónika* milyen értelemben jelenik meg az *Ördögök*ben. További vizsgálatok a Dosztojevszkij-mű új, műfajelméleti-intertextuális értelmezéséhez vezethetnek.

Dosztojevszkij *Ördögök* című művének műfaji meghatározása, melyet közvetlenül a cím alatt olvashatunk, a következő: *regény három részben*. A regény első oldalán azonban a narrátor másképp nevezi meg készülő írását:

Ezek a részletek [Sztyepan Trofimovics életrajzának néhány részlete – kieg. tölem. – E. N. É.] azonban csak bevezetésül szolgálnak a tervezett krónikához, maga a történet, amelyet le akarok írni, az után következik. (Dosztojevszkij 2005: 9)

Itt, ezen a szöveghelyen olvasható elsőként a regény *krónikaként* való megnevezése a narrátor tollából, aki saját szövegét krónikának, önmagát pedig krónikásnak nevezi: „Mint krónikás, csupán arra szorítkozom, hogy hiteles formájukban bemutatom az eseményeket, pontosan úgy, ahogy megtörténtek, és nem tehetek róla, ha valószerűtlennek látszanak.” (Ibid., 70)

A *krónikás* nemcsak írja a *krónikáját*, hanem folyamatosan magyarázza, kiegészíti azt, reflektál a szövegre, kijelöli feladatát, határait:

* A tanulmány megírását Budapest Főváros XVI. kerületi Önkormányzata támogatta.

Most hozzáfogok annak a félig-meddig mulatságos esetnek a leírásához, amellyel voltaképpen kezdődik a krónikám. (Ibid., 67)

Ez a „holnap” [...] az egyik legjelentősebb nap krónikámban. (Ibid., 156)

Ezt a históriát nem hagyhatom ki krónikámból. (Ibid., 335)

Amikor krónikámat elkezdtem, egészen más feladatokat tűztem magam elé. (Ibid., 356)

Ez az egész éjszaka, a szinte képtelen események [...] krónikám legnyomasztóbb részét alkotják. (Ibid., 552)

A szövegben megtalálható kommentárokból az is kiderül, hogy a *krónikás* utólag, retrospektív nézőpontból írja meg művét: „Most, amikor már minden elmúlt, és én ezt a krónikát írom, már tudjuk, miről van szó; de akkor még nem tudtunk semmit” (Ibid., 217, illetve hasonló rész: Ibid., 226).

Felmerül a kérdés, vajon az *Ördögök* mint nagyregény, milyen értelemben nevezhető *krónikának*? A *Világirodalmi Lexikon* a *krónika* legfontosabb jellemzőit a következő definícióban adja meg: „történelmi eseményeket időrendben előadó írásmű, a középkori történetírás reprezentatív műfaja” (Király I. 1979: 718). Az *Ördögök* című regény – maga Dosztojevszkij levelezése alapján – egy történelminek nevezhető eseményen alapul ugyan (Nyecsajev megölte Ivanovot), de célja korántsem a gyilkosság bemutatása, sőt, a mű formálódása során ez az esemény a regény egy mellékes részletévé válik csupán (Dosztojevszkij 1972: 646.). Az események bemutatása viszont szigorúan időrendben történik.

A *Világirodalmi Lexikon* említi továbbá a *krónikának* azon jellemzőjét, mely szerint a középkori szerzetes krónikások szövegüket a biblia-történet folytatásaként vilákrónikává szélesítették ki (Király I. 1979: 718). Dosztojevszkij regénye is több szálon kapcsolódik a Bibliához a kutatások szerint,¹ illetve fontos szerepet játszik benne a mottóban olvasható bibliai idézet is (Dosztojevszkij 2005: 5, 706). Az *Ördögök* vilákrónikai / világtörténelmi jelentősége abban ragadható meg, hogy – Ki-

¹ Lásd pl. az ördög és Isten alakjának ideológiai megalapozását Kirillov és Sztavrogin értelmezésében (Kpoo 2005: 229) vagy a regény kapcsolódási pontjait a Jelenések Könyvével, valamint Nyikolaj Sztavrogin öngyilkosságát a krisztusi áldozat tükrében (S. Horváth 2006: 38).

rály Gyula szavaival élve – a XIX. században „az intellektuális sors-regény lesz a személyiség és a társadalmi lét viszonyának tükré”, mert „a regény a társadalom struktúráját teszi szemlélhetővé” (Király Gy. 1983: 9), tehát, ahogy a középkorban a *krónika* volt a legalkalmasabb a történelmi események és szereplők, a társadalom leírására,² úgy a XIX. században a regény válik azzá, hiszen „eszméltetője lesz a század meghatározó társadalmi élményeinek, s a műfajok hierarchiájában uralkodó helyzetbe kerül” (Ibid.). „A Regény és a Történelem között szoros volt a kapcsolat abban az évszázadban, amikor mindkettő tündökölt” – írja a XIX. századi irodalomról Roland Barthes (Barthes 1998: 18).

A *krónika* általános jellemzőin kívül érdemes megvizsgálni az orosz történelmet évszázadokon keresztül leíró *Őskrónikát* is az *Ördögök* kontextusában. Erre most csak néhány szempont erejéig vállalkozunk. A krónikás személye elengedhetetlen volt a mű létrejöttének szempontjából. Iglói Endre írja, hogy a különböző területek, részfejedelemségek adatait lejegyző évkönyvekből nem született volna meg az *Őskrónika*, ehhez szükség volt a

kivételes írói tehetséggel, szerkesztői képességekkel, széles politikai látókörrrel megáldott kevesekre, akik a társaik által felhalmozott anyagot meghatározott szempontok szerint rendezték, tagolták, kiegészítették, átformálták, és a közlések mozaikkockáiból összerakták az évkönyv egységes szemlélettel, eszmeiséggel összecementezett monumentális építményét (Iglói 1988: 61–62.).

² Ld. Valerij Lepahin leírását: „A krónikai feljegyzések csupán néhány téma köré csoportosulnak: a) a fejedelem élete: születése, házasságkötése, az uralkodás kezdete, halála stb.; b) a fejedelmek hadjáratai, az ellenség támadása és minden ezzel kapcsolatos esemény (például békekötések); c) hatalmi és birtokviszályok; d) az egyházi élet: a filozófus beszédének nevezett résztől kezdve a kereszténység fölvetelén át új templomok építéséig és felékesítéséig, kolostorok alapítása, püspökök és apátok kinevezése; e) a rendkívüli természeti jelenségek. Ilyen eseményekről számol be az „Őskrónika” is. A későbbi krónikák tematikája az ország más vidékeivel és idegen országokkal kialakított hivatalos, kereskedelmi, családi kapcsolatok leírásával bővül. Az első három pontban felsoroltak valójában tartalmukat tekintve rendkívül hasonlóak, így a krónikákban három nagy témát találunk: a világi életet, az egyházi életet és a természetet.” (Lepahin 1992: 128)

Az *Ördögök* krónikásának szerepéről eltérő vélemények jelentek meg a kritikai irodalomban. Makszim Gorkij 1935-ben a következőt írta: „a kritika nem vette észre az egyik főszereplőt, aki vezeti az elbeszélést”. Király Gyula szerint „a nem kompetens elbeszélői típus” (Király Gy. 1983: 243) jelenik meg az *Ördögök*ben, és Jurij Karjakin is ellentmondásos „alaknak” tartja a narrátort (Vö. Карякин 1983: 113).

Fontos még megjegyezni, hogy a regény evolúcióját tekintve „a krónika, mint alaphang és az elbeszélő hangnem kezdettől fogva adott” volt (Karjakin 1987: 135.). D. Sz. Lihacsov az orosz irodalom poétikájáról szóló könyvében a *krónikai idő* témáját vizsgálja Dosztojevszkij művészetében. Ennek során a nagyregényeket két fogalommal is megjelöli: mint *lírai évkönyvek* és mint *gyors évkönyvek*. *Lírai évkönyv*nek nevezi őket azért, mert a regények szereplőinek beszédében gyakran maga Dosztojevszkij szavai ismerhetők fel, és ez a polifónia (Bahtyin terminusa) alá van rendelve a szerzői érzések, gondolatok és „gondolat-érzések” kifejezésének (Vö. Лихачев 1979: 315). *Gyors évkönyv*nek pedig azért nevezi Lihacsov a nagyregényeket, mert az évkönyv kompozíciós eljárásai gyorsírással részekkel keverednek (ld. például az *Ördögök*ben a forradalmárok gyűlésén elhangzottak lejegyzését; itt a krónikás-évkönyvíró az általa átadott beszédek protokolláris pontosságát hangsúlyozza). A sztenogram az évkönyv modern formája (Vö. Лихачев 1979: 317). Mindezek alapján érdemes folytatni a *krónika* és a regény között meglévő kapcsolatok feltárását.

A *krónika* kifejezést egy másik értelemben is megtaláljuk Dosztojevszkij regényében. Ebben az esetben a krónikás Shakespeare *IV. Henrik* című művét nevezi *halhatatlan krónikának*, miután Sztjepan Trofimovics Verhovenszkij Nyikolaj Sztavrogin ifjúkori tetteit Harry herceg ifjúságához hasonlítja:

Varvara Petrovna [...] maga is elővette Shakespeare-t, és rendkívül figyelmesen elolvasta a halhatatlan krónikát. De a krónika nem nyugtatta meg, sőt hasonlóságot se valami sokat talált. (Dosztojevszkij 2005: 45)

Korábbi kutatásaink során már bizonyítottuk, hogy bizonyos drámai művek, különösen Goethe *Faustja* és Shakespeare *IV. Henrikje* az *Ördögök* fontos pontjain jelennek meg, és a regény szempontjából drámai in-

tertextusként értelmezhetők. A *krónika* megnevezés is bizonyos értelemben egy további megfelelési pontot jelent tehát az *Ördögök* és a *IV. Henrik* között, alátámasztva ezzel a két mű közötti kapcsolat meglétét.

Shakespeare életművében a *krónikák* (chronicles) egy külön csoportot alkotnak. Ezek királydrámák, történelmi drámák vagy *krónikás* drámák, melyek „cselekménye és gondolatmenete úgy függ össze és olyan egységet alkot, hogy bizonyosra vehetjük: nem külön-külön írt drámák álltak össze véletlenül ilyen következetesen felépített korkép-óriássá” (Hegedűs–Kónya 1999: 86). A királydrámák

Anglia egységes történelmét írják le csaknem egy évszázadon keresztül – a 14. század végétől 1485-ig. [...] a „II. Richárdot”, a „IV. Henriket” és az „V. Henriket” is tartalmazó tetralógia megmutatja az anarchiától az állami egységhez vezető utat (Аникст 1974: 483–484).

A darabok történelmi alapja tehát egyértelmű. Világkrónikai / világ-történelmi jelentőségük pedig az ábrázolás mikéntjében rejlik, hiszen ahogy az összecsapásokról, alantas cselekről, jogi csűrés-csavarásról olvasunk, máris „otthon vagyunk [...] a világtörténelemben is” – írja Vas István a *IV. Henrik*hez készített *Utószóban* (Vas 1981: 175–176). Az irodalmi műfajok átjárhatóságát pedig nem bizonyítja jobban más, mint ahogy Géher István ír a drámáról:

A *IV. Henrik* két része: komikus eposz prózában és versben, azaz [...] drámailag megjelenített *regény*. A politika regénye, a társadalmi közérzet regénye, pikareszk kalandregény – és persze fejlődésregény. (Géher 1991: 72)

A *IV. Henrik*ben még zabolátlan, engedetlen Harry hercegeként fel-tűnő, az *Ördögök*ben Sztjepan Trofimovics által Sztavrogin alakmá-sának nevezett hős később, V. Henrikként az ideális uralkodó képében áb-rázolódik (Takács 1981: 171).

A *krónika* műfajának elemzése Dosztojevszkij *Ördögök* című regé-nyében tehát – amellet, hogy új adatokkal gazdagíthatja a mű kritika-történetét – visszavezet bennünket a drámai intertextusokhoz, elsősorban Shakespeare *IV. Henrik*jéhez, egy újabb szempontot adva a két mű kö-zös, műfajpoétikai-intertextuális értelmezhetőségéhez.

IRODALOM

- BARTHES Roland. 1998. *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris.
- DOSZTOJEVSZKIJ Fjodor Mihajlovics. 1972. *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Budapest, Magyar Helikon.
- DOSZTOJEVSZKIJ Fjodor Mihajlovics. 2005. *Ördögök*. Budapest, Jelenkor.
- GÉHER István. 1991. *Shakespeare-olvasókönyv*. Budapest, Cserépfalvi.
- HEGEDŰS Géza, KÓNYA Judit. 1999. *Kecskeének. Két és fél évezred drámatörténete*. Budapest, Új mandátum.
- S. HORVÁTH Géza. 2006. Fiktív vallomás és szövegműködés. *Iskola-kultúra* 06/05, 28–42.
- IGLÓI Endre. 1988. *Az orosz irodalmi múlt*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- KARJAKIN Jurij. 1987. *Megvilágosodás és elvakultság*. Budapest, Európa.
- KIRÁLY Gyula. 1983. *Dosztoevszkij és az orosz próza*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- KIRÁLY István (főszerk.). 1979. *Világirodalmi Lexikon*. Hatodik Kötet. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- LEPAHIN Valerij. 1992. *Az óorosz kultúra ikonarcúsága*. Szeged, József Attila Tudományegyetem Szláv Filológiai Tanszék.
- TAKÁCS Ferenc. 1981. Utószó. In: SHAKESPEARE William. *V. Henrik*. Budapest, Európa, 167–181.
- VAS István. 1981. Utószó. In: SHAKESPEARE William. *IV. Henrik*. II. rész. Budapest, Európa, 173–193.
- АНИКСТ А. 1974. *Шекспир. Ремесло драматурга*. М., Советский писатель.
- КАРЯКИН Ю. Ф. 1983. Зачем хроникер в «Бесах»? В: *Достоевский. Материалы и исследования* 5, 113–132.
- КРОО Каталин. 2005. *Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст*. СПб., Академический проект.
- ЛИХАЧЕВ Д. С. 1979. *Поэтика древнерусской литературы*. М., Наука.

JERZY FARYNO
(Варшава, Польша)

НЕ КОТИКИ И НЕ БАРАШКИ, А МАЛЫШКА ВЕРБНАЯ

Мне уже приходилось писать и показывать, что иконические изображения не всегда очевидны, что их создают и воспринимают не только на языке пластики, но и на естественном языке художника и зрителя. Основная проблема сводится поэтому к вопросу «на каком языке смотреть?» Здесь я продолжаю эту тему на примере весенних пасхальных шведских рисунков и открыток с мотивом вербы.¹

Videkissor

Если смотреть и выискивать по преобладающим в Европе названиям пушистиков расцветающей вербы «котики / барашки», то «барашки» на шведских страницах вовсе не встречаются, а «котики» — только в порядке исключения. При этом тут заметно расхождение между названием и изображением. Слово «котики» (шведское «kissor» или чаще «videkissor», буквально «вербные котики») появляется только в подписях, в визуальном же ряду даются реальные пушистики без какого-либо намека на малейшую связь с кошечками, хотя связь с Вербницей и Пасхой едва ли не обязательна (см. иллюстрации 1–3).

¹ На польском, русском, немецком, венгерском, эстонском, финском материале см. Faryno 2016b; на разноязычном материале изображений электронного знака «@» см. Faryno 2014a, 2014b, 2014c; на примере расписных коров популярных *Cow Parades*, тюльпана и улитки — см. Faryno 2012, Faryno 2016a и Faryno 2017.

1. Обклеенное вербными пушистикami пасхальное яйцо. Фотография, подписанная праздничным приветствием *Glad påsk!*²

Подпись *Glad påsk!* / *Веселой Пасхи!* объясняет как наличие мотива пушистиков, так и мотива яйца. Оба согласуются с атрибутикой праздничного пасхального цикла, с тем, что верба дополнительно знаменует собой и просто приход весны. На уровне пластики пушистики, выдавая сходство своей формы с яйцом и к тому же организуясь в яйцо, принимают на себя и значение ‘яйцо’, а яйцо получает значение вербного, т. е. весеннего, не теряя при этом и своей основной связи с Пасхой. Для тех, кто знает народный обычай съедать несколько пушистиков освященной вербы как целебное средство (или давать их домашнему скоту с целью предотвратить порчу), здесь может активизироваться и связь между яйцом и пушистикami по принципу ‘съедобность’. Но всё это гарантируется только приуроченностью к пасхальной обрядности. На языковом же уровне никакой взаимной поддержки такого пластического решения нет – ни в вербе (шведское ‘vide’) нет никакой семы ‘яйцо’, ни в яйце (шведское ‘ägg’) нет никакой семы ‘верба / вербный пушистик’.

На иллюстрации 2-й картина та же, с той разницей, что в подписи появляется слово ‘videkissor’ / ‘вербные котики, котятa’. Однако в визуальном ряде никакого намека на мотив котят нет. Что значит, что слово ‘videkissor’ нейтрально и что его этимология тут стерта.



² См. сайт от 5 апреля 2015 г.:

http://jenny-mittarkiv.blogspot.com/2015_04_01_archive.html

Цветные изображения (за исключением одного), предоставленные автором статьи, редакция по техническим обстоятельствам была вынуждена опубликовать в черно-белом варианте. – *Примеч. ред.*



2. И еще одно обклеенное вербными пушистиками пасхальное яйцо с подписью *påskägg med videkissor* / *пасхальное яйцо из вербных котиков* и *Jag beklädde ett styroxägg med videkissor.* / *Я обклеил яйцо из пенополистирола вербными котиками.* См. сайт:

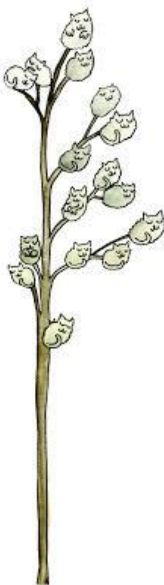
http://dischevel24.rssing.com/chan-12946591/all_p8.html

3. *Mjuka servettringar.* / 'Мягие кольца для салфеток'. С подписью: «*Lite påskpyssel i dag. || Det har blivit servettringar med videkissor. || De går en hel del kissor till en. / Мелкое пасхальное рукоделье. || Это кольцо для салфеток из вербных котиков. || На него требуется много котиков.*».³



Кольцо из вербных пушистиков говорит только о том, что вербные пушистики устойчивый и популярный атрибут шведской пасхальной обрядности. А подпись о том, что слово *videkissor* может редуцироваться до *kissor* / *котята* в значении (*вербные*) *котики*. Но одновременно видно, что *котята* / *котики* тут не играют никакой роли, что на деле они понимаются как метонимия пасхальной вербы.

³ См. сайт: http://minatvahem.blogspot.com/2015_03_01_archive.html. А также: http://1.bp.blogspot.com/oGv2ccu4tes/VSF8PPXFj6I/AAAAAAAAEZc/8_6o39VdRJs/s1600/DSC_5789.JPG



4. *Videkissor* / *Вербные котики*. Шведский рисунок ветки вербы с кошечками, подписанный словом *videkissor*.⁴

В отличие от польских и других европейских, это единственный выданный интернетными поисковниками шведский рисунок, на котором реализуется буквальное значение слова *videkissor*, т. е. где пушистики вербы изображаются в виде котят. Связан ли он с Пасхой или просто с наступлением весны – не определить. Польский (а также украинский, реже, но тем не менее, российский) зритель воспримет его без удивления и соотнесет прежде всего именно с Пасхой. Но, отметим, в силу своей праздничной иконосферы.

В Швеции превалирует другая. И более связанная с весной, чем с пасхальным праздничным циклом.

Videung

На следующей картине – иллюстрация к стихам 1869 года *Sov du lilla vide ung; Än så är det vinter* / «Спи, малышка вербная; Пока еще стоит зима» писавшего по-шведски финского писателя Сакарияса Топелиуса / фин. Zachris Topelius, швед. Zacharias Topelius [1818–1898]. С 1895 года эти стихи уже под заглавием *Videvisan* / «Вербная песенка» вошли в канон шведских детских песенок (музыка – Alice Tegnér / Алиса Тегнер [1864–1943]). Небезынтересно досказать, что в 1900 году под заглавием *Solskenets visa* / «Солнечная песенка» и с некоторыми изменениями текста Топелиуса положил на музыку и датско-шведский композитор Пребен Нодерманн / Preben Nodermann [1867–1930] (как *Solskinnsvisen* эта версия стала очень популярной в датском и норвежском вариантах), а затем (в 1931 году),

⁴ См. сайт: http://orig09.deviantart.net/cdad/f/2012/117/d/a/videkissor_by_santih-d4xrb7q.jpg

сохраняя название *Solskenets visa*, но сильнее меняя текст и мелодию, еще раз обратился к ней другой шведский композитор, Ивар Халльстрём / Ivar Hallström.



5. *Videung* / Вербная малышка. Начало 1900-х
(Elsa Beskow / Эльза Бесков [1874–1953])

6. *Sov, du Lilla vide ung...* / «Сни, малышка вербная...».⁵

Автор рисунка не назван, но видно, что и тут имеются в виду стихи Сакарияса Топелиуса, из чего следует, что в данном случае реализуется не столько слово *videung*, сколько уже известная вербализация Топелиуса и первичная визуализация Эльзы Бесков.



7. *Sov, du Lilla vide ung...* / «Сни, малышка вербная...»

Как видно, то же самое наблюдается и на сайте стокгольмского сувенирного магазина Karlssons Årstider от 22-го марта 2011 года.⁶

⁵ См. сайт от 8 марта 2013 г.: <http://annaskortoscrap.blogspot.com/2013/03/sov-du-lillavideung.html>.

⁶ См. http://karlssonsarstider.blogspot.com/2011_03_01_archive.html

Автор куколки – Сольвейг Амек-Йоханссон / Solveig Ameck-Johansson.

В польском переводе шведского детектива *Springfloden* / «Прулив» (2013; авторы – Cilla и Rolf Börjlind) студентка Высшей Полицейской Школы Оливия Рённинг [Olivia Rönning] в ответ на один из своих вопросов слышит от журналистки Эвы Карлсен [Eva Carlsén]:

– To był dość znany człowiek, nazywał się Carl Videung, prowadził Gold Card. Wydaje mi się, że te informacje są w skoroszycie.

[...]

– Dzięki. Carl Videung, śmieszne nazwisko*.

– Zwłaszcza jak na króla pornografii.

– Это был довольно известный человек, его звали Carl Videung, вел агенство Gold Card. Кажется, что эти сведения содержатся в блокноте.

[...]

– Спасибо. Carl Videung, смешная фамилия*.

– Особенно, если это король порнографии.

Звездочка отсылает к пояснению польской переводчицы этого детектива:

**Videung* – bazie wierzbowe. / * *Videung* – Пушистики (котики, барашки) вербы (Börjlind Cilla & Rolf 2016: 187).

Если судить по этому пояснению, то возникает впечатление, что *videung* вошло в язык как общеизвестное нормативное название вербных пушистиков. Тем временем это не совсем так. Нормативное шведское название пушистиков – *videknoppar* и народно-детское – *videkissor*, буквально *вербные почки* и соответственно *вербные котики*.

Шведское же *vide ung* или *videung* это название вербных пушистиков, которое сочинил Топелиус, и которое благодаря популярности его стихов, а затем их переложений на музыку и визуализаций шведскими художниками в виде спеленутых куколок (в соответствии с топелиусовой этимологией – *vide* / *верба* и *unge* / *дутья*) вошло

в культурный оборот почти как естественное. Вот это название и обыгрывают авторы детектива *Прилив*, создавая оксюморонную говорящую фамилию одному из его персонажей – королю порнографического бизнеса.

Что касается изображений вербных пушистиков в виде спеленутых куколок, то для тех, кто не знает стихов Топелиуса, они так и останутся остроумными изобретениями, которые придется как-то назвать, и, естественно, сочинить некий гибридный неологизм (скорее всего, родственный топелиусовому *videung* / *вербное дитя*, *вербодетка*), те же, кто воспитан на шведских стишках и рисунках, опознают в этих рисунках ставшее для них уже естественным *videung* (как в случае мотивов котят на вербе в ряде европейских языков и культур).

Показательно однако, что, располагая нормативным словом «*videkissor*», шведы вербные пушистики не изображают котятами (исключение являет собой рисунок на сайте deviantart.net. См. иллюстрацию 4-ю), а обычай обклеивать пушистиками пасхальные яйца или создавать из них украшения праздничного стола никаких котят не предусматривает. Более того, наличное в подписях слово *videkissor* с заключенной в нем лексемой *-kissor* / *котята* не реализуется, в лучшем случае такое яйцо можно воспринимать как увеличенный вербный пушистик (см. иллюстрации 1-ю и 2-ю). Срабатывает, по всей вероятности, более строгое отношение к пасхальной изобразительной мотивике. Не исключено, что по этой причине не включается в пасхальный изобразительный ряд и топелиусово *videung* и знаменует собой лишь приход весны (пробуждение от зимнего сна).

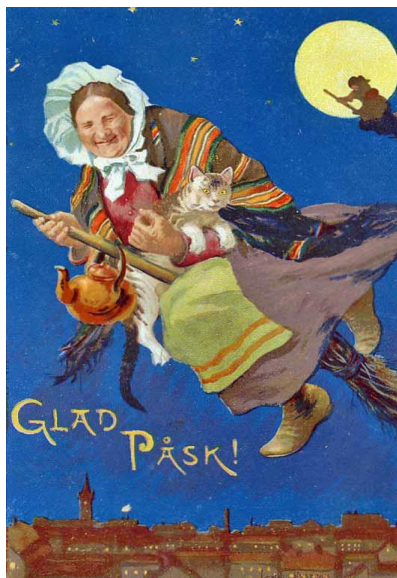
Påskhäxa

Здесь не место для обсуждения, разбора и сопоставления мотивики поздравительных пасхальных открыток, но ради минимального контекста стоит сказать несколько слов об особенностях шведских.

Среди них преобладает мотив летающей на метле ведьмы (*påskkärning* [чит. поск шеринг] – буквально значит *пасхальная баба*; *påskgubbar* [чит. поск губбар] – буквально *пасхальные деды* / *ведуны* / *колдуны* или шведско-финское *påskhäxa* [чит. поскахэкса] – и

буквально значит *пасхальная ведьма*). Им полагается кошка и кофейник (который наш глаз и язык ошибочно принимает за чайник). На картинке (см. иллюстрации 8–11) эти сюжеты и мотивы перекочевали из народной пасхальной обрядности, сложившейся в половине XVII века под влиянием охоты за ведьмами, сохранившейся и до наших дней в форме хождения ряженных и детских игр.

Но заметим, что ни метла тут не вербовая, ни кошки не *vide-kissor*, т. е. не вербные пушистики / котики. Они атрибуты колдовства.



8. *Glad Påsk!* Пасхальная поздравительная открытка



9. *Glad Påsk!* Пасхальная поздравительная открытка



10. *Glad Påsk!* Пасхальная поздравительная открытка⁷

⁷ См. сайт: <http://forum.sibiriskatt.se/viewtopic.php?f=12&t=6086> (20 апреля 2011 г.)



11. *Glad Påsk!* Пасхальная поздравительная открытка (март 2015 г.)⁸

Некоторые из особенностей этого сюжета излагаются в блоге Андрея Огородникова.⁹

ЛИТЕРАТУРА

- BÖRJLIND Cilla & Rolf. 2016. *Przyptyw*. Przełożyła Inga Sawicka. Wydanie II. Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- FARYNO Jerzy. 2012. *Vacow*. B: *Verba docent. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Janinie Gardzińskiej*. Praca zbiorowa pod redakcją naukową Eleny Koriakowcewej, Violetty Machnickiej, Romana Mnicha i Krystyny Wojtczuk. Tom II. Siedlce, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Instytut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej – Towarzystwo Kultury Języka – Oddział w Siedlcach, 95–124.

⁸ См. сайт: <http://illuquist.se/wp-content/uploads/2015/04/Happy-easter.jpg>

⁹ См. <http://avo.org.ua/2016/03/27/glad-pask/?i=1> (от 27 марта 2016 г.)

- FARYNO Jerzy. 2014a. @: Собака – Обезьяна – Червяк – Улитка – Гермес. *Культура и текст* (Барнаул), 1 (16), 6–53.
<http://www.ct.uni-altai.ru/kultura-i-tekst-2014-116>
- FARYNO Jerzy. 2014b. Пакет открыток с собакой – обезьяной и – червяком (Выбранные места). В: *Esemény és költészet. Az irodalomértés kortárs horizontjai a magyar és a nemzetközi tudományosságban. Tanulmányok Kovács Árpád hetvenedik születésnapjára*. Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, Veszprém, 425–443.
- FARYNO Jerzy. 2014c. Сокращенный вариант по-венгерски: Képeslapcsomag: kutyás, majmos és – kukacos (Válogatás). Ford. Molnár Angelika. *Filológiai közlöny*. Esemény és költészet. 3, LX. évfolyam. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Bizottságának Folyóirata. Budapest, 373–378.
- FARYNO Jerzy. 2016a. Tulipany i róže / Тюльпаны и розы. В: *Ракла с културни кодове. Короб културных кодов. Сборник в чест на 65-годишнината на проф. д. ф. н. Дечка Чавдарова*. Съставител и отговорен редактор проф. д. н. ф. Денка Кръстева. Издателство «Фабер», Шумен, 33–100.
- FARYNO Jerzy. 2016b. Смотри на каком языке смотреть. *Культура и текст* (Барнаул), 2 (25), 6–56. <http://www.ct.uni-altai.ru/kultura-i-tekst-2016-225>.
- FARYNO Jerzy. 2017. Poliglotka i ślimak. *Conversatoria Linguistica* (IX) [Instytut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach]. [В печати.]

AZ IRODALMI ÉRTÉK A VÁLTOZÓ VILÁGBAN

Megjegyzések Jurij Poljakov *Gödölye tejben* című regényéhez

Úgy tetszik, az emberiség a művészetek létének kezdetétől fogva keresi a választ arra az egyszerűnek látszó kérdésre, hogy valójában mi is a művészeti – és ezen belül az irodalmi – alkotás. Esztétikai írásaikban többek között e kérdéssel foglalkoztak a filozófiatörténet legjelesebb képviselői Platóntól és Arisztotelésztől kezdve a XX. század nagy gondolkodóiig, Martin Heideggerig vagy Michel Foucault-ig. A „mi a művészet értelme” vagy a „milyennek kell lennie az irodalmi műnek” problémája a kezdetektől fogva természetesen nem csak a filozófusokat, hanem magukat az írókat is foglalkoztatja: Arisztotelész szavai szerint „Szophoklész azt mondta, hogy ő maga olyanoknak alkotja meg az embereket, amilyeneknek lenniük kell, Euripidész pedig olyanoknak, amilyenek.” (Arisztotelész 1997: 107) A középkorban ideális műnek azt tartották, amelyben organikusan összekapcsolódnak az esztétikai, etikai és a vallási értékek. Úgy tetszik, az európai irodalom történetében ilyen szintézisreemtő mű, amely képes volt megteremteni ezt az ideált, Dante Alighieri *Isteni Színjátéka* volt, amelyet a XIX–XX. századi orosz irodalomban többen is mintaként tekintenek az említett harmónia megteremtése utáni vágy szempontjából.¹ Gondolhatunk itt akár Puskin verses regényének, a *Jevgenyij Anyegin*nek a szerkezeti elgondolására, a háromszor hármas felosztásra, vagy még inkább Gogol *Holt lelkek* című poémájának koncepciójára, amely azt tükrözi, hogy a szerző mennyire gyötrelmesen élte meg, hogy az *Isteni Színjáték* értékrendje, az esztétikai, etikai és vallási értékek harmóniája a XIX. századi irodalmi műben már

¹ Nem véletlenül beszél Szilárd Léna az orosz irodalom (jelesül az orosz szimbolizmus) és Dante szoros kapcsolatát taglalva az orosz szimbolizmus Dante-kódjáról. Ld.: Szilárd 2002: 89–132.

nem valósítható meg maradéktalanul. A reneszánsz korban ideális alkotónak a polihisztort tekintették, a felvilágosodás időszakában pedig – mindenekelőtt a francia gondolkodó, Nicolas Boileau antik esztétikai értékek (mint például a szigorúan meghatározott műfaji rendszer vagy a drámák vonatkozásában az ún. „hármasság” szabálya) alapján létrehozott esztétikájának köszönhetően az irodalmi alkotásnak mindenekelőtt a józan ész próbáját kell kiállnia:

Írás előtt még jól gondolni tudni kell,
Mint eszméinkkel tisztán vagy nem tisztán vagyunk,
Oly érthetően vagy nem, – fejezzük ki magunk.
Mi jól gondolva van, tisztán kimondható,
Kimondhatására magától jó a szó.
(Boileau 1885: 16)

Ugyanakkor a XVIII. században születtek olyan művek is, amelyeknek középpontjában maga az irodalom állt: Laurence Sterne például a *Tristram Shandy* című regényében mintha csak a regény „kulisszák mögötti” világát akarta volna megmutatni, vagyis azt, hogyan készül az a regény, amelyet az olvasó éppen a kezében tart, következésképpen azt, hogy az irodalmi mű sokkal inkább tréfa, a szerző „agyjátéka” (Andrej Belij terminusa), semmint komoly, veretes alkotás. A romantika korában megszületik az az eszme, mely szerint az igazi költő – zseni, próféta, aki képes összekötni az empíria világát az ideák világával, a nyelve csak a beavatottak számára érthető, mert e nyelv sokkal inkább az istenek nyelve, semmint hétköznapi emberi nyelv, és az ilyen nyelven létrehozott irodalmi mű nemcsak a különféle művészeti ágak szintetizálására alkalmas, hanem – mint a német romantikus, Novalis *Heinrich von Osterdingen* című regényében – a természettudományokat is képes egybe-fűzni. Ennek ellentétéként, fél évszázaddal később, az orosz irodalomban akkor még fiatal, kezdő író, Fjodor Dosztojevszkij első művében, a *Szegény emberek*ben, amelynek témája éppen az irodalom, felteszi a kérdést: az olyan génuszok után, mint Puskin és Gogol, képes lehet-e egy orosz író jelentőssé és értékesé válni, vagy arra van kárhozthatva, hogy ugyanolyan epigon marad, mint a kisregény jelentéktelen, dilettáns író-hőse, Ratazajjev.

Martin Heidegger alapvető esztétikai tárgyú munkájában, *A műalkotás eredetében* többek között arról ír, hogy a művészeti alkotás ontológiailag két hiposztázisban létezik: mint tárgy, amelyben az anyag határozza meg a formát, és mint alkotás, amelyben a forma határozza meg az anyagot. A műalkotás ennek megfelelően egyrészt egyszerű tárgy, amely magát a tárgyiságot hangsúlyozza, és utal az ábrázolt tárgy létezésére, valamint a műalkotásnak mint tárgynak létezésére; másrészt a művész szellemi alkotásának terméke, amelynek lényege sokkal több, mint puszta anyagi létezése. Heidegger példaként említi Van Gogh *Bakancsok* című képét, amely jelzi, hogy a kép létezik mint tárgy (fel lehet akasztani a falra, megvan a piaci ára, mint bármely árunak), és közben utal arra is, hogy a vásznon ábrázolt bakancsok mint tárgyak valóban léteznek, de senkinek sem jutna eszébe megpróbálni a lábára húzni őket, mert a Van Gogh festette lábbelik más, szellemi jelentést és értéket hordoznak (Heidegger 1988: 56–61).

De hogy miben is áll ez a lényeg és esztétikai érték, erre a kérdésre – amint a fentebb szinte taláalomra kiválasztott példákból látható – a filozófusok és különféle művészeti korszakok különféle, gyakran akár egymásnak ellentmondó véleményeket fogalmaztak meg.

Úgy tetszik, válságos időszakokban, amikor a fennálló általános emberi – ontológiai, ismeretelméleti, történetfilozófiai, vallásos, morális, társadalmi – értékek vagy megrendültek, vagy teljesen eltűntek, válságba kerültek a stabilnak vélt esztétikai értékek is. És a művészek, köztük az irodalmárok is, a műveikben vagy felhívták az adott társadalom figyelmét a meghatározott és kétségbevonhatatlannak tartott esztétikai értékek hiányára, és / vagy rámutattak a kétségbevonhatatlan esztétikai értékek hiányának ábrázolásán keresztül a többi általános emberi érték deformálódottságára vagy hiányára. Így például a restauráció korának Franciaországában, amikor a francia társadalom krízishelyzetbe került, Honoré de Balzac *Elveszett illúziók* című regényének tanúsága szerint az esztétikai értékek is válságot éltek át, vagy teljességgel eltűnni látszottak a világból. Heidegger fentebb említett megfogalmazásának megfelelően a műalkotás csak a maga tárgyi jelentésében létezett, piaci áruvá vált, amelynek ára e tárgy megalkotójának társadalmi pozíciójától, nem pedig az alkotás szellemi értékeitől függött, amelyek – mint láttuk – így vagy úgy, de a műalkotás lényegét hordozzák magukban. A regény főhősének,

Lucien de Rubemprének verseskötete, a *Margitvirágok* ellentmondásosan ítéltetik meg a regényben, függetlenül attól, van-e bármilyen esztétikai értéke is a verseskötetnek (erre vonatkozóan nem hangzik el a Balzac-regényben semmiféle információ, mert az adott körülmények közt lényegtelen). Amikor Rubempré befolyásos újságíró, nagy hatalmú színikritikus és egy nagyvilági dáma szeretője, a verseskötetét a társadalom magasra értékeli; bukását követően azonban, amikor a társasági életben jelentéktelen senkivé vált, a kötetét is mint értéktelen makulaturát értékelik.

Az 1980-as évek második felében és az 1990-es évek első felében a szovjet-orosz társadalom is mély gazdasági, politikai, társadalmi, morális válságba került. A Szovjetunió mint világbirodalom polgárai egy „szép napon” arra a hihetetlen szituációra ébredtek, hogy egy nem létező országban élnek. A helyzet maga a kelet-európai abszurd. Az orosz történelemnek e korszakáról írta Jurij Poljakov a *Gödölye tejben* című szatirikus regényét (1995), amely bizonyos értelemben mintegy folytatja és az abszurdításig viszi az *Elveszett illúziók*ban felvetett Balzac-féle elgondolást. Földrengéses időszakban, amikor minden érték inogni kezd és eltűnéssel fenyeget, bármi megtörténhet. Miféle értékrend szerint él az olyan társadalom, amelyben az irodalomból hasznót húzó, az irodalom körül serteptertelő emberek személyes érdekeinek köszönhetően egy fiatalember, aki állítólag író, megkaphatja az amerikai pék által alapított irodalmi Baker-díjat (!) egy olyan „regényért”, amely néhány száz üres lapból áll? Jurij Poljakov szatirikus irodalmi eszközök segítségével mintegy keserűen mosolyog a modern (posztmodern) világon, amelyben az emberi, többek között esztétikai értékek nem egyszerűen csak megkérdőjeleződnek, és nemcsak elveszítik értelmüket, hanem – szó szerint is – teljes ürességbe fordulnak.

IRODALOM

- ARISZTOTELÉSZ. 1997. *Poétika és más költészettani írások*. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerk. Bolonyai Gábor. Budapest, PannonKlett.
- BALZAC Honoré de. 1973. *Elveszett illúziók*. Ford. Benedek Marcell. Budapest, Magyar Helikon.

- BOILEAU Nicolas. 1885. *A költészetről. Tanköltemény négy énekben.*
Ford. Erdélyi János. Budapest, Franklin Társulat.
- HEIDEGGER Martin. 1988. *A műalkotás eredete.* Ford. Bacsó Béla. Budapest, Európa Kiadó.
- POLJAKOV Jurij. 2011. *Gödölye tejben.* Ford. Goretity József. Budapest, Helikon Kiadó.
- SZILÁRD Léna. 2002. *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája.* Budapest, Széphalom Könyvműhely.

НАТАЛИЯ ГРЯКАЛОВА
(Санкт-Петербург, Россия)

«Я, ПАЯЦ...»

Формы авторской репрезентации эпохи модерна
(случай А. Блока)¹

На рубеже XIX–XX веков образы паяца, клоуна, балаганного гаера и их эмблематические персонификации – Пьеро и Арлекин, превратились в устойчивую метафору трагической судьбы художника, постоянно ощущающего разрыв между реальной жизнью и формами ее символической репрезентации. Более того, наметилась тенденция намеренного самоотождествления образа автора / лирического героя с буффонным персонажем. Ж. Старобинский, анализируя происхождение фигуры клоуна (паяца) и ее культурно-исторические трансформации в содержательном исследовании «Портрет художника в образе паяца», замечает:

Избирая образ клоуна, автор <...> не просто отдает предпочтение определенному живописному или поэтическому «мотиву», но в косвенной и пародийной форме ставит вопрос о сущности искусства. Со времен романтизма <...> шут, акробат и клоун становятся гиперболическими и намеренно искаженными образами, с помощью которых художники все чаще осмысляют собственную судьбу и место искусства в обществе. Это травестийный автопортрет, не исчерпывающийся обычной – саркастической или печальной – карикатурой (Старобинский 2002: 504).

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма)» № 15–34–11047.

Александр Блок достаточно рано обратился к подобной модели авторской идентификации и приему «романтической иронии», на которой она основывается:

<...> около 15 лет родились первые определенные мечтания о любви, и рядом – приступы отчаянья и иронии, которые нашли себе исход через много лет – в первом моем драматическом опыте («Балаганчик», лирические сцены) (Блок 1962: VII, 13).

«Шутовской балахон» (Ibid., VIII, 44) и «жестокая арлекинада» (Ibid., 46) – вот способ «разрядить» напряженную атмосферу мистифицированных переживаний. Ущерб мистического чувства, испытанный поэтом на исходе лета 1902 года, вызывает к жизни ряд стихотворений, проникнутых откровенной самоиронией. Здесь мы наблюдаем ту интерференцию «текста жизни» и «текста творчества», которая является модусом модернистского текста *sui generis* и которую ряд исследователей связывает с приемом металеписиса, на что обратил внимание и замечательно использовал И. Надь в своем герменевтическом анализе поэтики трансгрессии на материале «Повести о Сонечке» М. Цветаевой (Nagy 2014: 295–307).

У Блока периода «ущерба» биографические реалии обретают двойную проекцию – фантазма и пародийного переосмысления. При этом участники «любовного треугольника» представлены Арлекином, Коломбиной и Пьеро – персонажами классической *com-media dell' arte*, уже утратившими, однако, энергию оригинала и ставшими лишь масками увеселительного («шутовского») бала-маскарада, где «лицо укрывали в разноцветную ложь» («Свет в окошке шатался...», «Явился он на стройном бале...»). Соперником лирического героя в этой ситуации выступает его же собственный демонический двойник: он репрезентирован то в образе Арлекина-вуайера («Свет в окошке шатался...»), то в уничижительно-гротескном образе нищего («Я ждал под окнами в тени...»).² Поэт находит для

² В ретроспективной дневниковой записи 1918 г. Блок так описывает психологическую атмосферу «мистической ревности» на определенном этапе отношений с Л. Д. Менделеевой: «Я испытывал сильную ревность (без видимой причины).<...> началось явное мое колдовство, ибо я вызвал двойников <...>. Любовь Дмитриевна ходила на уроки <...>, я же ждал ее выхода, следил за ней и иногда

выражения своей меланхолии образ Арлекина, актуализируя при этом заключенную в нем мифопоэтику демонического двойничества. Он и становится авторским *alter ego*, Коломбина же выступает как сниженный вариант Вечно-женственного. Стихотворение носит концептуальное название «Двойник»:

Вот моя песня – тебе, Коломбина.
Это – угрюмых созвездий печать –
Только в наряде шута-Арлекина
Песни такие умею слагать.

Двое – мы тащимся вдоль по базару,
Оба – в звящем наряде шутов.
Эй, полюбуйтесь на глупую пару,
Слушайте звон удалых бубенцов!
(Блок 1997: I, 158)

Лирический герой может надеть на себя маску меланхоличного паяца, переживающего драму поиска собственной идентичности («В час, когда пьянеют нарциссы...»):

Я, паяц, у блестящей рампы
Возникаю в открытый люк.
Это – бездна смотрит сквозь лампы –
Ненасытно-жадный паук.

И, пока пьянеют нарциссы,
Я кривляюсь, кружусь и звеня... (Ibid., 177)

Он не боится предстать в вызывающей маске ярмарочного шута, кривляющегося на потеху толпе:

Я был весь в пестрых лоскутках,
Белый, красный, в безобразной маске.
Хохотал и кривлялся на распутьях,
И рассказывал шуточные сказки.

проводил ее <...>. Чаше, чем со мной, она встречалась с кем-то, кого не видела и о котором я знал» (Блок 1989: 283).

Развертывал длинные сказанья
Бессвязно, и долго, и звонко –
О стариках, и о странах без названья,
И о девушке с глазами ребенка.

Кто-то долго, бессмысленно смеялся,
И кому-то становилось больно.
И когда я внезапно сбивался,
Из толпы кричали: «Довольно!»
(Ibid., 153)

Все эти маски, под которыми выступает лирический герой, призваны «миметически» воспроизвести царящий в душе хаос, выразить понимание современного мира как уродливого, искаженного гримасой, ущербного, не соответствующего идеалу.

Названные выше тексты образуют своеобразный внутренний сюжет в лирике Блока периода «тезы» и подготавливают балаганные мотивы «второго тома» («Потеха! Рокошет труба...», 1905; «Балаганчик», 1905; «Балаган», 1906), нашедшие драматическое завершение в «лирических сценах» «Балаганчика» (1906). Здесь живая память о ярмарочном театре и балаганных феериях-арлекинадах сочетается с ностальгией по утраченным формам «наивного» искусства. Новые наблюдения позволяют дополнить известную статью З. Г. Минц «В смысловом пространстве “Балаганчика”» (Минц 1999). Недавно опубликованные тексты арлекинад актера и режиссера петербургских балаганных театров А. Я. Алексеева-Яковлева свидетельствуют о наличии прямых аллюзий в «балаганных» текстах Блока на традиционные арлекинады из репертуара петербургских балаганщиков: например, факельное шествие, «адская музыка», люк, в который проваливается паяц, картонная бутафория и, конечно, «клюквенный сок» (Алексеев 2000). Напомним, что в авторском предисловии к «Лирическим драмам» Блок называет «Балаганчик» «маленькой феерией» (Блок 1962: IV, 434).

Но при всем стремлении «приблизиться» к постижению традиционных форм, будь то русский балаган или итальянская *commedia dell' arte* (ставшая в западноевропейской рецепции нового времени культурным мифом и превратившаяся если не в литературный

жанр, то в литературную тему), современный художник не в силах возродить эти формы в аутентичном виде. Он лишь выражает свою тоску по утраченной непосредственности в неких сентиментально-романтических и иносказательных картинах, придавая традиционным персонажам аллегорический смысл. То, что предметом изображения и творческого вдохновения становятся персонажи «низовой» культуры, свидетельствует о смене культурных парадигм. Под сомнение ставятся «великие темы», возвышенный герой и формы его классической репрезентации. Альтернативу им художник эпохи модерна старается найти в маргинальных сферах культуры. Это реликтовые формы народного театра, цирк, мещанский и цыганский романс, синематограф (всё, что так влекло к себе Блока), которые составляют образы для новой мифологии. Не случайно европейская традиция восприятия маски как «высокого» символа откровенно спародирована в блоковском «Балаганчике».

Архаические образы, включенные в язык нового искусства, выглядят лишь отсветами утраченного мира; они живут в пространстве воспоминания; они проникнуты тоской по прошлому. Это либо фигуры, созданные желанием вернуться вспять, либо маски, изменившие свой прежний смысл и получившие полупародийную окраску (Старобинский 2002: 513).

Наблюдения, сделанные швейцарским ученым на материале западноевропейской традиции, подтверждаются и примерами из истории русского модернизма. Мы приведем лишь один, но весьма показательный для демонстрации механизмов интермедиальности (понимаемой здесь как частный случай интертекстуальности) – семантического взаимообмена между разными видами искусств. В известном балете А. Бенуа и И. Стравинского «Петрушка» (1911) многослойные пласты культурной памяти сочетаются, с одной стороны, с радикальными художественными устремлениями новейшего времени, с другой – неотрывны от ностальгии, овеванной личными воспоминаниями детских лет, по исчезающим формам «наивного» искусства. Развернутый автокомментарий к данному эпизоду в своей творческой жизни художник дал в соответствующих главах позднейших мемуаров. Они проникнуты романтической идеализацией

«золотого века» народного балаганного театра. Импульсом к работе, — пишет мемуарист, — стала «идея изобразить на сцене театра — Масленицу, милые балаганы, эту великую утеху моего детства, бывшую еще утехой и моего отца» (Бенуа 1990: 515), а усилия художника по символической реконструкции данного феномена объясняются стремлением «соорудить балаганам какой-то памятник», т. е. наделить его свойствами сакрального предмета, мифологизировать. На этом новом витке культурного мифотворчества происходит ассимиляция «своего» и «чужого» под знаком меланхолической рефлексии. На представление с русским Петрушкой — персонажем народного кукольного театра, постоянным участником ярмарочных увеселений³, Бенуа проецирует треугольник итальянской *commedia dell' arte*, пропущенный через культурные фильтры французского романтизма и символизма. А сам Петрушка превращается в романтического героя в духе «лунного Пьеро» — популярного персонажа позднеромантической культуры, опозитизированного Т. Готье, Т. Банвилем, Ш. Бодлером, П. Лафогром, Э. Ростаном, постепенно приобретающего декадентские черты эстета и поэта в сочетании дендизма и извращенности, наивности и жестокости.

Нет ничего удивительного в том, что романтики, страдавшие от байронической *mal de siècle*, чувствовали себя такими же обделенными, как Пьеро или *le peuple*; а для Банвиля и Шарля Бодлера жизнь бродячих акробатов (*saltimbanques*) — уличных Жилия и Пьеро — довольно скоро стала символом существования художника (Storey 1978: 109–110).⁴

³ Ср.: «<...> “Петрушка” не намного пережил XIX век. Как массовое явление народно-ярмарочной культуры он прекратил свое существование примерно с десятих годов XX столетия» (Некрылова 1984: 85).

⁴ Генеалогии образа Пьеро и его культурным трансформациям уже в 1912 г. был посвящен специальный историографический очерк в журнале «Аполлон» (Alex. St. [Штамм] 1912), предвосхищавший будущие штудии истории и техники *commedia dell' arte* авторами журнала Доктора Дапертутто (Вс. Мейерхольда) «Любовь к трем апельсинам». О важности для Блока данного очерка свидетельствуют отметки на нем, сделанные 5 марта 1921 г. при работе с журналами из личной библиотеки, предназначенными для продажи (Блок 1989: 339). В тяжелые в материальном отношении пореволюционные годы, по-видимому, был

Балетный Петрушка в интерпретации мемуариста дан не без аллюзий на блоковский «Балаганчик», что уже отмечалось в литературе. Сопоставляя воспоминания Бенуа об арлекинаде, увиденной им четырехлетним ребенком в петербургских балаганах В. Н. Егарева, с блоковским «Балаганчиком», З. Г. Минц задается вопросом о механизмах культурной рецепции – «не осмысляет ли А. Бенуа свои детские впечатления в ключе более поздних воздействий лирики и драмы Блока?» – и расценивает текст Блока как кодирующий язык, а соответствующие главы «Моих воспоминаний» как своеобразное метаописание лирической драмы Блока, одновременно вскрывающее ее генезис (Минц 1999: 561, 562). Блоковский Пьеро также типичный *Sonderling* – чудака, отщепенца, существо не от мира сего, скрывающий под маской-гримом израненную душу, которая вызывает к состраданию.

Если Петрушка был олицетворением всего, что есть в человеке одухотворенного и страдающего, иначе говоря, – начала поэтического, если его дама – Коломбина-балерина, оказалась персонификацией des Ewig Weiblichen, – то «роскошный» арап стал олицетворением начала бессмысленно-пленительного, мощно-мужественного и незаслуженно торжествующего (Бенуа 1990: 516).

Петрушка, подобно своему литературному предшественнику Пьеро, становится гротескной жертвой, воплощением жизненной и метафизической неудачи.

Роль вся задумана (как в музыке, так и в либретто) в каком-то «неврастеническом» тоне, она вся пропитана покорной горечью, лишь судорожно прерываемой обманчивой радостью и иступленным отчаянием» (Ibid., 524).

Весьма симптоматично признание художника: он был восхищен тем мужеством, с каким исполнитель роли Вацлав Нижинский, раз-

выставлен на продажу и роскошный альбом литографий Поля Гаварни, французского художника, создавшего портретную галерею популярных масочных персонажей, описание см.: Хохлова 1998: 332, № 51.

рушая свое привычное амплуа, взял на себя смелость создания «этого ужасающего гротеска – полукуклы-получеловека», рискуя успехом у публики и, подобно своему персонажу, сам становясь гротескной жертвой.

Основной психологической коллизией в эпоху модернистского жизнетворчества и театрализации жизни, когда сама двойственная природа искусства превращается в объект художественной рефлексии, стало определение границ между реальной жизнью и представлениями о ней – фантомами сознания, иллюзиями, «словами». Тематическая ось смещается – от утверждения «правды жизни» к торжеству эстетизма и признанию, в духе Ф. Ницше, господства искусства над жизнью. Меняется и модус восприятия актера, играющего на сцене: эстетика естественности и аутентичности переосмысливается в парадигме «деформации мимезиса».⁵ Игра между реальностью и фикцией, органически связанная с иронией автора над собственным творчеством, порождая причудливые метафоры и формальные новации, выступает как неотъемлемая часть создаваемого художником мира.

Обострение коллизии между искусством и жизнью дает новый импульс к осмыслению «парадокса об актере» (Д. Дидро), согласно которому актер есть двойственное существо, находящееся в постоянном противоречии между искусственным и естественным, явленным и сокровенным. Он заложник собственной роли, вынужденный под мнимой веселостью (маской) скрывать свои подлинные переживания. «Человек на сцене» – проблема, достаточно рано вошедшая в круг художественной рефлексии Блока, первоначально готовившегося, как известно, к сценической деятельности. Увлечение театром началось достаточно рано, к чему побуждали и рано проявившиеся творческие склонности, всячески поощряемые и воспитываемые в семье с развитыми художественными вкусами и литературной профессионализацией, в том числе и первые драматургические и сценические опыты, представленные в Шахматове летом 1896–1897 гг. в нескольких любительских спектаклях. Летом

⁵ О переосмыслении естественности и искусственности в театральных концепциях рубежа XIX–XX веков см.: Шахадат 2000.

1898 г. в переписке А. А. Кублицкой-Пиоттух и ее двоюродной сестры О. М. Соловьевой активно обсуждается актерское дарование юноши, а осенью, став студентом юридического факультета Петербургского университета, Блок посвящает свободное время модной в те годы мелодекламации – художественному чтению в сопровождении музыкального аккомпанеента. Через год он вступит в Петербургский драматический Гоголевский кружок, являвшийся по сути полупрофессиональным любительским театром. Ближайшим родственникам он в эти годы особенно запомнился декламирующим апухтинского «Сумасшедшего». С. Н. Тутолмина отметила этот момент в позднейших мемуарах, обратив внимание и на характерную для ее кузена физиономическую особенность – неподвижность лица при общей эмоциональной напряженности игры (Тутолмина 1980: 294). Неподвижность лица, монотонный и глухой голос останутся доминирующими и в дальнейшем, формируя известную всем статуарность и «масочность» как манеры поведения, так и внешнего облика поэта. В театроведческой литературе отмечено, что если бы намерение Блока осуществилось, то он стал бы *актером лирическим*, устремленным «не к перевоплощению и даже не к представлению образа <...>, но к отождествлению своего “я” с “я” сценического героя», что «всегда в конечном счете уводит от сценической драмы в драму жизни» (Волков 1926: 9), то есть в житнетворчество.

Житнетворчество питает и формы авторской репрезентации. Фигура паяца оказывается привлекательной для Блока, начиная со стихотворения «Я опять на подмостках. Мерцают опять...» (1899), предваряемого эпиграфом «Смейся, паяц, но плакать не смей!» и построенного как монолог от лица Канио-Паяца (первая часть текста представляет парафраз драматического ариозо Канио из первого действия оперы Р. Леонкавалло «Паяцы»)⁶. О внутреннем сюжете «первого тома», связанном с балаганно-маскарадной темой, уже говорилось выше. В период «антитезы» Блок вновь актуализирует

⁶ Подробнее см.: Грякалова, Ан Чжи Ен 2016.

смысловые составляющие образа паяца-Sonderling'a, отождествляя с ним лирического героя (стихотворение «Балаган», 1906):

Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, покряхтывая, дроги
Мой полинялый балаган.

Лицо дневное Арлекина
Еще бледней, чем лик Пьеро.
И в угол прячет Коломбина
Лохмотья, сшитые пестро...

Ташитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!

В тайник души проникла плесень,
Но надо плакать, петь, идти,
Чтоб в рай моих заморских песен
Открылись торные пути.
(Блок 1998: II, 88–89)

Для авторской репрезентации поэт избирает фигуру паяца, странствующего комедианта, чтобы еще раз подчеркнуть неразрешимую романтическую антиномию: несоответствие внешнего и внутреннего, пестрого рубища и скрытой жизни души...

Блок сполна отдал дань мифам нового времени, питаемым образами как «высокой», так и популярной культуры. Но его эстетическая позиция всегда была связана с этическим идеалом искренности. Поэтому эстетизму, возводящему в культ искусственность, в том числе и театральным экспериментам Вс. Мейерхольда с масками *commedia dell' arte*, он предпочитает искусство, направленное на раскрытие «истины души», «маске» — «характер» и «психологию».

ЛИТЕРАТУРА

- АЛЕКСЕЕВ А. Я. 2000. Избранные пьесы А. Я. Алексеева. В: КОНЕЧНЫЙ А. М. (сост.) *Петербургские балаганы*. СПб., Искусство.
- БЕНУА А. 1990. *Мои воспоминания: В 5 кн.* Кн. 4–5. Москва, Наука.
- БЛОК А. А. 1962. *Собрание сочинений: В 8 т.* Т. 4, 7, 8. М.–Л., Государственное издательство художественной литературы.
- БЛОК А. А. 1989. *Дневник*. М., Советская Россия.
- БЛОК А. А. 1998. *Полное собрание сочинений: В 20 т.* Т. 1, 2. М., Наука.
- ВОЛКОВ Н. Д. 1926. *Александр Блок и театр*. М., Государственная Академия художественных наук.
- ГРЯКАЛОВА Н. Ю., АН ЧЖИ ЕН. 2016. Опера Р. Леонкавалло «Паяцы» в художественном сознании Блока. В: *Александр Блок: Исследования и материалы*. СПб., Издательство «Пушкинский Дом», 7–24.
- МИНЦ З. Г. 1999. В смысловом пространстве «Балаганчика». В: МИНЦ З. Г. *Поэтика Александра Блока.*, СПб., Искусство-СПБ., 558–566.
- НЕКРЫЛОВА А. Ф. 1984. *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века*. Л., Искусство.
- СТАРОБИНСКИЙ Жан. 2002. *Поэзия и знание: История литературы и культуры: В 2 т.* Т. 2. М., Языки славянской культуры.
- ТУТОЛМИНА С. Н. 1980. Александр Блок в воспоминаниях С. Н. Тутолминой. В: *Литературное наследство*. Т. 92. Кн. 1. М., Наука, 293–296.
- ХОХЛОВА Н. А. 1998. Новые материалы к описанию библиотеки А. А. Блока. В: *Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1994 год*. СПб., Академический проект, 316–347.
- ШАХАДАТ Шамма. 2000. Маска или лицо? О силе и бессилии актера. *Киноведческие записки*, 47, 47–56.
- ALEX ST. [ШТАММ А. В.]. 1912. К истории типа Пьеро (о возможности воскрешения пантомимы). *Аполлон*, 9, 25–33; 10, 36–51.

- NAGY István. 2014. «Сентиментальный роман» в 20 веке. М. Цветаева: «Повесть о Сонечке» (Возможные интерпретации). In: KROÓ Katalin, TOROP Peeter (ed.). *Text within Text – Culture within Culture: Russian Literature (19th Century) in Contexts of Cultural Dynamics / Текст в тексте – Культура в культуре: Русская литература (19 век) в контекстах динамики культуры*. Budapest–Tartu, L'Harmattan, 289–307.
- STOREY Robert F. 1978. *Pierrot: A Critical History of a Mask*. Princeton University Press.

SZAKMAI VÉLEMÉNY NAGY ISTVÁN *A SZABADÍTÓ
KÖLTŐ. MARINA CVETAJEVA PUSKIN-OLVASATA*
CÍMŰ KÖNYVÉRŐL¹

Az önéletírásról folyó kritikai diskurzus az utóbbi évtizedek irodalmi életének az egyik legérdekesebb területe. Nagy István bírálat alá vont könyve ebbe a polémiaába kapcsolódik be, amennyiben a Cvetajeva olvasatában megjelenő Puskin-szövegek és a költő saját írásaiban jelenlévő önelemző szubjektum sajátos viszonyát vizsgálja. Szerzőnk először a műfaj poétikai kérdéskörét járja körül, vagyis azt, mit tekintünk önéletírásnak és mit a céljának? A műfaj ugyanis egészen a sírfeliratig (*epitáfium*), a szentek életét magasztaló *hagiográfiáig*, valamint Szent Ágoston *Visszavonások könyvéig* (*Retractationes*) nyúlik vissza az időben. A szakirodalomban a következő műfaji meghatározások a legismertebbek: vallomások, emlékiratok, naplók, gyónás, önfikció, önportré, én-elbeszélés stb. Célja lehet önmagunk felmagasztalása: narcisztikus tükörkép, védőbeszéd (*apológia*) vagy éppen ellenkezőleg: rejtőzködés, arcrongálás (*de-facement*), életmű-felszámolás (*désoeuvrement*).

Nehezíti a műfaji meghatározást, hogy az életrajz nem műfajhoz kötött, bizonyos fokig bármely szépirodalmi szövegben megjelenhet. A formák különböző funkciókkal rendelkezhetnek, a funkciók pedig különböző formákban jelenhetnek meg. Vannak olyan alkotások, amelyek nem mutatják az életrajz kanonikus formai jegyeit, de funkciójukat tekintve annak tekinthetők. Az életrajzi emlékeknek nem kell feltétlenül egyes szám első személyben íródniuk, létezik harmadik személyű

¹ Ez a szöveg mint opponensi bírálat Nagy István habilitációs értekezésének vitáján hangzott el 2006 decemberében. Az eltelt idő óta jubilánsunk továbbra is szenvedélyesen keresi a válaszokat az irodalomtudomány kérdéseire. Szövegértelmezésében megpróbálja a műalkotás apofatikus (kódolt) üzenetét katafatikussá (megismerhetővé) tenni.

megfigyelői nézőpont is. Amint arra a disszerens meggyőzően rámutat: Cvetajeva prózában írt lírai vallomása, jóllehet, egyes szám első személyű narratíva, mégsem példaszerűen önéletrajzi szöveg, inkább kulturális életrajznak tekinthető, amennyiben a felnőtté cseperedés mellett a művésszé válás és az alkotás folyamatát avatja az önmegértés tárgyává. A szubjektum vizsgálata az írásban és az írás által történik, összerosódik a megfigyelő és a megfigyelt, a szubjektum és az objektum. Az „ismerd meg önmagad” mondás felettébb problematikus, mert amikor egy költő saját magát helyezi a megfigyelés középpontjába, nem feledheti, hogy az elbeszélő én (az értelmező) és az elbeszél ént (az értelmezett), akire megismerő gondolatát irányítja, egyszerre a megismerés „tárgya” és „alanya”. Ebből következőleg az egyik legnehezebb feladat: lírai-filozófiai önéletrajzot írni. A költői lélek csak akkor ismerheti meg önmagát, ha egy ösztönös őselemben, a folklór gyökerű lírai emlékezet fényében szemléli magát. „Eljut a heurisztikus felismeréshez, miszerint a »стихи« és a »стихия« forrásvidéke ugyanaz” (Nagy 2006: 91). Az igazi költészet elementáris, ösztönös.

Nagy István Paul de Man önéletrajz-definícióját fogadja el, aki szerint

az olvasó a szöveg igényének megértése mellett (és nem helyett) „önmagát avatja a megértés tárgyává”. Ennyiben minden olvasás „önéletrajzi” és „egy sem (lehet) az” (Ibid., 92).

Esetünkben egy bonyolult olvasattal állunk szemben, minthogy a Cvetajeva életrajzába beíródó Puskin-szövegek egy sajátos megkettőződést eredményeznek, Nagy István olvasatában pedig megháromszorozódnak. A Puskin-vendégsszövegekkel dúsított Cvetajeva-textus – vagyis egy másik költőnek a saját műbe való projekciója – ezzel a ráarakódott többletjelentéssel fejt ki hatását, ami megduplázott nézőpontot eredményez: az *olvasat olvasatát*.

Cvetajevánál nem az önmagára hivatkozás (autoreferencialitás) áll a megfigyelés középpontjában. Az önmegértés nála létmegértést jelent, és megfordítva: a létmegértés önmegértéssel és a másik megértésével jár együtt. Arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi képezi az önazonosság alapját, amely a folyamatos változásban is változatlan marad. Az életrajzíró Cvetajeva számára a személyiség nem statikus entitás, hanem az

állandóság és megújulás dinamikus egysége, amelyre a hérakleitoszi folyó-metáforával utal: „Senki sem lépett még kétszer ugyanabba a folyóba. De lépett-e valaki kétszer ugyanabba a könyvbe?” (Cvetajeva 1987: 79) Minden újraolvasás – átértelmezés, hermeneutikai aktus, amely fénytöréssel jár: „a beesési szög *nem* egyenlő a visszaverődés szögével” (Cvetajeva 1980: 67). A megtört fénysugarak tanulmányozása azonban Nagy István szerint éppolyan fontos, mint a visszavert sugaraké. Minden átírás egy korábbi értelmezésre válaszol, hogy alávesse magát egy későbbinek, amely a jövőendő olvasók mindig megújuló, jelentésbővítő tevékenységén alapul. Cvetajeva újító-hagyományörző poétikája ettől a többszöri ráretegződéstől még változatosabb, még kimeríthetetlenebb. Ez a poétika – szerzőnk találó kifejezésével élve – „válaszoló megértésre” vár.

Marina Cvetajeva saját narratív önazonosságának a felépítésekor arról ír, ami gyermekkorában intenzíven hatott rá. Számára az írás képzeletbeli párbeszéd Puskinnal, a Puskin-hősökkel és az olvasóval. Elkerülhetetlen azonban, hogy egy 3–6 éves kislány (az író nő ezeket az életkorokat említi) túlolvassa vagy alulolvassa a Puskin-szövegeket, melynek következtében különös jelentőséget tulajdonít egyes eseményeknek, hangoknak, színeknek, tárgyakknak, szereplőknek, míg másokat a gyermek kompetenciájából következően alábecsül, amelyeket azután „harminc-egynéhány esztendővel később” utólagos értelemadással ruház fel. Az ilyen és ehhez hasonló mondatokra gondolok: „Ezt most mondom, de már akkor *tudtam*; akkor – tudtam, azóta csak kimondani tanultam meg” (Cvetajeva 1970: 291).

A téridő kontinuum folytonosságára markánsabban rá lehetett volna mutatni. Cvetajeva emlékezetében ugyanis az emlékvilág-tér és az emlékvilág-idő viszonyát egyfajta oszcilláció jellemzi: folytonos közöttük az áttűnés és az áthallás, amelyek átjárást biztosítanak a megélt élet (az előre felé megtett út) és az elbeszélt élettörténet (a visszafelé megtett út) között. A gyermekkori Puskin-olvasaton (percepción) már nem lehet változtatni, azonban az esemény narratív feldolgozásakor a jelentésén és az értelmén igen. Cvetajeva változtat is, ezzel hangsúlyossá teszi az elbeszélt idő és az elbeszélői idő közötti átmeneteket. Számára az önazonosság keresése lényegében véve nem más, mint egy folyamatosan újraszerkesztett élettörténet, amelyben az önmagát írásával átalakító, sőt megalkotó én áll a figyelem középpontjában. A végeredmény: a költő nő

önnön élete átlényegített igazságát írja meg, és nem faktográfiát, amint erre a disszerens helyesen mutat rá.

A kutató nem kerülheti meg a kérdést, hogy az egyéni élettörténetek miként íródnak be a nagyobb társadalmi és kulturális kontextusba. Az én-self (orosz megfelelője *самость, сам, собственная личность*) – a self nyugati társadalmakra jellemző változata. Azt jelenti, hogy az egyén önmagát különálló, a többiektől független lénynek éli meg. A mi-self (orosz változata *всечеловек, всеединство, соборность*) a self keleti kultúrákra jellemző variánsa, amelyben az egyén az egóját másoktól kölcsönösen függőnek éli meg. A könyv szerzője erről a problémakorról „A keleti és a nyugati esztétikai gondolkodás különbségéről” c. fejezetben értekezik. Nagy István pontosan látja, hogy Cvetajeva választása nem véletlenül esik a költői horizontját kitágító, felszabadító hatású eszményképre, Puskinra, akivel azonosulni tud. Puskinban ugyanis megvolt a más népek érzelmvilágába való belehelyezkedés képessége, anélkül hogy elveszítette volna orosz identitását. Műveinek szellemi beállítottsága az általánosra (a mi-selfre), az egyetemes emberi kultúrára, sőt az egész emberiségre irányul (lásd a világirodalmi allúziók tömkelegét, valamint az Oroszországot európaiasítani akaró Nagy Péter kitüntetett szerepét az életműben, amelyet szerzőnk részletesen tárgyal). Az orosz kultúrában többnyire nem elfogadott egy partikuláris jelenség ábrázolása, amely szociológiai, pszichológiai szempontból nem tekinthető reprezentatívnak. Ahhoz, hogy az emlék ne merüljön feledésbe, az egyéni emlékezetből át kell kerülnie a kollektív emlékezet tárházába. A hagyományörzésnek túl kell lépnie az életrajzi emlékeken, kollektív történelmi emlékezetté, kultúrtörténeti ténnyé kell válnia. Az írónak a fundamentális életrajztól, amely az individuális tudat hatókörén belül marad (személyes történelem), el kell jutnia a kollektív történelmi emlékezet örökséig, különben megreked a saját élete dalnoka szintjén. A szubjektum által megélt múltnak és a történelmi múltnak, mint két meg tapasztalási módnak, össze kell fonódnia. (Lásd a „Költői igazság vs. történelmi igazság” c. Pugacsov-fejezetet Nagy István könyvében.)

Kétféle életrajzi regény van: az egyik a személyiség fejlődését, a társadalomba való beilleszkedését taglaló *Bildungsroman*, a másik regénytípus hőse a másokkal való azonosulásból, alakváltozásból és átváltozásból építkezik (saját szubjektumukat fel nem ismerő nárciszok,

alteregők, hasonmások stb.). Utóbbiban egy olyan önportréval állunk szemben, amely bizonyos lelki-tudati állapotokat közvetít: az önmagasság metaforáit. A látható biográfiai emblémával szemben áll a láthatatlan költő, aki alakja mögé rejtőzve inkább önlélektani, mintsem önéletrajzi művet alkot. Cvetajeva önazonosságának keresésekor nem biológiai családjához, egy bizonyos földrajzi tájhoz (szülőföld) vagy valamely ideológiához kötődik, hanem irodalmi családfájához: Puskin, Goethe, Rilke, Blok, Majakovszkij, Paszternak kulturális örökségéhez. Ezt a szerzői pozíciót az indokolja, hogy a költő életének legfontosabb eseményei nem a hétköznapi valóságban történnek, hanem a szellemi szférában, amely egy szövegben manifesztálódik.

A lacani tükörstádium és imágó fogalom egybevetése – amire a mű szerzője jó érzékkel és kellő helyen hivatkozik – azt mutatja, hogy a nyelv átveheti a tükörfogalom szerepét, mert szellemi létünk ott kezdődik, ahol a nyelvi emlékezetünk kialakítja az én belső magvát. A Puskin-művek *teremtő* olvasása, majd később az írás Cvetajeva számára nem más, mint az önmegértés eszköze. Önreflexió és identitáskeresés egy polgári gyermekkor és egy misztikus irodalmi kamaszkor bájosságában összefonódik. Az allúziókban gazdag Cvetajeva-művek összeolvasztják a saját és a vendégsszöveget (az írást és az olvasást). A kettős kódolás következtében a szövegek között szemantikai feszültség jön létre. Az értelem az írás és az olvasás folyamatában a szöveg és a műbe beleértett (implikált) olvasó közti kölcsönhatásban teremődik meg.

Oszip Mandelstam *A regény vége* c. írásában az életrajznak mint műfajnak a „katasztrofális pusztulását” jósolta, mivel a modern korban a koherens én felbomlik, „a személy létformája szétforgácsolódik”. Andrej Belij *Keresztrefeszítés (Kotyik Letajev)* (1922), Borisz Paszternak *Luvers gyermekora* (1922), Ivan Bunyin *Arszenyev élete. Ifjúkor* (1930), valamint a tágabb értelemben idesorolt Cvetajeva féle életrajzi próza (1937) tanúsítja, hogy a műfaj, bizonyos poétikai-strukturális áthangszerelés után, tovább él. Ezeknek a műveknek a szerzői lemondanak a folyamatos történetvezetésről, nem követik nyomon gyermekhősük felnőtté válását. A nagy narratíváktól eltérően olyan fiktív / valós életrajzok, amelyekben az emlékezésnek szövegalkotó szerepe van. A kihagyásos szerkesztés, a törlések, a montázs, a retrospektív narráció meggyengíti a történetek példázatszerűségét. Mindez együttvéve a XX. századi önéletírás

legjobbait a modern művészregények releváns alkotásaivá teszi, melyek kevés szóval is sokat mondanak.

Foglaljuk össze: Nagy István monográfiája Cvetajeva önéletrajzi prózájának újszerű recepciósztétikai, hermeneutikai értelmezését adja, nyelvészeti-poétikai diskurzuselemzésekkel szoros olvasatban.² A kultúráról, a hagyomány szerepéről szóló eszmefuttatásai meggyőzőek és megalapozottak, precíz filológiai apparátust vonultat fel, önálló, eredeti gondolatokat fogalmaz meg.

Nagy István ruszista kollégám tudományos munkásságát több évtizede kísérem figyelemmel és nagyra értékelem. Neve nemcsak itthon, de külföldön is ismert. Nyugodt lelkiismerettel kijelenthetem, hogy mind a bíráló alá vont (könyv formában benyújtott) habilitációs értekezése, mind a *Helikon* folyóiratban, a *Diszkurzívák* irodalomelméleti és kultúrológiai sorozatban, a *Studia Slavicában*, a *Studia Russicában* magyarul és oroszul megjelent tanulmányai, fordításai,³ valamint a hazai és a külföldi konferenciákon tartott előadásai, magas színvonalúak, megfelelnek egy habilitált doktortól elvárható szellemi teljesítménynek. Ezért számára a *decretum habilitationis* odaítélését jó szívvel támogatom.

² Kutatási módszeréről jubilánsunk egy későbbi írásában így vall: „Az évek során arra a meggyőződésre jutottam, hogy a költő Cvetajeva sorsértelmezéséhez össze kell kapcsolni a poétikai, a kognitív nyelvészeti, a filozófiai és a sorstudományi, idegen szóval anankológiai (az elnevezés az ógörög *ananké* szóra megy vissza) lehetséges megközelítéseket. De nem lehet figyelmen kívül hagyni a női tapasztalaton alapuló feminista nézőpontot sem, hiszen Cvetajeva a személyes sorsot is női sorsként élte meg. [...] Ezt a komplex értelmezést az is indokolja, hogy Cvetajeva mind verseiben, mind pedig prózai írásaiban (beleértve természetesen az esszéit is) az említett szempontokat maga is reflexió tárgyává tette, és ezzel mintegy távlatot nyitott az olvasói értelmezés számára” (Nagy 2015: 199).

³ A habilitálása eltelt idő óta Nagy István (et al.) lefordította Cvetajeva *A művészet a lelkiismeret fényénél* c. esszékötetét (Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2008.). Fordításában kiadásra vár a *Szonyecska regénye* második része (az első rész Rab Zsuzsa fordításában látott napvilágot 1977-ben a Szovjet Irodalom júliusi számában).

IRODALOM

- CVETAJEVA Marina. 1970. Az én költőm. In: CVETAJEVA Marina. *Fogoly lélek*. Budapest, Európa, 265–326.
- CVETAJEVA Marina. 1980. *Egy festő portréja. Natalja Goncsarova*. Budapest, Magyar Helikon.
- CVETAJEVA Marina. 1987. Puskin és Pugacsov. *Szovjet Irodalom*, 2, 77–99.
- NAGY István. 2006. *A szabadító költő. Marina Cvetajeva Puskin-olvasata*. Budapest, Argumentum.
- NAGY István. 2015. Költő és sors. Marina Cvetajeva sorsértelmezéséhez. In: HEGEDŰS Iván, JANURIK Szabolcs, LACZHÁZI Aranka (szerk.). *Szlávok és magyarok. Köszöntő könyv Zoltán András 65. születésnapjára*. Budapest, Argumentum, 199–204.

HAN ANNA

BORISZ PASZTERNAK ÉS MARINA CVETAJEVA LEVELEZÉSÉRŐL

Marina Cvetajeva és Borisz Paszternak csaknem 13 éven keresztül folytatott intenzív levelezést egymással, de mindössze néhány alkalommal találkoztak.

Marina Cvetajevának férjével, Szergej Efronnal korántsem volt felhőtlen a kapcsolata, és hosszas távollét után végül csak 1922-ben találkoztak Berlinben. Marina Cvetajeva felkereste a férjét, és ugyanebben az évben került sor az első találkozására Borisz Paszternakkal is.

Marina Cvetajeva igyekezett elmenekülni a családi problémák elől. Ekkor került Borisz Paszternak kezébe a költőnő első kötete, a *Verszták*. Röviddel ezután Borisz Paszternak megírta első levelét Marina Cvetajevának, így vette kezdetét a levelezésük. A haza iránti vágy és az emigrációban töltött időszak mind mélyebb vonzalmat ébresztett Marina Cvetajevában Borisz Paszternak, az orosz költő iránt. Paszternak levelei lelki támogatást jelentettek Cvetajeva számára. Így vallott erről Paszternaknak:

Вы первый поэт, которого я – за жизнь – вижу. Вы первый поэт, в чей завтрашний день я верю, как в свой. [...] Вы единственный, современником которого я могу себя назвать – и радостно! – во всеуслышание! – называю. [...] Ни о ком не могу сказать сейчас: я его современник, если скажу – польщу, пощажу, солгу. И вот, Пастернак, я счастлива быть Вашим современником (Цветаева–Пастернак 2004: 33, 35, 30).

1924-ben Marina Cvetajeva kiadja a *Ketten* (*Двое*) c. versciklusát, amelyben így állítja szembe önmagát Paszternakkal:

В мире, где всяк / Сгорблен и взмылен, / Знаю – один / Мне равносилен. // В мире, где столь / Многого хощем, / Знаю – один / Мне равномощен. // В мире, где всё – / Плесень и плющ, / Знаю: один / Ты равносущ / Мне (Цветаева 1994–1995, 2: 237–238).

Elkövetkezett az 1924-es év, és Paszternak így írt Cvetajevának a vágyairól:

А потом будет лето нашей встречи. Я люблю его за то, что это будет встреча со знающей силой, т. е. то, что мне ближе всего и что я только в музыке встречал, в жизни же не встречал (Цветаева–Пастернак 2004: 96).

A találkozásaik állandóan elhalasztódtak a tragikus körülmények következtében. 1926-ban arra készültek, hogy elutaznak Rainer Maria Rilkéhez – ahhoz a költőhöz, aki számukra magát a költészetet testesítette meg, de sajnos a találkozás nem valósult meg, mivel Rilke 1926 végén meghalt.

Minél tovább folytatódott Borisz Paszternak levelezése Marina Cvetajevával, annál erősebben idealizálták egymást. Levelezésükben végtelenül hiteles képet festettek egymásról, és továbbra sem tudták elképzelni az életüket egymás nélkül. *Fényzápor* (*Световой ливень*) című esszéjében Cvetajeva ezt írta: „Пастернак – это сплошное настежь [...] Все двери с петли: в Жизнь!” (Цветаева 1994–1995, 5: 234).

Még néhány évnyi levelezés után a kapcsolat abbamaradt. Sem Marina Cvetajevának, sem Borisz Paszternaknak már nem volt szüksége a másokra. Amikor Borisz Paszternak 1935-ben részt vett Párizsban a Nemzetközi Antifasiszta Kongresszuson, létrejött a régen várt randevú, de valódi kapcsolat és szerelmi vallomások helyett a két költő csak teázott, és csüggedten beszélgetett az irodalomról és a zenéről.

1925. február elsején Marina Cvetajevának fia született, akinek először a Borisz nevet szerette volna adni, de végül is az újszülöttnak a Georgij nevet adták, de maguk közt Murnak nevezték őt.

Mind a két költő – Marina Cvetajeva és Borisz Paszternak is – szenvedélyesen szerette a zenét. Cvetajeva édesanyja, Marija Alekszandrovna Cvetajeva csodálatosan zongorázott. Maga Cvetajeva is komoly zenei stúdiumokat folytatott gyerekkorában, de amikor az édesanyja

1906-ban meghalt, ezek véget értek. Az anyai örökséggel azonban Marina Cvetajeva nem hagyott fel, a költészet és a zene mindvégig nagyon fontos szerepet játszott életében.

A családi feszültségeket tetézte Marina Cvetajeva számára, hogy anyja nehezményezte, sőt időnként kigúnyolta első költői próbálkozásait, és mindenáron zenészt szeretett volna faragni belőle. Marina anyjával való ellentmondásos kapcsolatáról, a mama kényszeres zenetanítási szándékáról *Anyám és a zene* c. írásában vallott (Cvetajeva 1970). Az otthon, amely szinte mitikussá vált és megszemélyesült Marina Cvetajeva korai költészetében, Moszkva közepén volt, a „Három tó utca” 8-as szám alatt, köhajtásnyira a Tverszkij Bulvártól és a Patriarsije Pruditól.

1902-ben Cvetajeva anyjánál tuberkulózist állapítottak meg, és környezetváltozást írtak elő neki. A család ezért sokat utazgatott külföldön, egészen az anya haláláig. Hosszabb időt töltöttek a Genova melletti Nerviben, ahol a merev polgári életből kiszakadt Marina végre szabadjára engedhette szilaj természetét: futkározott, hegyet mászott. A lányok utolsó emléke: anyjuk még egyszer játszani próbál kedves zongoráján, azután odahívja őket, és Anasztaszija szerint így szól: „Éljetek igazul, gyerekeim!”

Anyja halála után Marina két moszkvai középiskolát is megjár, és idővel még kettőt, majd 1908-ban ellentmondást nem tűrően közölte apjával: Párizsban óhajtja tölteni a nyarat, még hozzá egyedül, hogy nyelvtanfolyamra járjon, és középkori irodalomtörténetet hallgasson a Sorbonne-on. Ekkoriban kezdte olvasni a szimbolisták műveit és a fellendülőben lévő orosz avantgárd irodalmat, s ez nagy hatást gyakorolt egész későbbi költészetére, noha sohasem az elmélet, hanem a költői kifejezőmód, az alkotás mestersége érdekelte.

Marina Cvetajeva 1910-től fogva gyakran járt Makszimilian Volosinék Koktebelben található nyaralójában, ahol ismert írók, költők, képzőművészek gyülekeztek. Volosin nem csupán korszerű külföldi költőket ajánlott Cvetajeva figyelmébe, hanem a „Muszagétész” körhöz tartozó művészeket is. Itt ébredt Cvetajeva a tudatára annak, hogy a birodalom mindkét fővárosa rendelkezik eredeti tehetségekkel: Szentpétervár Merezsikovszkijt és Zinajda Gippiuszt, Vjacsaeszlav Ivanovot és Anna

Ahmatovát, valamint Alekszandr Blokot és Nyikolaj Gumiljovot tudhatja magáénak, Moszkva pedig olyan tehetségekkel büszkélkedhet, mint Andrej Belij és Valerij Brjusov.

Nagyon tehetséges zongoraművész volt Borisz Paszternak édesanyja, Rozalija Iszidorovna Paszternak is. A zenei stúdiumok végigkísérték Paszternak életét is, aki elsősorban a zenei improvizációkban jeleskedett, és leginkább Szkrjabin zenéje nyűgözte le.

Marina Cvetajeva értékelésében Vlagyimir Majakovszkij és Borisz Paszternak egyetlen lírai szubjektum két határa. Cvetajeva nézete szerint Majakovszkij a maga *énjének* teljes vizuális megtestesülésében jelenik meg. Míg Borisz Paszternak elrejtí a maga jelenlétét a verseiben, Majakovszkij kifejezi azt:

Маяковский при всей его динамичности – статичен [...] Статичность Маяковского от его статуарности. Даже тот быстроногий бегун он – мраморный. Маяковский – Рим. Рим риторства. Рим действия. [...] Маяковский – живой памятник. Гладиатор вживе (Цветаева 1994–1995, 5: 390, 391).

Marina Cvetajeva filológiai intuíciójának szellemében Borisz Paszternak titka különös vizuális látásmódjában rejlik, a szeme mintegy sajátos optikai prizmaként szolgál, amely áttöri a fényt, feloldja a fényhatásokat, és a vizuális befogadásnak egy különös pecsétje nyomja rá bélyegét:

[...] Пастернаковы глаза остаются не только в нашем сознании, они физически остаются на всем, на что он когда-то глядел, – в виде знака, меты, патента, так что мы с точностью можем установить, пастернаковский это лист или просто. [...] Пастернак [...] через глаз мир – процеживает. Пастернак – отбор. Его глаз – отжим (Ibid., 381, 382).

Úgy vélem, hogy Nagy István az egyik legavatottabb ismerője mind Marina Cvetajeva, mind pedig Puskin költészetének. Idéznék néhány sort Nagy István Cvetajeva-könyvének utószavából:

Ez a könyv arról szólt, hogyan olvasta Cvetajeva Puskint, akiből mítoszt csinált, és akivel alkotóként egy életen át folytatott párbeszédet. Amikor Cvetajeva a mitologikus szálakkal átszőtt költői sorsot általában és nem

személyhez kötve modellálja, akkor is a háttérben rendszerint ott van Puskin, aki zsinórmérték a számára mind a romantikus személyiségépítésben, mind pedig az irodalmi alkotás kérdéseiben. A költő Puskin sorsában Cvetajeva a saját sorsát ismerte fel, tulajdon alkotói-költői biográfiáját is a vele való szellemi találkozásnak köszönhetően alkotta meg. Puskin Cvetajeva számára egyaránt jelentett irodalmi szöveget és az élet szövegét. Amikor Puskit mint jelenséget akarta megérteni, ezt a két szöveget olvasta össze, és képletesen szólva, beleírta a maga szövegét (Nagy 2006: 177).

Végül álljon itt néhány sor Marina Cvetajeva *A királynő védelmére* című kötetéből (Cvetajeva 1992), a *Настанет день – печальный, говорят!*.. kezdetű verséből:

Eljő a nap

[...]

Tetőtől talpig rám borul puhán
komor pompájú halotti ruhám.
Szégyentől többé lángban égni nem kell.
Szent ünnepem, húsvétom érkezett el.

Moszkva utcáin hintón vonulok,
s ti botorkáltok utánam – gyalog.
Útközben meg-megálltok, elmaradtok,
és koporsómra zuhognak a hantok,
és akkor végre álmodnom szabad
magamba zárt, magányos álmomat.

S elnyugszik, többé semmit sem kívánva,
Marina, Isten szolgálóleánya.

1916. április 11.
(Rab Zsuzsa fordítása)

IRODALOM

CVETAJEVA Marina. 1970. *Fogoly lélek*. Ford. Rab Zsuzsa. Budapest, Európa.

- CVETAJEVA Marina. 1992. *A királynő védelmére*. Válogatta és az utószót írta Pór Judit. Ford. Bajcsi Cecília, Baka István, Rab Zsuzsa. Budapest, Európa.
- NAGY István (szerk.). 2003. *Történelem és mítosz*. Budapest, Argumentum Kiadó.
- NAGY István. 2006. *A szabadító költő. Marina Cvetajeva Puskin-olvasata*. Budapest, Argumentum Kiadó.
- BUZÁS Mária. 2011. Борис Пастернак и Владимир Маяковский. Два типа творческой субъективности. *Studia Russica XIX*. Budapest, 454–467.
- HAN Anna. 2001. Поэтическая вселенная. Анализ стихотворения Бориса Пастернака «Определение поэзии». *Studia Russica XIX*. Budapest, 169–189.
- ДЬЕНДЬЁШИ Мария. 2016. *Стих – цикл – поэтика. Блок, Рильке, Пастернак* (Русская культура в Европе. Russian Culture in Europe. Vol. 12. Edited by Fedor B. Poljakov, Vienna). Frankfurt am Main, Peter Lang.
- ЦВЕТАЕВА Марина. 1994–1995. *Собрание сочинений: В 7 т.* М., Худож. лит.
- ЦВЕТАЕВА Марина, ПАСТЕРНАК Борис. 2004. *Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов*. М., Вагриус.

BAHTYIN MARR-INTERPRETÁCIÓJA

Bahtyin és Marr – a bizarrnak tűnő párosítás felvetői tudják, hogy ez a viszony a „kényes” problémák közé tartozik. Bahtyin ugyanis egy bizonyos mértékig kétségtelenül rokonszenvezett Marr nézeteivel. Azok számára, akik máig is csak a múlt század derekán lezajlott, és híres/hírhedt módon Sztálin nevével is fémjelzett marrizmus-vita (pontosabban annak leülepedett emlékei) alapján ítélik meg Nyikolaj Jakovlevics Marr grúz-szovjet nyelvész (1864–1934) munkásságát, nehezen fogadható el, hogy egy olyan kiemelkedő teoretikus, mint Mihail Mihajlovics Bahtyin (1895–1975), a „rossz oldalon” tűnjék fel ebben a polémiaiban. Tudnivaló azonban, hogy Bahtyint Marr tanításában nem annak furcsaságai, mondjuk a négyelemes analízis vagy a nyelvfejlődés stadialitásának momentuma ragadta meg, hanem Marrnak a nyelv ontológiai és gnoszológiai lényegéről alkotott – a korban uralkodó újgrammatikus nyelvfelfogással élesen szemben álló – nézetei.¹ A marri tanítás ugyanis – mint egyébként bármely nyelvészeti koncepció – Bahtyin szerint éppen ezen kritériumok mentén helyezhető el az egyetemes lingvisztika tömbjében.

Szükségesnek látszik itt egy rövid tudományelméleti kitekintés.

A nyelvről való gondolkodás történetének összefoglalásaiban túlnyomó többségben lineáris szemlélettel találkozunk. Az ilyen vállalkozások hallgatólagosan abból az alaptételből indulnak ki, hogy a tudományok története általában tekintve sem egyéb, mint az emberi tudás szakadatlan (legfeljebb változó intenzitású) felhalmozásának folyamata, ahol is a „fő vonaltól” való eltérések végül is csak korszecifikus furcsaságnak, meddő kísérletnek, netán a tudomány normális menetét megakasztó eltvelyedésnek minősíthetők. Ennek megfelelően ezekben az ábrázolásokban a nyelvészet története sem egyéb, mint annak leírása, hogyan is

¹ A marri tanok és sorsuk teljes körű jellemzését monografikusan feldolgoztam (Havas 2002).

jutottunk el a nyelvről való ismeretek jelenlegi, természetesen minden korábbinál magasabb szintjére, a lingvisztika mai tudásanyagához, amelynek magunkévá tétele és alkalmazása tulajdonképpen éppen úgy nem igényli az előzmények ismeretét, ahogyan például a modern orvostudomány elsajátításához és gyakorlásához sincsen elengedhetetlenül szükség az orvoslás történetének tanulmányozására.

Bármily magától értetődőnek tűnjék is azonban, a tudománytörténet eme lineáris felfogása maga is történelmi termék, nem régebbi a XVIII. századnál. Azt megelőzőleg az egy adott tárgykörre vonatkozó különböző elméleteket – bármikor keletkeztek is – vagy mint a diszciplína kvázi-jelenváló variánsait adták elő, melyeket ismerni lényegében azonos is volt magának a tárgynak a tudós elsajátításával, vagy elszigetelt, esetleges jelenségekként kezelték őket, melyeknek leírása és, adott esetben, cáfolata egyszerűen a „helyes” álláspont kijelölésének eszköze volt. A tudás gyarapodásának konkrét eseteit (felfedezések, találmányok) természetesen számon tartották, de nem mint egy történelmi folyamat lépcsőfokait, hanem mint szerencsés és invenciózus leleményeket, melyeknek megjelenése az időben esetlegesen oszlik el.

Ami mármost konkrétan a nyelvtudomány-történet fentebb jellemzett megközelítését illeti, ezzel kapcsolatban már fél évszázaddal ezelőtt sem lehetett volna kevesebbet mondani annál, hogy ez a szemlélet legfeljebb csak a természettudományokra nézve adekvát, társadalomtudományok esetében jórészt értelmezhetetlen. (Gondoljunk például a filozófia történetére – igen nehéz lenne úgy tekinteni, mint a tudás „felhalmozódásának” folyamatát, ahol is az újabb és újabb elméletek „megoldják” mindazokat a problémákat, melyekkel a régebbiek nem tudtak dűlőre jutni.) Legkésőbb azonban Thomas Samuel Kuhn (1922–1996) paradigmaelméletének megjelenése óta (1962) nyilvánvaló – vagy legalábbis annak kellene lennie –, hogy a lineáris akkumuláció sémája a természettudományok történetének értelmezésében is komolyan megkérdőjelezhető. Mihelyt lemondunk ugyanis a feltétlen linearitás nézőpontjáról, automatikusan adódik az a következtetés, hogy egy diszciplína történetében alapjában nem az egymást követő tudományos elméletek ismeretfelhalmozó folyamatáról (és más, tudománytalan nézetek levetkőzésének kényszerű kitérőiről) van szó, hanem különböző típusú, egymással lineárisan össze nem illeszthető, ámde egyaránt tudományos nézetrendszerek bonyolult

struktúrájáról, melyek eltérő alaptételekből kiindulva igyekeznek feltárni a vizsgált tárgy természetét. A tudománytalanság lehetősége persze ebben az esetben sincsen kizárva, de ez nem olyan dimenzió, amelyet a *típusaikra nézve* eltérő tudományos felfogások között lehetne értelmezni. Azok a kritériumok, amelyeknek alapján a tudománytalan elképzelések azonosíthatók, önmagukban még nem jelölik ki „a” tudományos igazság körvonalait.

A lineáris szemléletű összefoglalások, nem meglepő módon, csak kétféle megközelítést ismernek a marri tanokkal kapcsolatban. Vagy tudomást sem vesznek a létezésükről, vagy a nyelvtudomány-történet improduktív (ha nem egyenesen kontraproduktív) kuriózumai közé sorolják. Vlagyimir Alpatov például a marrizmus témáját feldolgozó monográfiájában így ír: „A nyelvről szóló új tanítás kezdettől fogva kívül esett a tudomány határain” (Алпатов 1992: 6). „A nyelvészek már régen nem vitatják, hogy a marrizmus nem tudomány” (Ibid., 8). Egy másik írásában pedig a következőket olvashatjuk:

A nyelvről szóló új tanítást, melynek a húszas években voltak őszinte hívei, a negyvenes évekre alapján véve a felülről jövő támogatás tartotta fenn. Amikor ez a támogatás megszűnt, hamarosan eltűnt a tudományos horizontról. Tudományos elméletként még történelmileg is érdektelen, s csak úgy került be a történelembe, mint az áltudomány példája, amelyet a sztálinizmus időszakában az „egyedül helyes” rangjával ruháztak fel (Алпатов 1993: 286).²

Mármost Bahtyin alap gondolata szerint

a nyelvfilozófiában és az általános nyelvészet megfelelő módszertani ágazataiban két fő irányzat figyelhető meg, amelyek eltérő módon igyekeznek megoldani a nyelv mint sajátos kutatási tárgy elkülönítésének és lehatárolásának feladatát. Ebből fakadóan aztán a két irányzat természetesen a nyelvtudomány valamennyi egyéb kérdésében is gyökeresen különböző álláspontot foglal el. Az első irányzatot *individuális szubjektivizmusnak*, a másodikat *absztrakt objektivizmusnak* nevezhetjük.

² Az Alpatov-idézetek fordításai tőlem valók. – H. F.

A következő négy tételben foglalható össze az első irányzat álláspontja a nyelvvel kapcsolatban:

1. A nyelv tevékenység, a létrehozás (ἐνέργεια) szakadatlan alkotófolyamata, amelyet az individuális beszédaktusok valósítanak meg;

2. a nyelvi alkotótevékenység törvényei lényegük szerint individuálpszichológiai törvények;

3. a nyelvalkotás a művészi teremtéssel analóg értelmes alkotótevékenység;

4. a nyelv mint kész termék (ἔργον), mint állandósult nyelvi rendszer (lexika, grammatika, fonetika) voltaképpen csupán a nyelvi alkotótevékenység élettelen kicsapódása, megdermedt lávája, a nyelvnek mint kész eszköznek a megtanítását elősegítő nyelvészeti konstrukció. (Bahtyin 1986: 198–199)

Az irányzat megalapítójaként és legnevezetesebb képviselőjeként Bahtyin – magától értetődően – Humboldtot nevezi meg, az orosz nyelvészeti irodalomban pedig Potebnyát. Ide sorolja Steinhalt, Wundtot, Vossler, Crocét és iskoláikat (megjegyezve, hogy Humboldt szintézisénél magasabbra egyik nézetrendszer sem jutott).

A második irányzatra – az absztrakt objektivizmusra, más szóval az „ergon”-modellre – a következő alaptételek jellemzők:

1. A nyelv normatíván azonos nyelvi formák változatlan rendszere, amely az individuális tudat fölött helyezkedik el, és szabályai vele szemben kötelező érvényűek.

2. A nyelv törvényei a nyelvi jeleket egy adott, zárt nyelvi rendszeren belül összefűző kapcsolatok specifikus lingvisztikai törvényei. Ezek a törvények minden szubjektív tudattal szemben objektívek.

3. A kifejezetten nyelvi kapcsolatoknak semmi közük az ideológiai (művészi, megismerési és egyéb) értékekhez. Ideológiai motívumokat hiába keresünk a nyelvet létrehozó tényezők között. A szó és jelentése között nincs természetes és racionálisan értelmezhető kapcsolat, sem pedig művészi jellegű összefüggés.

4. Az individuális beszédaktusok a nyelv szempontjából csupán a normatíván azonos formák visszfényei és variációi vagy egyszerű eltorzításai; de éppen ezek az individuális beszédaktusok magyarázzák a nyelvi formák történelmi változékonyságát, amely, éppen mert változékonyság, a nyelvi rendszer szempontjából irracionális és értelmetlen. A nyelv rendszere és

története között nincs semmiféle kapcsolat, a kettőben nincs egyetlen közös motívum sem. Idegenül állnak egymással szemben. (Ibid., 209)

Bahtyin megjegyzi, hogy ez utóbbi irányzatnak a képviselői között nem volt Humboldt-formátumú egyéniség. Gyökerei a karteizianizmusig nyúlnak vissza, jeles képviselőjét láthatjuk Leibnizben; a köztes fejleményeket átugorva Bahtyin azután természetesen ide sorolja Saussure-t és követőit. Ám nem minden iskola képviseli egyértelműen a két megközelítésmód valamelyikét, ez utóbbiak inkább egy skála két végpontját képezik. Tekintettel az első irányzatnak individualista, a másodiknak pozitívisztikus, logikailag orientált jellegére, az újgrammatikusokról például Bahtyin úgy nyilatkozik, mint akiknek nézetei részben az első, részben a második típust képviselik. „A nyelvet létrehozó egyént elsősorban fiziológiailag meghatározott egyednek tekintették. Másfelől viszont erről a pszichofiziológiai talajról a nyelv szilárd, természettudományos törvényeit szerették volna megállapítani, úgy, hogy azok tökéletesen függetlenek legyenek a beszélők egyéni önkényétől” (Ibid., 215).

Bahtyin a maga részéről mindkét megközelítést elveti. Az absztrakt objektívizmus alapvető tévedésének tartja, hogy miközben kizárólag a nyelvi rendszernek tulajdonít fontosságot, magát a beszédaktust, annak individuális volta miatt, figyelmen kívül hagyja. Az individualista szubjektívizmus éppen erre koncentrált, ámde, merőben privát aktusként felfogva azt, elveszti az esélyt, hogy feltárja a nyelv egyének feletti, objektív jellegét. Bahtyin a nyelv lényegét egyfajta szintézisben látja megragadhatónak, nevezetesen az *egyéni* megnyilatkozások *társadalmi* determináltságának – itt most nem részletezhető – kifejtésével.

Mint ahogy Bahtyin nyelvelmélet-tipológiáját e helyt a marri tanok lokalizálásának szempontjából idéztük fel, most következne annak bemutatása, hogy hogyan is foglalt állást Bahtyin „a nyelvről szóló új tanítással” kapcsolatban (ahogyan Marr maga nevezte az elméletét). A helyzet azonban az, hogy Bahtyin erről expressis verbis nem nyilatkozik, bár a húszas évek végén írott műveiben gyakran idézi Marrt, és mindig egyetértőleg. Ezt persze úgy is felfoghatjuk, hogy azt idézi Marrtól, amivel egyetért. Tekintettel a tárgyalt művek keletkezési idejére, felmerülhet az a kérdés is, vajon mennyire vehetjük komolyan Bahtyinnak Marr iránt érzett rokonszenvét. Kétségtelen, hogy a húszas évek végén

a Marr-ra való hivatkozás már elvárás, vagy legalábbis szokás volt. Úgy gondolom azonban, Bahtyin gondolkodói eredetiségének és tudósi habitusának ismeretében ezek a kételyek egyértelműen elvethetők. Sohasem kifejtésének „protokolláris” helyein hivatkozik Marr-ra, hanem szoros összefüggésben saját gondolatmenetével, annak szerves részeként.

Mindebből természetesen még nem vonhatjuk le azt a következtetést, hogy Bahtyin Marrt az általa javasolt pozitív szintézis képviselőjének tartaná, annyi azonban kétségtelen, hogy a nyelvről szóló új tanításban olyan szemléletet lát, amely ellentmond az objektivizmus ergonmerevségű normativitás-felfogásának, egyszersmind azonban a szubjektivizmus individualista értelmezésű energia-elvének is. Bahtyin megközelítésében a marri szemlélet bizonyos értelemben az újgrammatikus nyelvszemlélet (Marr terminusával az „indoeurópaisztika”) „kifordított” megfelelője. Az ellentpontok az egyén pszichofiziológiai – azaz biológiai egyedkénti – meghatározása, illetve a nyelvi törvények szigorúan diszciplináris – immanens rendszerként leírható – specifikussága tekintetében állnak fenn. Az újgrammatikus nyelvszemlélet ezeket fogadja el az antagonisztikus felfogásokból, Marr nyelvértelmezése pedig, ezeket a momentumokat kifejezetten tagadva, a dinamizmust veszi át az első irányzathból, és a nyelv objektív (ámde társadalmilag beágyazott) természetének elismerését a másodikból.

A nyelvről szóló új tanítást így Bahtyin nyilvánvalóan olyan elméletnek tekinti, amely a kurrens irányzatoktól „eltérő módon igyekszik megoldani a nyelv mint sajátos kutatási tárgy elkülönítésének és lehatárolásának feladatát”. Ez mindenestre annyit tesz, hogy a marri nyelvábrazolást – implicite – nem konkrét elemeit, hanem típusát tekintve különíti el azoktól az elméletektől, melyekkel szemben azt mind hívei, mind ellenfelei egy homogén–lineáris tudomány szemlélet, következésképpen „a” tudományosság nevében sorompóba állították. Így Bahtyin felfogását tekinthetjük az első olyan kísérletnek, amelyben – ha kifejtetlenül is – úgy jelölik ki sajátos hely a marri szemlélet számára a (pluralisztikusan felfogott) nyelvtudományon belül, hogy eközben értelmezhetővé válik ennek bizonyos más szemléletekkel való összeegyeztethetlensége is; mondhatnánk, Bahtyin paradigmátikusan, és nem egyszerűen tudománytörténetileg lokalizálja Marr nyelvészetét. S teszi ezt nagyjából négy évtizeddel Kuhn paradigma-elmélete előtt! Nem akármilyen

elméleti teljesítmény – mégpedig függetlenül attól, hogy egyébként hogyan vélekedett, vélekedünk a marri tanok elfogadhatóságáról.

IRODALOM

- БАХТЫН Мигайл Мигайлович. 1986. *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Budapest, Gondolat. (Az idézetek a Marxizmus és nyelvfilozófia c. fejezetből valók, eredetileg 1929. Fordította Orosz István.)
- HAVAS Ferenc. 2002. *A marrizmus-szindróma. Sztálinizmus és nyelvtudomány*. Budapest, Tinta.
- KUHN Thomas Samuel. 1984. *A tudományos forradalmak szerkezete*. Budapest, Gondolat.
- АЛПАТОВ В. М. 1991. *История одного мифа. Марр и марризм*. М., Наука.
- АЛПАТОВ В. М. 1993. Марр, марризм и сталинизм. *Философские исследования*, 4, 271–288.

AZ EGYHÁZI ÉNEK ÉS A LITURGIKUS NYELV HELYE A XVII. SZÁZADI MOSZKVAI OROSZORSZÁGBAN

A XVII. század második felében a Moszkvai Könyvnyomtató Udvar délnyugat-orosz és modern görög szövegek alapján az istentiszteleti könyvek új kiadását jelenteti meg. Ezzel egy időben revideálták az énekeskönyveket is: *на печь*, ‘beszéddel egyezően’, kiküszöbölve az ún. *homónia* jelenségét, azaz megszüntetve az ősi énekes szövegben ejtett, de az olvasott szövegből ekkorra már kiveszett magánhangzókat. Ugyanakkor Moszkvát elárasztották a Lengyel-Litván Államból származó új egyszólamú énekek, sőt, megjelenik a hagyományos orosz egyházi tradíciókkal szakító, az európai hangszeres és kóruszene szabályait követő többszólamú stílus, az ún. *partes*. Ily módon nem meglepő, hogy az egyházi ének körül – a szertartások és a szövegek revíziójához hasonlóan – felfokozott hangulatú polémia zajlott.

Az orosz liturgiában már egészen a kezdetektől létezik a *znamennyj* vagy *stolpovoj* ének hagyománya. Az első írásos emlékei a XII. században keletkeztek, míg maga az elnevezés (*znamennoe penie*, *stolpovoe znamja* ‘jel’) a XV. században jelenik meg. Ez a szigorúan egyszólamú *raspev* ‘liturgikus szövegek éneklési rendszere’ a XVII. század közepéig a nagyorosz egyház alapvető énekmódja volt és a mai napig megmaradt az óhitűeknél illetve a Moszkvai Patriarchátus néhány hitközségében.

A *znamennyj* ének mellett különleges alkalmakkor bonyolultabb, ünnepélyes énekfajták is léteztek: a XI–XIV. században az uniszónó *kon-dakarnyj raspev* (кондакар ‘kontákion’), ezt követően a különleges többszólamúságot képviselő *putevoj* és a *demestvennyj raspev*. Ez utóbbiak virágkora a XVI–XVII. század második felére esik. Az európai konszónáns hármashangzatokra épülő rendszertől eltérően a *putevoj* és a *demestvennyj raspev* helyenként igen disszonáns hangzást produkált, pl. az ének zárásakor nagy szekundot. A konszónáns-disszonáns dichotómia

valószínűleg nem is releváns a korai orosz többszólamúság szempontjából. A XV. század végére összeáll a *znamennyj* ének teljes korpusza. Ezt a jelenséget az orosz ikonfestészettel lehetne párhuzamba állítani: ahogy az ikont lehetetlen megérteni a naturalisztikus képzőművészet nézőpontjából, a *znamennyj* éneket is hiábavaló vizsgálni a klasszikus zeneelmélet eszköztárával.

A második délszláv hatás eredményeképpen a Moszkvai Oroszország átveszi a grammatikai tradíciót, amely aktualizálja az orosz könyvmásolóknak a nyelvi jel ontológiai természetéről alkotott képet. Ez az oka annak, hogy a korai grammatikák elsősorban az ortográfia-grafika kérdésével foglalkoznak; Lavrentij Zizanij grammatikájának moszkvai adaptációjából például a morfológia jelentős részét ki is hagyják (Кузьмина 2000: 116). A kiadók célja az volt, hogy a nyelvi jelölő formát ideálisan, kölcsönösen egyértelműen megfeleltessék a transzcendens realitásnak mint jelölt dolognak. A szavak a szakrális szövegben tulajdonnevek módjára funkcionálnak – bármely változtatás a jelölő oldalán maga után vonja a tartalmi oldal, a jelölt megváltozását is: egyrészt az egymástól különböző jelentésű formák különböző helyesírási reprezentációt kapnak, másrészt a variáns kifejezési eszközöknek más-más jelentést tulajdonítanak (Успенский 1988: 268). Ezt az Isteni renddel kölcsönös megfelelések révén összhangban lévő nyelvet törvényszerűen az ortodoxia ikonjának tekintették, ahogy a *znamennyj* éneket is.

Ezért amikor a XVII. század közepén a kijevei énekeseken, *vspevakokon* keresztül Moszkvában *kijevei*, *görög*, *bolgár*, *antiochiai* és egyéb elnevezésekkel új monódikus énekrendszerek¹ jelennek meg, melyek mintegy a *znamennyj* „alternatíváiként” funkcionálnak, konfliktus keletkezik, mivel az egyházi énekben a liturgikus nyelvhez hasonlóan nincs helye a szinonímiának (Успенский 1988: 268).²

A középkori Oroszországban mindennek lehetett teológiai aspektusa: nemcsak a tartalmat, hanem a formát is felfoghatták az Isteni igazság

¹ Ezek az elnevezések nem mindig fedik valódi tartalmukat, így például a *görög* a Lengyel-Litván Állam szóhasználatára szerint nem más jelent, mint ‘ortodox’, ily módon a *греческий распев* értelmezhető akár ‘ortodox dallam’-ként is.

² A *znamennyj* mellett használt *putevoj*, illetve *demestvennyj* ének használata „stilisztikailag-pragmatikailag” szigorúan szabályozva volt, ez semmiképpen nem jelentett szinonímiát.

tükörképeként, mint Istenről szóló közvetlen tanúságtételt (Успенский 1996: 477). A régi orosz egyházi éneket valójában akkor érthetjük meg, ha nem az eddig szokásos módon a zenetudomány kategóriarendszerében vizsgáljuk, hanem az aszkézis részének tekintjük, úgy, ahogy a korabeli emberek is tették (Мартынов 1997). Az *énekes ábécékben* minden egyes énekjelhez (*znamja*) bizonyos spirituális tartalmat, a tudatnak valamely állapotát rendelik hozzá, vagyis ezek a neumák nemcsak a hang, az intonáció elmozdulását jelzik, hanem sokkal inkább azt az tudatállapotot, aszketikus minőséget, melyet az énekes át kell hogy éljen, miközben az énekjelet „előadja”, tulajdonképpen „elimádkozza”: *paraklit* – „a Szentléleknek az apostolokra való elküldése”, *kampó* – „az elmének szilárd tartózkodása a gonoszságoktól”, *kígyócska* – „a földi dicsőség elkerülése”, *bot* – „az Istennek tanúsított feltétlen, ellenkezés és háborgás nélküli engedelmesség” (Сборник знаменного пения 1984: 50). Sínai Szent Gergely szavaival szólva „a hang által megszólaltatott ének nem más, mint a belső *lelki kiáltásra* való utalás” (умный вопль, Мартынов 1997: 15). Mindehhez szükséges a tudatnak az Istennel való egyesülés céljából való átváltoz(tat)ása. Ez a szemlélet a hészükhazmusban gyökeredzik, amely igyekezett megmutatni, hogy az ilyen egyesülés lehetséges, és hogy ez ugyanúgy függ Isten kegyelmétől, mint az ember törekvésétől, hogy ez az egyesülés nem csupán az ember lelkét érinti, hanem teljes természetét a test, a lélek és a szellem egységében (Мейендорф 2000: 432).

A jel ontologikus interpretációjából következik az énekekben az ún. *homónia* jelensége is, mely nyelvi értelemben ellentétben áll a „beszéd szerinti” olvasással. A homóniát az a törekvés váltotta ki, hogy megőrizték az ősi dallamot és a hozzá kapcsolódó szöveg kiejtési módját annak ellenére, hogy a nyelvi viszonyok megváltoztak – kiestek a gyenge helyzetben lévő redukált magánhangzók, a *jerek* [ъ, ѣ], és ezáltal a beszélt nyelvben, majd valamivel később a liturgikus olvasásban is csökkent a szótagszám.

A homóniás éneklésben az etimologikus [ъ] és [ѣ] helyén mind erős, mind gyenge helyzetben *e* illetve *o* hangzik, pl.: *читахомъ* – [читахомо] (innen a tulajdonképpeni elnevezés is), *сънасъ* [сопасо]. Elvileg ez megfelel a liturgikus olvasás kiejtésének is a XIV. századi reform előtt (vö. Успенский 1997: 143–208), vagyis ebben a korszakban az olvasás és az

ének nyelve / kiejtése nem különbözött egymástól, majd ezt követően az olvasott szövegből kiestek a gyenge redukáltat tartalmazó szótagok, ám az énekben megmaradtak egészen a XVII. század közepéig. Mivel azonban a homóniás alakokat a beszélt nyelv formái nem támogatták, ezek szöveghez kötött elemek voltak, s ez is magyarázhatja azt a jelenséget, hogy ugyanazok a morféma „különböző fokú” homóniával szerepelhettek egy-egy szövegben: *conacено* – *снацаема*, *весесилен* – *всеродна* (Ирмосы 1995: 20, 102–103).

Aleksej Mihajlovič cár utasítására 1652-ben bizottságot hoznak létre azzal a céllal, hogy *на речь*, azaz ‘beszéddel egyezően’ revideálják a *znamennyj* énekes könyveket, vagyis megszüntessék a homóniát.³

A korabeli emberek különböző módon viszonyultak a homóniához. Egybizonyos Efrosin szerzetes 1657-ben így vélekedett:

В наших знаменных книгах священные речи до конца развращены противу печатных, письменных, древних и новых книг. Книги хара-тейные были писаны и по ним было пето так же, якоже глаголем – на речь, а не якоже ныне многое обретется: инде речи неприличные последующему разуму приложены [*anenajkák* és *habuvok* – Н. I., ld. alább], и во иных местах нужнейшая глаголаная разуму отъяты, и всякия глаголы буквами лишними переломаны [*homónia* – Н. I.], [...] Пением нашим точию глас украшаем и знаменные крюки бережем, а священные речи до конца развращены супротиву печатных, письменных, древних и новых книг (Гарднер 1998, II: 50–51).

Az, hogy Efrosin szerzetes „a régi kampók őrizgetésének” tekinti a homóniás éneket, közvetett módon arról tanúskodik, hogy a XVII. század derekán valóban a szent, angyali éneket ábrázoló dallamot féltették bármilyen változtatástól, amely a jel ontologikus felfogását képviselők szemszögéből a tartalom megváltozását vonja maga után. Efrosin viszont egy újfajta gondolkodásmódot követ, mely a racionális megértést helyezi előtérbe, helyet engedve a jel konvencionális értelmezésének. Figyelemre méltó, hogy mindkét álláspont védelmezői ugyanazzal érvelnek: mindketten az „ősi könyveket” és az egyházi szláv nyelvet hívják segítségül, „melyben születünk és a Szentírást tanultuk”. Ehhez a

³ A *putevoj* és a *demestvennyj* énekek ebből kimaradtak, mivel többszólamúságukból adódóan bonyolult feladat elé állították volna a reformereket, élükön A. Mezeneccel.

„konvencionalista” Efrosin hozzáteszi az „új könyveket” is, azaz a nikoni revízió utáni kiadványokat. Ide kívánczik egy pontosítás: „Книги харапейныя были писаны и по ним было пето так же, якоже глаголем – на речь” – ez a kijelentés csak a liturgikus olvasás XIV. századi reformja előtti időkre igaz. A XIV. század után ez ilyen formában nem igaz, mert ekkortól az ének és olvasás nyelve más-más normát követ (Успенский 1997: 143–208). A homóniás ének követői is szép számmal vannak, így az a mai napig fennmaradt a „papság nélküli” óhitűek többségénél. A papsággal rendelkező óhitűek a *наречное* vagy *истинно-речное* ‘beszéddel egyező’ éneket követik.

A homóniával és a jel ontologikus felfogásával rokoníthatóak az énekek egy részében található glosszolalikus betoldások, az *anenajkák* és a *habuvok* (ld. fentebb). Előbbiek a bizánci ének alaphangmegadási módjából fejlődtek ki, utóbbiak a melizmák éneklését megkönnyítő gégehangokból maradtak fenn. Ezeket az énektechnikai segédhangokat szövegalkotó jelekké értelmezik át: az *anenajkák* – az angyalok ujjongása, a *habuvok* – *Христу Богу* (Гарднер 1998, I: 503–515).

Szintén a szakrális jel ontologikus felfogásával magyarázható az ún. *многогласие* ‘többhangúság’:⁴ egyszerre az istentisztelet különböző részeit olvasták / énekelték, azzal a céllal, hogy lerövidítsék a szertartás idejét. Ennek eredménye érthetetlen hangzavar⁵ volt, ám az imák és énekek „érthetőségénél” jóval fontosabbnak tekintették azt, hogy elhangozzék a tipikon által előírt összes szöveg, máskülönben az istentisztelet érvényét veszítené – a szakrális jel kommunikatív funkcióját elhanyagolják a szignifikatív funkcióval szemben.

A XVII. század második harmadától a Moszkvai Oroszországba fokozatosan átemelik a délnyugat-orosz szemiotikai szituációt, amelyre a kulturális nyitottság, decentralizáció volt a jellemző. A sokfajta énekhagyomány: az ősi orosz egyszólamúság és többszólamúság, a bizánci⁶, valamint a lengyel közvetítéssel érkezett nyugat-európai típusú

⁴ Nem szabad összetévesztenünk a *многогласие* ‘többszólamúság’ zenei szakszóval.

⁵ N. D. Uspenskij véleménye szerint a *многогласие* hozzászoktatta a hívőket ahhoz, hogy másképpen, külön-külön, „szálanként” hallgassák az istentiszteleten egy időben egymásra rakódó szövegeket, s ez a képesség összefonódott a különleges orosz *putevoj* és *demestvennyj* többszólamúsággal (Гарднер 1998, II: 86).

⁶ Az 1660-as években Moszkvába érkezik Meletij Grek hierodiakónus (Фонкич 1997).

többszólamúság a Lengyel-Litván Államban együtt létezett. Moszkvában a XVII. század második felére ugyanez lesz a jellemző. Mindez a szakrális jel konvencionális módon való felfogását aktualizálta Moszkvában is, és megnyitotta az utat a szekularizáció előtt.

A XVII. sz. közepétől gyökeresen új korszak kezdődik az orosz egyházi ének történetében. A leglényegesebb újítás az európai típusú többszólamúságot követő stílus, a *partes* bevezetése volt, ami nemcsak technikai értelemben jelentett változást, hanem a liturgikus ének alapvetően ellentétes felfogását képviselte. A régi ének az imának egyik formája volt, melyet a földi gondolatokkal, érzelmekkel való küzdelem jellemez, ezzel szemben a *partes* éppen ezeknek a földi emócióknak az esztétizálását helyezi középpontba, egyfajta játékot, melynek célja az, hogy érzelmeket váltson ki. Simeon szmolenszki metropolita az új stílus bevezetésének céljaként „a meghatódás (*умиление*) kiváltását” jelölte meg, hogy „az emberek az istentiszteleten ne hogy unatkozzanak” (Бычков 1992: 572), vagyis az éneket kivonja az aszkézis alól. A liturgikus nyelv új koncepciója szerint a grammatikai szabályoknak való megfelelés a helyességnek szükséges és elégséges feltételét jelenti.⁷

Aleksandr Mezenec még *azbukának* ‘ábécéskönyvnek’ nevezi az általa összeállított könyvet, míg Nikolaj Dileckij, aki a *partes* bevezetése céljából érkezik Kijevből Moszkvába, *Musikijskaja grammatika* címmel látja el művét, amelyben valóban a zeneművek komponálásának szabályait sorolja fel. Ennek előszavában Ioannikij Korenev diakónus kifejti, hogy van, aki „értelmétől megfosztva azt állítja, hogy az egyházi ének nem a zenéből ered, hogy az egyik zene, a másik nem az. [...] Én minden éneket zenének nevezek” (Мартинов 1997: 5). Vagyis a liturgikus ének ugyanazon szabályokat kell hogy kövesse, mint a profán zene. A régi orosz világképben szigorúan elkülönült az ének (szakrális) és a játék, később: zene, *музыка*, *музыка* (világi), ezt közvetetten a fenti Korenev-idezet is alátámasztja – az általa bírált nézetek léteztek! –, vö. még egy XVII. század végi *azbukovnikban*: „Музыка – гуденье, рекше игра гусельная [...] в ней пишутся песни и кошуны бесовския, их же

⁷ Legfontosabb e tekintetben M. Smotrickij görög és latin mintát követő *Грамматики словенския правильное синтагма* (Jevje [ma: Vievis, Litvánia], 1619, Moszkva, 1648) c. műve.

латины припевают к мусикийских орган согласию” (Бычков 1992: 562).

A „latin” *partes* ének azt eredményezte, hogy az isteni világba szent-ségtörő módon ördögi játékot, a szakrális szférába anti-viselkedést vezetnek be: Sila Bogdaško rosztovi szabómester így vélekedik minderről: „Личины вы свои пишете на иконы, а служба ваша *игралище*, а не служба” (Успенский 1996: 502). A játék mint szervező elv fontosságát támasztja alá, hogy a barokk irodalomban létezett a *ludus*, azaz „szavakkal való játék” műfaja (Strakhova 1998).

A XVII. század második felében a Moszkvai Oroszország kultúrájában mélyreható változások mennek végbe. Az általános elvilágiasodás mellett a szakrális jel kezdi elveszíteni különleges státuszát, és az ontológikus felfogást felváltja a konvencionális (Успенский 1997: 481). Az egyházszakadás kontextusában a tradicionalisták a változásokat különösen tragikusan fogják fel, a reformok erőszakos adminisztratív bevezetése Aleksej Mihajlovič cár, Nikon pátriárka és utódaik által még inkább felkorbácsolják az indulatokat, s mindezekből a kor embere számára logikusan következett, hogy közel vannak az utolsó idők.

IRODALOM

- STRAKHOV OLGA B. 1998. *The Byzantine Culture in Muscovite Rus' – the case of Evfimii Chudovskii (1620–1705)*. Köln-Weimar-Wien, Böhlau (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe A, Slavistische Forschungen, N. F., Bd. 26).
- БЫЧКОВ В. В. 1992. *Русская средневековая эстетика XI–XVII века*. М., Мысль.
- ГАРДНЕР И. А. 1998. *Богослужебное пение Русской Православной Церкви. История*. I–II. Сергиев Посад, Моск. дух. академия.
- ИРМОСЫ. 1995. *Старообрядческие ирмосы наонного распева*. Рига, М. Б. Пашинин.
- КУЗЬМИНОВА Е. А. 2000. Рецепция грамматики Лаврентия Зизания в Московской Руси. В: *Studia Russica XVII*, 115–118.

- МАРТЫНОВ В. И. 1997. *Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе*. М., Филология.
- МЕЙЕНДОРФ Иоанн, протопресвитер. 2000. Византия и Московская Русь. В: *История церкви и восточно-христианская мистика*. М., Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 337–560.
- СБОРНИК ЗНАМЕННОГО ПЕНИЯ. 1984. *Сборник знаменного пения*. М., Издательский отдел Московского Патриархата.
- УСПЕНСКИЙ Б. А. 1988. *История русского литературного языка*. Будапешт, Tankönyvkiadó.
- УСПЕНСКИЙ Б. А. 1996. Раскол и культурный конфликт XVII века. В: *Избранные труды*. Т. I. М., Школа «Языки русской культуры», 477–519.
- УСПЕНСКИЙ Б. А. 1997. Русское книжное произношение XI–XII вв. и его связь с южнославянской традицией. В: *Избранные труды*. Т. III. М., Школа «Языки русской культуры», 143–208.
- ФОНКИЧ Б. Л. 1997. Мелетий Грек. В: *Россия и христианский Восток*. Вып. 1. М., Индрик, 159–178.

HETÉNYI ZSUZSA

A FEHÉR HOLLÓ

Ilja Ehrenburg (1891–1967) és Nyikolaj Buharin (1888–1938)
kapcsolata

Nagyezsda Mandelstam írta emlékirataiban Ilja Ehrenburgról, hogy fehér holló volt a szovjet irodalomban és az is maradt. A szövegkörnyezetből kiderül, hogy ezt a kijelentést Ehrenburg nem irodalmi műveivel érdemelte ki, hanem mindenkre kiterjedő segítőkészségével. Ehrenburg életrajzának egyik nagy kérdése, minek köszönhette azt, hogy nem lett áldozata a szinte minden tehetséges művészt érintő sztálini retorzióknak, letartóztatásoknak, táborba vagy börtönbe zárásoknak, kivégzéseknek, majd a zsidó származású művészek elleni kampánynak. Az okok között korai munkásmozgalmi tevékenységét, háborús agitációs tevékenységének köszönhető hazai hírnevét és nemzetközi kapcsolatait is joggal számba vehetjük, de bizonyára szerepet játszott kapcsolata Nyikolaj Buharinnal is, legalábbis addig, amíg az erős helyzetben volt a pártvezetésben, és egyáltalán életben volt. Érdemes számba venni kettejük korántsem töretlen kapcsolatának történetét, és figyelni arra, milyen különös, hogy Buharin bukása sem rántotta Ehrenburgot magával (amint ez megtörtént Jagoda bukásakor Iszaak Babellal).

Ehrenburg ugyan három évvel fiatalabb volt Buharinnál, de korán kezdett a szociáldemokrata mozgalomba járni és szervezkedni, az 1905-ös forradalom évében, ekkor ismerkedtek meg. 1906-ban, miután a gimnáziumi csoportokat egyesítették, az év végén már együtt léptek be a bolsevik pártba. Ehrenburg ekkor mindössze 15 évesen részt vesz egy gyári sztrájk szervezésében. Érettségi előtt többször letartóztatták, és mielőtt kizárták volna az iskolából, szülei kivették onnan. 1908 végén került másfél évre börtönbe, ahonnan váltságdíj fejében 1910-ben szabadult és külföldre szökött.

Egy évvel később hasonló utat végigjárva, követte Buharin. Találkozni azonban csak 1920-ban fognak újra, Moszkvában, igaz, közben nyilván tudtak egymásról. Buharin ekkor már a Pravda főszerkesztője, a bolsevik vezetés tagja, Ehrenburg viszont 1918 szeptemberéig, amikor újra Nyugatra szökött (ahogy ezt a *Julio Jurenito* című regény megörökíti), számos antibolsevista cikket írt a baloldali eszer lapokba, többek között Kijevben. Ennek az adott hitelt, hogy Párizsból jól ismerte a bolsevik vezetőket, Lenint, Kamenyevet, Zinovjevét, Trockijt, akiket megemlíti cikkében, Buharint azonban nem említi.

Amikor Ehrenburg a forradalmat „elfogadta”, és 1920-ban hivatalosan hazatért, november elsején azzal a váddal, hogy „Vrangel ügynöke”, letartóztatták, azonban Buharin közbenjárására (akinek a VCsK-nál Lenin utasítására vétőjoga volt), elég hamar szabadon engedték. Ekkor beszélt Buharinnak irodalmi terveiről, készülő szatirikus regényéről, és az ő közbejárására tudott hivatalos útlevéllal újra eltávozni az országból 1921-ben. Útlevele ritka kincs volt, hiszen az útlevelet csak 1924-ben vezették be, a Szovjetunió mint új állam 1922-es megalakulása után (a többi, régi orosz cári útlevéllal rendelkező emigráns orosz ekkor vált hontalanná). Ehrenburg a következő húsz évben ennek az 1921-es útlevélnak köszönhetően tudott szabadon mozogni Európában és jobbra ott is élni.

Találkoztak ők ketten Berlinben is, de erről Ehrenburg röviden számol be memoárjában. Mint leírja, ő elmondta barátjának, hogy szerinte nem egészen úgy mennek a dolgok otthon, ahogy azt az iskolában eltervezték. Időközben elkészült szatirikus regényét, a Berlinben kiadott *Julio Jurenitót* Petrográdban elkobozták, ezért Ehrenburg ki szeretne volna adni a Szovjetunióban, és ennek elősegítésére megkérte Buharint, írjon hozzá előszót, amit némi vonakodás után végül Buharin meg is tett. Nagyezsda Krupszkaja egyik leveléből tudható, hogy neki és Leninnek is tetszett a regény, amely ezt követően háromszor is megjelent, de csak cenzúrázva, a Kreml-fejezet nélkül.

Ehrenburg legközelebb 1924-ben látogatott haza, Lenin halálakor. A Metropol szállóban látta meg Buharint, aki elmondása szerint éppen zokogott, úgyhogy nem is köszönt rá. Ehrenburg körbeutazta az országot, és éles szemmel figyelte a NEP okozta változásokat, majd ezzel a munícióval ismét Európába ment, írni. Amikor 1925-ben érzékelte, hogy

legutóbbi három művét betiltották, és fehér emigránsnak bélyegzik, újra tollat ragadott és írt Buharinnak – a szokásos vicces modorukban. (Kamenyevnek is írt, de ezek a levelek nem maradtak fenn.) Válaszul zavaros kiadói ügyekkel indokolták a kiadások körüli „halogatást”, majd valóban újra publikálták pár művét.

Buharin, aki ekkor még Sztálint támogatta a Trockij, sőt, Zinovjev és Kamenyev elleni belharcokban, hamarosan még nagyobb befolyásra tett szert a párton belül. Ez sem volt azonban elég ahhoz, hogy a *Lazik Roitschwanz mozgalmassága* (1927) megjelenjen, s noha Ehrenburg ezt is Buharin kegyeibe ajánlotta, nem is remélte, hogy az időközben megalakult cenzúrahivatal, a Glavlit betiltását érvényteleníteni tudja, így végül maga adta ki Párizsban, 1928 januárjában.

A helyzet sokkal világosabbá vált 1928-ban, amikor Buharin a Pravda március 29-i számában közölte *Mit is akarunk Gorkijtól?* című cikkét, amelyben a szovjet kispolgár leleplezését követelte az íróktól, és Ehrenburg regényeit „fullasztóan eszmeietlen, unalmas, hamis, egyoldalú irodalmi hányadék”-nak nevezte, „ez nem harc, nem alkotás, nem irodalom, hanem zöld unalom halott embereknek”. Kettejük kapcsolata ekkor érthető módon megszakadt. Ehrenburgot ettől kezdve, ha közlik is, szövegeit kibelezik.

1932-ben Ehrenburgot felkérték, hogy legyen az Izvesztija állandó párizsi tudósítója, Buharint pedig 1934-ben kinevezték a lap főszerkesztőjének. (1929-ben Buharin kegyvesztett lett, leváltották a Pravda főszerkesztői posztjáról, de ekkor újra visszanyerte pozícióit.) Ettől kezdve Ehrenburg többet publikált az Izvesztijában.

Személyes találkozójukra az 1934-es Írószövetségi Első Kongresszuson került sor, majd ezt követően Odesszában is találkoztak. Megbeszéléseik után Ehrenburg egy forradalmi írókat egyesítő nemzetközi szervezet létrehozását javasolta Sztálinnak.

Kirov meggyilkolásának napján – Ehrenburg így emlékszik vissza memoárja 4. kötetében – éppen bent volt a szerkesztőségben. Buharin sápadtan rohángált fel-alá és ezt kiáltozta: „Írjatok Kirovról!” Majd egy üres szobába rángatta Ehrenburgot, és a fülébe súgta: „Nem kell írni. Ez egy nagyon sötét ügy...” (Szergej Kirovnak, a leningrádi pártszervezet főtitkárának megölését Sztálin trockista összeesküvésnek állította be, a történettudomány szerint maga Sztálin szervezte meg, vagy egy

magányos örült ölte meg – egy biztos: a gyilkosságot Sztálin a párton belüli tiszogató hadjáratra használta föl.)

Legközelebb Párizsban találkoztak. Buharint – elmondása szerint – azért küldte oda Sztálin, hogy Marx könyvtárának megvásárlásáról tárgyaljon. „Lehet, hogy ez csapda, csak csapda, nem tudom...” – mondogatta nyugtalanul.

A spanyol polgárháborús tudósításokat Ehrenburg már közvetlenül küldte Buharinnak, aki azt a külügyi osztály megkerülésével és Karl Radek ellenzését semmibe véve közölte a lapban, és emellett személyes levelezést is folytattak.

Ehrenburg 1937-ben látogatott újra haza, amikor is elkobozták útlevelét. Buharin már nem volt szabadrábon, a tárgyalására várt, ahová Ehrenburgnak csak azért adtak belépőt, hogy okuljon az ügyből, sőt, gúnyosan megkérdézték, fog-e róla írni...

Sem akkor nem írt, sem később nem írhatott: 1957-ben, a XX. kongresszus után Tvardovszkij sem Buharin, sem az antiszemitizmus említését nem engedélyezte lapjában, ahol Ehrenburg a később három kötetnyire bővült visszaemlékezéseit közölni kezdte (*Emberék, évek, életem*). Hruscsov, aki állítólag megkönnyezte a Buharin-per iratait, a XXII. kongresszuson sem adta azt közre. Ehrenburg személyesen írt neki és elküldte azt a fejezetet, amelyben Buharinnal közös iskolai forradalmárkodásaikat írta le, de nem kapott választ. S noha ezt a két oldalt végül kihagyta, a memoárt a cenzúra valamikori megszűnésének reményében úgy folytatta, hogy a Buharinra vonatkozó részeket mindig külön megírta és félretette (első publikációja: *Moj drug, Nyikolaj Buharin*. Nyegyelja 1988. 20. szám).

Ehrenburg memoárjának sorai között azonban a beavatott olvasó észrevehette azt a vezetéknev nélkül szereplő embert, aki csak Nyikolaj Ivanovicseként szerepelt vagy például a regényéhez írott előszó szerzőjeként. A cenzúra nem vette észre vagy szemet hunyt fölötte. Volt egy család, amely azonban jól tudta, kiről van szó: Buharin özvegye, Anna Larina és gyerekei (akik anyjuk nevét viselték, Jurij Larin és Szvetlana Larina) levélben felkeresték Ehrenburgot, és találkoztak vele.

Ehrenburg nem érte meg Buharin teljes rehabilitálását, de róla szóló sorai az 1990-es kiadásban már visszakerülhettek az *Emberék, évek, életem* lapjaira.

„BLICK INS CHAOS” – MYSCHKIN UND KARAMASOW
ODER DER UNTERGANG EUROPAS

Dostojewski in Hermann Hesses zwei Essays

„Ich bin seit vielen Jahren davon überzeugt, daß der europäische Geist im Niedergang steht und der Heimkehr zu seinen asiatischen Quellen bedarf.” (Hesse 1990: 409)

„Was ich den Untergang nenne, sehe ich durchaus auch als Geburt. Der ‚Untergang Europas‘ ist für mich ein Vorgang, den ich in mir selbst erlebe und den man vielleicht vergleichen kann mit dem Untergang der Antike: kein plötzlicher Zusammenbruch, sondern eine langsame, wachsende Umstellung in den Seelen der Menschen.” (Ibid., 430)

1910 veröffentlicht Hesse die Erzählung *Die Stadt*, die auch unter den Titeln *Es geht vorwärts*, *Vom Werden und Vergehen*, *Werden und Vergehen einer Stadt*, bekannt ist. In dieser kurzen Schrift wird dargestellt, wie die Natur vom Menschen erobert, die Prärie vom Ingenieur bebaut, eine kleine Siedlung im Laufe von Jahrhunderten – mit all den dazu gehörenden zivilisatorisch-technischen und kulturellen Errungenschaften, wie etwa Eisenbahn, Fabriken, Universitäten, etc. – zur Metropole emporwächst, wie die langjährige Arbeit des Menschen durch eine Naturkatastrophe im Nu vernichtet wird, wie der Mensch der Stadt noch einmal zur Blüte verhilft und wie das nunmehr überdimensionale, überreife, veraltete Monster *Stadt* von der Natur zurückerobert und verschlungen wird. Die ewige, organisch-lebendige Natur geht aus dem Kampf mit den Leistungen und Produkten menschlichen Geistes, einer technisch-kulturellen Entwicklung und Zivilisation als Sieger hervor. Der moderne Mensch geht an der Natur zugrunde.

1918 erscheint ein anderer kurzprosaischer Text von Hermann Hesse mit dem Titel *Der Europäer*. Diese Fabel handelt von einer modernen Sintflut-Geschichte. Noah erscheint als Neger-Patriarch, als Verwalter und erwählter Retter der geschöpften Welt, der noch kein Opfer der Zivilisation wurde. Der Europamann ist stolz auf sein Talent, auf den Verstand, mit dem er den letzten großen Krieg hervorrief und die Erde untergehen ließ. Alle anderen Kreaturen, die sich in Noahs Arche geflüchtet haben, Tiere wie Menschen, weisen sich mit angeboren-naivem, instinktivem oder durch Erfahrung und Übung sich angeeignetem, praktischem Können aus und sind außerstande, die gelernten, dem Intellekt zugeschriebenen Fähigkeiten des Europäers zu würdigen, mit denen er das Glück der Menschheit fördern will. Alle halten ihn für unnütz und möchten ihn loswerden. Der weise Neger-Noah sieht aber, dass der weiße Mensch, der die „arme Erde wieder einmal bis zum Strafgericht verderben“ (Hesse 2002a: 155) hat, allein geblieben ist, und ohne Partner, der Fortpflanzung beraubt, bloß als Mahnung am Leben bleiben konnte. Der weiße Europäer ist zum Aussterben verurteilt und kann das neue Leben nach der von ihm verursachten Weltkatastrophe und dem Sterben nicht mehr genießen, nicht wieder einmal verderben und zerstören.¹

Diese beiden Erzählungen, die vor und kurz nach dem Ersten Weltkrieg entstanden sind, drücken den allgemein verbreiteten Kulturpessimismus der Zeit sowie den eigenen von Hesse aus, wobei in seinen Schriften die geläufigen und modischen Probleme seiner Zeit, wie z. B. die Kulturmorphologie eines Leo Frobenius oder Oswald Spengler, dessen *Untergang des Abendlandes* er 1924 besprochen hat, oder die Hinwendung zum Orient, vor allem zum *Fernen Osten*, ein Leben lang charakteristisch bleiben. Der sogenannte magische Mensch, der für einen der wichtigsten und zentralen Gedanken Hesses, für den *Einheitsgedanken* zu bürgen hat, erscheint in der frühen Schaffensperiode Hesses u. a. in der gefährlich-gefährdeten, krankhaften und oft selbstzerstörerischen

¹ Die weniger bekannte Erzählung *Der Europäer* gehört schon zu Hesses expressionistischer Schaffensperiode, in der mit ähnlicher Thematik wie hier solche Werke entstanden wie z. B. *Demian*. *Die Geschichte einer Jugend* von Emil Sinclair (1919), der Prosaband *Klingsors letzter Sommer* (1920) mit den Erzählungen *Kinderseele*, *Klein und Wagner* und *Klingsors letzter Sommer*.

Gestalt der Dostojewski-Helden. Dieser *erwählte* Menschentyp als Titelfigur oder Protagonist bildet ein zweites, besonders wichtiges Motiv im Hesseschen Œuvre. In den späteren Werken verwandelt sich jedoch der kranke, schizophrene Held (*Myschkin*, die Brüder *Karamasow*, der Maler *Klingsor*, 1919, *Klein-Wagner*, 1919, der Steppenwolf *Harry Haller*, 1927) in einen gesetzteren, gesunden, weisen Typus, dessen Vorläufer *Siddhartha* (1922) ist, dem dann *Leo* in der *Morgenlandfahrt* (1930), der *Musikmeister* und *Josef Knecht* im *Glasperlenspiel* (1943) folgen.

Im Zusammenhang mit einer Art kulturmorphologischer Entwicklungs-Auffassung Hesses, nach der Kulturen wie natürliche Organismen mit gesetzmäßigem Ablauf ihrer Entwicklung oder ihres Wandels (Geburt, Jugendalter, Blüte, Greisenalter, Tod) funktionieren, sei bemerkt, dass diese zyklische Bewegung bei Hesse nach dem Tod immer wieder in eine, auf einem höheren Niveau wiederkehrende Neugeburt übergeht. Der *Kreislauf* bildet keine in sich wiederkehrende, geschlossene Einheit, sondern eine *Spirale*, die sich von unten nach oben, im Spätwerk zur Transzendenz hin, bewegt. Sterben und Neugeburt wiederholen sich als jeweilige Zäsuren von Lebensabschnitten eines Einzelnen oder historischer Epochen innerhalb eines *irdischen* Lebenslaufes.

Nach dem Einheitsgedanken, dem Protagonisten als Erwählten und dem Kreislauf, bzw. der Spirale als strukturmodellierenden Funktionen, soll noch eine – die *Bipolarität* – erwähnt werden, die den Motor der Kreis- bzw. Spirale-Bewegung bildet. Die Gegensatzpaare erscheinen als Antinomien, d. h. jeder Pol enthält den Keim seines Gegenpols in sich und sie wirken gegenseitig befruchtend aufeinander. Das größte Gegensatzpaar bilden bei Hesse der *Geist* und die *Natur*, wobei der Geist, besonders im Frühwerk nicht nur als reiner Geist oder *logos*, Gott, wie im *Glasperlenspiel*, sondern oft als Synonym für den menschlichen Verstand oder Intellekt vorkommt, der sich als eine vom Leben getrennte, papierne Abstraktion eine äußerst negative Funktion hat.

Anhand von zwei essayistischen Aufsätzen seien einige von diesen strukturmodellierenden Funktionen kurz vorgestellt, die, mit Schwerpunktverschiebungen, das ganze Lebenswerk Hesses kennzeichnen.

1920 erscheint ein schmales Bändchen von Hesse im Berner Seldwyla Verlag unter dem Titel *Blick ins Chaos*. Das Buch enthält drei

Texte: *Gedanken zu Dostojewskijs ‚Idiot‘*², *Die Brüder Karamasow oder Der Untergang Europas. Einfälle bei der Lektüre Dostojewskijs*³, und *Gespräch über die Neutöner*. In den ersten beiden Essays lassen sich Hesses oben aufgezeigte Gedanken in Bezug auf sein Dostojewski-Verständnis nachvollziehen. Das alte Europa steckt in tiefer Krise, es ist zum Tod, zum inneren – seelischen und geistigen – Sterben reif geworden. Auf den Untergang muss aber eine Neugeburt, ein Neuanfang folgen. Der Spätling Europäer wird mit der *magischen Wahrheit* konfrontiert, die in Hesses Frühwerk durch russisch-asiatische Muster vermittelt wird. Der magische oder der russische Mensch oder der Karamasow ist der neue Menschentyp, der Europa bedroht. Er ist hinabgestiegen in das Chaos seines Inneren, er hat sich gleichsam dem ersten Stadium einer psychotherapeutischen Selbstbehandlung unterzogen. Er hat seine verdrängten Triebe, das Tier, den Teufel in sich freigesetzt, indem er sich dem Chaos, einem Urstadium vor der Entstehung der Ordnung, übergab und damit Feind jeglicher Ordnung geworden ist, denn jede Ordnung setzt ein polares System in jedem Bereich des Lebens voraus: Sie unterscheidet zwischen Gut und Böse, zwischen Schön und Hässlich, zwischen Erlaubt und Unerlaubt:

Das Setzen eines Poles, das Annehmen einer Stelle, von wo aus die Welt angeschaut und geordnet wird, ist die erste Grundlage jeder Formung, jeder Kultur, jeder Gesellschaft und Moral. Wer Geist und Natur, Gut und Böse [...] als verwechselbar empfindet, ist der furchtbarste Feind jeder Ordnung. Denn dort beginnt das Gegenteil von Ordnung, dort beginnt das Chaos. (Hesse 2002b: 118)

Die Denkweise des russischen Menschen ist nicht bipolar, er kann beide Pole akzeptieren, er steht jenseits von Gut und Göse. Der Kranke Myschkin steht vereinsamt und gefürchtet in Lebedeffs Haus sowohl unter den Reichen, Konservativen wie auch unter den revolutionären Nihilisten. Beide Gruppen lehnen ihn ab und fürchten ihn, weil er sich von beiden unterscheidet:

² Erstveröffentlichung im Januar 1920 in Hermann Hesses Zeitschrift *Vivos voco*, Bern und Leipzig.

³ Erstveröffentlichung im März 1920 in *Die Neue Rundschau*, Berlin.

Er leugnet [...] das ganze Leben, das ganze Denken und Fühlen, die ganze Welt und Realität der andern. Für ihn ist Wirklichkeit etwas vollkommen anderes als für sie [...]. Darin, daß er eine ganz neue Wirklichkeit sieht und fordert, wird er ihr Feind. (Ibid., 116–117)

Worin besteht nun diese neue und höchste Wirklichkeit für den Fürsten?

Myschkin unterscheidet sich von den andern dadurch, daß er als ‚Idiot‘ und Epileptiker, der aber zugleich ein recht kluger Mensch ist, viel nähere und unmittelbarere Beziehungen zum Unbewußten hat als jene. Das höchste Erlebnis ist ihm [...] jene magische Fähigkeit, für einen Moment, für den Blitz eines Momentes alles sein, alles mitfühlen, alles mitleiden, alles verstehen und bejahren zu können, was in der Welt ist. (Ibid., 117)

Indem Myschkin beide Pole gleichzeitig und gleichwertig akzeptieren kann, zeigt er den anderen dessen Gegenpol auf, was sie vertreten. Beide Parteien schrecken vor ihm zurück, weil sie polar denken und für bestimmte *Werte* (Ideale oder Dogmen) eintreten, die im Gegensatz zueinander und im Kampf miteinander stehen:

Höchste Wirklichkeit im Sinne menschlicher Kultur ist dies Eingeteiltsein der Welt in Hell und Finster, Gut und Böse, Erlaubt und Verboten. Höchste Wirklichkeit für Myschkin aber ist das magische Erlebnis von der Umkehrbarkeit aller Satzungen, vom gleichberechtigten Vorhandensein der Gegenpole. Der ‚Idiot‘ [...] führt das Mutterrecht des Unbewußten ein, hebt die Kultur auf. Er zerbricht die Gesetzestafeln nicht, er dreht sie nur um und zeigt, daß auf der Rückseite das Gegenteil geschrieben steht. (Ibid., 118–119)

In diesem Sinne ist der sanfte Myschkin ein gefährlicher und gefährdeter Vertreter des *Neuen*, ein Prophet, der vermöge seiner Krankheit, der Fallsucht, der *heiligen Krankheit*, die traditionellen Schranken durchbricht und das Furchtbare, das Ungewiss-Kommende, das Chaotische vorahnt. Diese Menschen sind, weil sie das normale Denken umstoßen, Außenseiter, oft Belastete, Verbrecher oder Kranke, wie neben dem Fürsten Myschkin der Verbrecher Rogoschin oder die hysterische Nastasja oder später die vier Karamasow. Diese kultur- und zivilisationsfeindlichen Vorboten der Krise sind Gestempelte und Außerwählte,

Feinde der bestehenden Ordnung. Diese Krise, die zunächst eine Rückkehr ins Ungeordnete, ins Unbewusste, ins Gestaltlose, zu allen Anfängen bedeutet und nach einem, für Hesse vor allem *geistigen Untergang* in eine *seelische Neueinstellung*, zu einer Neugeburt führt, kommt vom Osten, aus Asien, wie auch die erste, große Krise, die die Antike zu Fall brachte, vom Osten kam und zunächst die Seele umgestaltete, die dann eine langfristige Umwälzung bestehender Ordnung herbeiführte. Die Antike ist nicht an Nero oder an Spartakus zugrunde gegangen, sondern „nur“ an jenem aus Asien kommenden Gedankenkeim, jenem einfachen, alten, schlichten Gedanken, der längst da war, der aber damals die Form der Lehre Jesu angenommen hatte.“ (Ibid., 137) Hesse betrachtet Dostojewski nicht *nur* als Dichter, sondern vor allem als Propheten, Verkünder der Zukunft, „dem der gesunde, gute, wohlthätige Sinn für die Selbsterhaltung, der Inbegriff aller bürgerlichen Tugenden, verlorengegangen ist.“ (Ibid., 139)

Nach einer solchen tödlichen Diagnose des Untergangs europäischer Kultur stellt sich die Frage nach einer möglichen Heilmethode, einem (Selbst)behandlungsrezept und dem Medikament. Nach einem ersten Stadium der psychiatrischen Behandlung, der Rückkehr zum Uranfang, lässt sich aus dem Urschlamm eine seelische Neuorientierung durch Selbsterkennen finden, die dann aufs neue Schöpfung, Wertung und Teilung der Welt vornimmt.

Im Januar 1919, kurz nach dem Ersten Weltkrieg, schreibt Hesse eine ermutigende *politische Flugschrift* an die deutsche Jugend mit dem Titel *Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutscher Jugend. Von einem Deutschen*. Der Aufsatz erscheint zunächst anonym als Privatdruck im Berner Stämpfli Verlag. Fast ein Jahr vor den Dostojewski-Aufsätzen gibt Hesse eine Antwort auf die Frage, wie eine historische Krise, in der nicht nur Deutschland, sondern das ganze Abendland untergegangen zu sein scheint, zu überwinden sei. Zwar beruft sich Hesse im Titel auf Friedrich Nietzsches *Zarathustra* (1883–1885), den neuen Propheten, den Verkünder eines neuen, künftigen Menschen, den *Übermenschen*, die Ideen dieses Aufsatzes greifen auf eine frühere Schrift von Nietzsche zurück. Als Muster diente Nietzsches kulturkritischer und geschichtsphilosophischer Aufsatz *Vom Nutzen und Nachteil der Historie*

*für das Leben.*⁴ Zarthustra ist für Hesse in dieser Flugschrift „der Mensch, ‚er ist Ich und Du‘. Und seine Weisheit besteht darin, daß er gelernt hat, Zarathustra zu sein. Wie lautet nun seine Lehre? – Werde, was du bist, wie ich geworden bin, was ich bin.“ (Horváth 1992: 196–197) Das Rezept der Heilung heisst Selbsterkennen, *nosce te ipsum*.

Zwei Jahrzehnte nach dem großen Krisenerlebnis vor und nach dem Ersten Weltkrieg entsteht inmitten des Zweiten Weltkriegs „als Hesse nach langen Wochen der Krankheit erstmals wieder einen Bleistift in den Händen halten konnte“ (Zeller 2002: 136), eines der bekanntesten und bedeutendsten Gedichte von ihm, das die oben skizzierten, früheren Gedanken vom Vergehen und Neubeginn aus der Perspektive eines reifer und an – grausamen – Erfahrungen reicher gewordenen Mannes wieder aufnimmt, der die Hoffnung aber nicht verloren hat:

Stufen⁵

Wie jede Blüte welkt und jede Jugend
Dem Alter weicht, blüht jede Lebensstufe,
Blüht jede Weisheit auch und jede Tugend
Zu ihrer Zeit und darf nicht ewig dauern.
Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe
Bereit zum Abschied sein und Neubeginne,
Um sich in Tapferkeit und ohne Trauern
In andre, neue Bindungen zu geben.
Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne,
Der uns beschützt und der uns hilft, zu leben.

Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten,
An keinem wie an einer Heimat hängen,

⁴ Zuerst erschienen 1874 unter dem Originaltitel *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Vgl. Horváth 2007:81–92.

⁵ Hesse schrieb das philosophische Gedicht am 4. Mai 1941. Der ursprüngliche Titel war *Transzendieren* (Zeller 2002: 136). Das Gedicht wurde in den zweiten Teil des Romans *Das Glasperlenspiel* (1943), *Josef Knechts hinterlassene Schriften*, in das Kapitel *Gedichte des Schülers und Studenten* aufgenommen (Hesse 2001: 407). Es gibt mehrere Nachdichtungen des Gedichtes ins Ungarische (Béla Csanád, 1981; Dezső Keresztury, 1964; Endre Vajda, 1984. Vgl. Horváth–Csősz 2004. Die vorliegende jüngste Übersetzung erschien zuerst in: Hesse 2015: 92–93).

Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen,
Er will uns Stuf um Stufe heben, weiten.
Kaum sind wir heimisch einem Lebenskreise
Und traulich eingewohnt, so droht Erschlaffen,
Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise,
Mag lähmender Gewöhnung sich entrafen.

Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde
Uns neuen Räumen jung entgegen senden,
Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden...
Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!

Lépcsőfokok

Ahogy a virág hervad, s az ifjúkor
Öregségbe hajlik, úgy eszmél, éled
S virágzik bölcsesség, erény mindenkor,
Ám sosem tart örökké, megszűnik végül.
Szívünk legyen kész, ha szólít az élet,
Ha búcsúra hív és újrakezdés sejlik,
Hogy bátran, gyász és szomorúság nélkül
Más, új kötöttségnek adja át magát.
Mert minden kezdetben varázslat rejlik,
Mely oltalmaz, segít egy életen át.

Derűsen lépünk térből térbe át,
Egyhez se ragaszkodjunk, mint hazánkhoz,
A világszellem nem köt, nem korlátoz,
Fokról fokra emel és tágit tovább.
Alig lett hű otthonunk egy életkör,
Fáradtság fenyeget, ernyedtség és kór,
Csak, ki kész, s mindig újra kezdetre tör,
Szabadulhat a bénító szokástól.

Talán még halálunk órájában is
Új terek felé bocsát minket frissen,
Az élet hívása nem szűnik sosem...
Rajta, hát, búcsúzz, s támadj fel újra, szív!

IRODALOM

- HESSE Hermann. 1990. *Gesammelte Briefe. Erster Band 1895–1921*. Hg. v. Ursula und Volker Michels. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- HESSE Hermann. 2001. *Sämtliche Werke. Bd. 5. Die Romane. Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- HESSE Hermann. 2002a. *Sämtliche Werke. Bd. 9. Die Märchen, Legenden, Übertragungen, Dramatisches, Idyllen*. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- HESSE Hermann. 2002b. *Sämtliche Werke. Bd. 18. Die Welt im Buch III. Rezensionen und Aufsätze aus den Jahren 1918–1925*. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- HESSE Hermann. 2015. *Örök változás. Gondolatok fiatalságról és öregségről, iskoláról, nevelésről, műveltségről és arról, hogy minden az egyénen múlik*. Ford. HORVÁTH Géza. Budapest, Helikon.
- HORVÁTH Géza. 1992. „Zarathustras Wiederkehr. Ein Wort an die deutsche Jugend”. Hermann Hesses Engagement der Seele. In: Martin Pfeifer (Hg.): *Hermann Hesse und die Politik. In Beziehung zur Zukunft bleiben*. Bad Liebenzell, Gengenbach, 193–203.
- HORVÁTH Géza, CSÖSZ Róbert. 2004: *Magyar Hermann-Hesse-bibliográfia*. Budapest, Gondolat.
http://www.bibl.u-szeged.hu/bibl/eforras/szakirodalom/hesse/hesse_2.htm
- HORVÁTH Géza. 2007. Nietzsche und die Globalisation. Nietzsches Zivilisations-Kritik im Lichte seiner Philosophie. In: CSEJTEI Dezső (Hg.). *Gedankensplitter zu Nietzsche*. Szeged, Pro Philosophia Szegediensi Stiftung/Librarius/Status, 81–92.
- ZELLER Bernhard. 2002. *Hermann Hesse*. Reinbeck, Rowohlt.

AZ ÍRÁSGESZTUS A REGÉNYBEN

„...minden, ami Cvetajeva tolla alól került ki, egyetlen és közös referenciával rendelkezik: ez pedig *a szubjektum, akit az írásaktus teremt*, az a nyelvi szubjektum, aki az írástevékenységet reprezentáló megnyilatkozásokban lép elénk” (Nagy 1999: 527).

„... руки умеют делать то, что глаза еще не видели. Руки учат голову. Человек, пишущий роман, учится писать, если он писатель. И в процессе написания он овладевает темой, создает нечто новое” (Шкловский 1981: 63).

A modern európai regény az írás és a könyv korszakában keletkezett, és a néma befogadás, az olvasás formáihoz igazodott. A regény mint műfaj a nyelv speciális – írott létét – követeli meg: csak írott szöveg formájában létezik. Amikor tehát „regénynyelvről” beszélünk, akkor a nyelv egy speciális létezés módját értjük alatta. „Írásban a szövegen kívüli jelek kevésbé nyilvánvalóak, mint előszóban, de közéjük tartozik a „»könyvészeti kód« (bibliographical code), amelynek segítségével az írók, a kiadók és az olvasók a mondatból megalkotják a megnyilatkozást” (Bornstein 2011: 83). A transzcendentális esztétikán alapuló klasszikus regényelméletek rendszerint nem vették figyelembe a regénydiskurzus textualitását. Az ún. könyvészeti kód a regény esetében további műfaji jegeket hordoz, amennyiben a regényben a szó és a nyelv szoros kapcsolatban áll a képpel, a kalligráfiával, a tipográfiával, melyek önálló, figuratív jelentésre tesznek szert ebben a diskurzusban. A textuális és a műfaji kód egymásban részesülve szervezi a regény diskurzusát.

A regénynyelv textualitása ugyanakkor nem választható el a regény értelemvilágának problematikájától, melynek fő témája – a *Don Quijote*

születése óta – az élet könyvvé (szövegekké, palimpszesztussá), és a könyv (szövegek) életté változtatása, az élet és a szöveg(ek) egymásba hatolása. A regényalak pedig az ember, aki életét az írott és „olvasandó” világban éli, s maga is szövegből születik, szövegekkel szembesül, szövegeken keresztül látja a világot, vagy szöveggé válik a regény folyamán. A regényalak története, életvilágának jelszerű megformálása szemantikailag motivált kapcsolatban áll a regényszöveg megformáltságával, vagyis a textuális (grafikai és könyvészeti) kóddal. „Don Quijote [...] Hosszú, sovány rajz, akár egy betű, amely valamely sebtében fölcsapott könyvből szökött meg. Egész lénye nyelv csupán, szöveg, nyomtatott lap, átírt történelem. Egymást keresztező szavakból épül fel; ő a dolgok hasonlósága közepette a világban tévelygő írás” (Foucault 2000: 65).

A regényműfaj által generált írásproblematika ugyanakkor nem merül ki sem az írás hermeneutikájában (Gadamer, Ricoeur), sem az írás szemiológiájában, az *écriture* jelenségében (Derrida, Barthes), sem pedig az írás anyagságában, instrumentalitásában (Kittler). A Bahtyin által bevezetett kategóriák, a „kétszólamú szó” (szó a szóban), „a regény önkritikussága” (szó a szóról), a „kronotoposz”, vagyis az idő térbeliesítése ugyanakkor bizonyos tekintetben előkészítik a regényi szó specifikus, mediális feltételezettségét, és azt a megkerülhetetlen következtetést, hogy a regény az írott diskurzusban gyökerezik.

Jelen tanulmányban a *groteszk test* bahtyini fogalmából kiindulva Sterne példáján próbálom – a terjedelmi korlátok miatt csupán vázlatos formában – illusztrálni a regényműfaj *grafopoétikájának* néhány sajátosságát. Mint ismeretes, Bahtyin a *Rabelais*-könyvben a romantikus vagy szubjektív groteszket élesen elválasztja a népi groteszktől vagy groteszk realizmustól. „Ennek az új, szubjektív groteszkeknek az első, nagyon lényeges megnyilvánulása Sterne *Tristram Shandy*-je, amely a rabelais-i és cervantesi életérzést fordítja át a korra jellemző szubjektív nyelvezetre” (Bahtyin 2002: 47). Úgy látom ugyanis, hogy a „szubjektív groteszk” bahtyini fogalma kiterjeszthető az írás poétikájára is, amennyiben a konkrét szövegértelmező praxis felől közelítünk a regény műfaji sajátosságaihoz. Tézisünk az, hogy a regényszubjektum szingularitása

textuálisan előfeltételezett, a regény textualitása pedig a szereplő testiségében gyökerezik.¹

A testi gesztustól az írásgesztusig (a rabelais-i nyitott test és a sterne-i gesztus)

Nem kétséges, hogy a *Tristram Shandy* Rabelais-travesztia: Sterne a rablaisianus hagyományt viszi színre, nem csupán nyelvi retorikájában, de motívumaiban és metaforikájában is. A csonka, groteszk test nem csupán Toby nagybácsi fansebe, hanem Tristram születés közben szétroncsolt tömpe orra („squeezed nose”) kapcsán is megidéződik. Utóbbi esetben azonban már egy mélyebb összefüggés is előtűnik. A *tömpe orr* ugyanis hagyományosan Szókratész-attribútum, amely Szókratész szilén-természetét hangsúlyozza (Tokarjev 1988: I, 757–758). Rabelais rögtön a *Gargantua* prologusában eleveníti fel és parafrázálja a Platón *Lakomájából* vett részt, vagyis Szókratész jellemzését, Rabelais szövegének pedig egyik forrása Erasmus *Sileni Alcibiadis* című műve lehetett.² Ezek után nem csoda, hogy a hagyomány szerint Rabelais maga is tömpe orral született.³ Az orr megsemmisülésének és elvesztésének történetét a Sterne-regényben a hatalmas orrú Diego lovag történetének szövege kompenzálja, akit álmában Mab istennő lep meg, hogy orrát levágva szétossza azt Strassbourg lakói közt. A betétnovellában egyúttal ki is mondatik az orrológiai szövegek forrása (a 3. könyv 32. fejezetében): „Dédatyám orra pedig szakasztott olyan volt, miként az Ennasin-szigetén élő férfié-asszonyé-gyereké, midőn Pantagruel körükben időzött” (Sterne 1956: 208).

Világos tehát, hogy egyfajta ‘Szilénosz-Szókratész’ travesztiával állunk szemben a *Tristram Shandy*-ben, amit megerősítenek a regényben feltűnő alakok is. Ilyen szilénosz-figuraként jelenik meg Yorick, aki

¹ Vö. Игорь Смирнов: *Роман: сома и сема* (Смирнов 2008: 223–229).

² „Ilyennek mondja vala Sokratest: [...] olly rút vala teste, olly kacagni való a forgolódása (il estoit de corps et ridicule en son maintien); orra tömpe (le nez pointu), nézése mint a bikáé, orcája bolondé [...]” Idézi: Bahtyin 2002: 184.

³ Balzac Az ismeretlen remekműben Frenhofer mester arcát jellemezve kijelenti: „Képzeljék el kopasz, domború homlokát, amely kicsiny, nyomott orra (un petit nez écrasé, retroussé) fölé hajlik: ez az orr tömpe, mint Rableais-é vagy Szókratészé” (Balzac 1964: 384).

„csődörszamárhoz hasonló gebén mutatkozott örökké”, mely számmal – „miként a kentaur, egy tagból vannak”. A hagyomány szerint mind a számár, mind a kentaur szilénosz-attribútum (Tokarjev 1988: I, 757–758). A vesszőparipa („hobby horse”) mint bokros ló, azaz ‘megmerevedett jelentés’ leginkább a platóni lélekfogat travesztív képe, míg Yorick öszvére a „vidám hagyomány” képviselője. Hasonlóan szilénosz-hasonmás Dr. Slop „aprócska, tömzsi lompos figurácskája”, dobpcakájával, akit Walter csak *kan-bábának* („man-midwife”) emleget, s aki ugyancsak híján van bizonyos testrészeknek – jelesül fogainak, melyeket egykor véletlenül kedvelt szülészfogójával vert ki. A szilénosz-hagyomány felől nézve válik érhetővé a *gravity*ként aposztrofált, pózzá merevedett komolyság jelentése, amely – Yorick szerint – nem más, mint „*test rejtelmeskedő mörikája, mellyel a fogyatékos szellem (mind) takarózik*”, szemben a „*leplezetlenül tárulkozó vidám szívvel*” (Sterne 1956: 29). A nevetés filozófiájáról van itt szó: a nevetésről, amely „*hozzáad valamit az élet fragmentumához*”, s miközben az arcból mint sémából / maszkból groteszk arcot formál, a nevetőt *a kinyíló szilénosz-szoborhoz* teszi hasonlatossá. A külső (az elrejtő szobor, állatbőr, a kívülről magára öltött maszk) és a kinyíló belső (istenkép, gyógyszer, vidám szív – a belső ember tradíciója) közti oppozíció egyúttal a nyelv és a beszéd külső és belső formájaként értelmeződik Platónnál (Platón 1999: 94).

Sterne-nél azonban láthatóan újra is értelmeződik a szilénosz-hagyomány, és a prózaírás poétikája felé mozdul el. Az elbeszélő ugyanis azt a problémát veti fel, hogyan is lehet *ábrázolni az emberi karaktert*. Momus, az ős-ócsárló („arch-critic”) üvegének legendáját idézi meg, amelyen keresztül bele lehetett kukucskálni az emberi lélekbe. Ez az a pont, ahol Walter Shandy kérdése átmegy az elbeszélő és az ábrázolás kérdésébe. Walter ugyanis ama kérdés megválaszolásán fáradozik: vajon *a testnek mely táján, s mily részében lakozik a lélek?* Míg az elbeszélő kérdése az, hogyan lehet *hősrünk legsajátabb arculatáig elhatolni*: „a bennünk lakozó szellemet vérnek-húsnak e sötét burkán, mely minden inkább, mint kristályüveg: testünkön keresztül kilesni nem lehet; márpedig ezt akarjuk” (Sterne 1956: 73). Míg Walter arra következtetésre jut, hogy a lélek főhadiszállása – Descartes állításával szemben – „a kisagy tájékán keresendő [...] vagy még inkább a nyúltvelő környékén”, az

elbeszélő-Tristram (az író alteregója) a hős legsajátabb karakterének jellemzésére a *vessző-paripát* választja a jellemzés eszközeként, mely *test és lélek* szoros egységét feltételezi. Csakhogy a „hobby horse”, amely a maga mediális-metonimikus tételezettségében („olyan, mintha paripa lenne”) válik a metaforaalkotás eszközévé (a rögeszmés gondolkodás fallikus képévé), egyenes utalás Erasmus *A balgaság dicsérete* című könyvének bevezetőjére, ahol a filozófus hasztalan időtöltését, a „nevető bölcsességet” példázza a vesszőparipával.⁴ A „lélek” lakhelye ilyen módon nem más, mint *a szövegahagyomány*; másfelől viszont maga a mozgásban lévő *test*:

A test és a lélek [a man's body and his mind] [...] szakasztott olyan, miként az ujjas meg a bélése: ha ráncot vet az egyik, a másik utánaráncolódik (Ibid., 151).

A regényben ennek megfelelően kétfajta test-ábrázolással találkozunk: az egyik a retorizált, pózzá merevedett test (Trim káplár szónoklata, ahogyan felolvassa a szentbeszédet, és a régi quintilianusi retorika testtartásának szabályait parodizálja), a másik a groteszk test, ahol *a test nem esik egybe magával, hanem mozgásban van* – Bahtyin szavaival: az egyik testből éppen másik test keletkezik. Sklovszkij a sterne-i gesztus szerepét a regényben egyúttal az *új prózanyelv születésével* kapcsolja össze. Szerinte ugyanis Sterne magát a *pózt* elemzi, a hősök jellemző testtartását, mozdulatait, és azon keresztül igyekszik megragadni a hős lelkiállapotát. Példaként említhetjük a zsebkendő megfelelő elhelyezésére tett igyekezet leírását két oldalon keresztül, ami a test „erőszakolt kitékerésével, és a tagok iromba kalimpálásával végződik” (Ibid., 150). Sklovszkij végül úgy határozza meg a sterne-i gesztus jelentőségét a regény jövője szempontjából, mint „a gesztus nyelvének lefordítását a pszichológia nyelvére”, valamint a „nem-logikus emberi cselekvés analízisét”, amely egy új típusú ismeret számára nyit utat (Sklovszkij 1963:

⁴ „No de, ha jobban tetszik, vegyétek úgy, mintha időtöltésből sakkoztam volna, s hogy ha még jobban tetszik, mintha vesszőparipán lovagoltam volna” (Rotterdami Erasmus 1994: 8).

261).⁵ A groteszk – regénypoétikai szempontból – nem állapot, hanem mozgás, átmenet, keletkezés, amely – „lélek-kukucskáló üveg” híján – egyszerre mutatja a külsőt és a belsőt. Ezt szolgálja tehát a Sterne-i lassítás és részletezés: a cselekvés analízise, a gesztus poétikája. A gesztus így a regényben új szerepet kap: *a gondolat születésének színrevitelét játssza*. Sklovszkij az öreg Shandy különös testtartását elemzi, aki, miután értesül fia *nevéről* (Tristram), valamint különös orr-csonkításáról, ágynak esik. A görnyedő póz, a kicsavart test és a „hümmögés” lényegében azt jelenti: a Shandy-féle elméletek, a „keresztnév-elmélet” és az „orr-elmélet” csődöt mondtak (Sklovszkij 1963: 261). A különös póz megszakítja a vesszőparipa mentén futó gondolatok menetét és letéríti a szabott útról. A csapások után – írja az elbeszélő –, hogy felkeljen az ágyból, „atyám különféle előkészítő mozdulatokat tett”, „elkezdte újfent lába hüvelykjének játékos körözését”, „újólág felhümmögött”, végül különös pózt vett fel:

...felvette azt a testtartást, amelyben Raffael oly pompásan ábrázolja Socratést, az Académiában [...] Így állott s fejtegette gondolatait atyám, mutatóját másik keze-hüvelykje s mutatójája közt csippentve-tartva Tóbiás nagybátyám előtt... (Sterne 1956: 261–263).

Az új, szókratészi póz kialakulását egy új gondolat megszületése kíséri: az emberről, pontosabban az emberi lélek „rejtekek rugóiról” szóló elmélkedés, amely végül arra a belátásra vezeti Walter Shandyt, hogy a Trismegistos nevet adja fiának. Minden parodisztikusság mellett a Trismegistos Hermés, a Psychopompos (lélekvezető) neve, aki nem mellékesen az *írás feltalálója* az egyiptomi-görög mitológiában. Ebben a tekintetben „Trismegistos”, mint a Tristram anagrammatikus kifordítása, Yorick mellett az elbeszélő másik szemantikai alteregója, önmegnevezése.

⁵ Ez a mozgás az *emberi rejtéllyel* kapcsolódik össze: „Hisz éppen ő, e kedves isten-asszony: a Természet téteti ezt velünk, valahányszor felbőszítenek bennünket, rángatózunk, rugódunk tagjainkkal, ugrabugrálunk-forgolódunk testünkkel s magunk sem tudjuk, miért... Mindez csak azt jegyzi, asszonyom, hogy talányok, rejtélyek közepette élünk; a legnyilvánvalóbb dolgoknak, mik csak előnkbe kerülhetnek, megvan a maguk homályos oldala melynek mélyére hatolni a legélesebb tekintetnek sem adatik...” (Sterne 1956: 277).

Sklovszkij az írásgesztust alapvető tapasztalatként írja le, s egyúttal rávilágít a *megismerő kéz* eredeti testiségére. Nem véletlen, hogy a sterne-i elbeszélő hivatkozásai az írás jeleneként tematizálódó diszkurzív időre a test fiziológiájában és testi metaforákban jutnak kifejezésre:

Idegeim elernyednek, alighogy belekezdek. E sorokat róva, minden sorral [every line I write] érzem fürge érverésem s ama szeleverdi izgékonyág renyhülését, mely nap mint nap hányszor íratott vélem oly dolgokat, hogy bár hallgattam volna inkább! Csak az imént, belemártva pennámat a kalamárisba, révedezően azon kaptam rajta magam, hogy mi óvatagon, s mely *szomorkás ünnepélyességgel mívelem* [what a cautious air of sad] már e semmiséget is. Minő más voltál *Tristram*, villanó élceiddel s sziporkázó szarkalábaidal a papíron, lúdtolladat beléhajítva szinte s a téntát asztalrakönyvekre freccsentve szanaszerre, mintha se penna, se ténta, se könyvek, se bútorok: semmi se kerülne fityingedbe se! (Ibid., 204)

A *Tristram* név kurziválása mint az írás szubjektumának auto-tematizációja az idézetben sokatmondó: a „szomorkás ünnepélyesség” a sterne-i elbeszélő autopoétikai metaforája, a névben rejlő ‘sorrowful’ jelentés tematizálása. A rablaisianus vidámság a „szubjektív groteszk” kategóriájában a szubjektum szingularitásának kimondhatatlansága felett érzett szomorúsággal (spleen) párosul. Az élet és a szövegek határára felbukkanó *tollat tartó kéz* alakzata egyúttal olyan színekdoché lesz, amely a regényszöveg szubjektumát saját egyedi szövegével azonosítja. A szereplő története így valójában csak a kézirat és a szerzőség történeteként válik értelmezhetővé.

IRODALOM

- BAHTYIN Mihail. 2002. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, Osiris.
- BALZAC Honoré de. 1964. Az ismeretlen remekmű. Ford. Réz Ádám. In: Balzac, Honoré de. *Emberi Színjáték*. IX. Budapest, Magyar Helikon.
- BORNSTEIN Georg. 2011. *Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*. In: DÉRI Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP

- József, TAMÁS Ábel (szerk.). *Metafilológia 1. Szöveg–variáns–kommentár*. Budapest, Ráció, 81–117.
- BÚS Éva. 2016. *E diribdarab élet ösvényein. Az életírás mestertrópusai Laurence Sterne műveiben*. Budapest, Gondolat.
- FOUCAULT Michel. 2000. *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Oriris.
- ISER Wolfgang. 1988. *Laurence Sterne: Tristram Shandy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- NAGY István. 1999. Szellem és kéz: eltérő íráspoétikai paradigmák. In: KOVÁCS Árpád (szerk.). *A szótól a szövegig és tovább. Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*. (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum, 495–528.
- PLATÓN. 1999. *A lakoma*. Ford. Telegdi Zsigmond, Horváth Judit. In: Platón összes művei kommentárokkal. Budapest, Atlantisz.
- ROTTERDAMI ERASMUS. 1994. *A balgaság dicsérete*. Fordította és a jegyzeteket írta Kardos Tibor. Budapest, Európa.
- SKLOVSZKIJ Viktor Boriszovics. 1963. *A széppróza*. Ford. Lányi Sarolta. Budapest, Gondolat.
- STERNE Laurence. 1956. *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*. Ford. Határ Győző. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó.
- TOKARJEV Sz. A. (főszerk.) 1988. *Mitológiai enciklopédia*. I-II. Budapest, Gondolat.
- СМИРНОВ И. П. 2008. *Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров*. СПб., Изд-во РХГА.
- ШКЛОВСКИЙ В. Б. 1981. *Энергия заблуждения: Книга о сюжете*. М., Советский писатель.

KOVÁCS ANDRÁS FERENC *ADVENTI FAGYBAN*
ANGYALOK CÍMŰ KÖTETÉNEK NÉHÁNY OROSZ
VONATKOZÁSÁRÓL

A szerző közismert intertextuális és kulturális beállítottságát egy kivétellel a kötet cikluscímei is mutatják (1. *Visio: visitatio*, 2. *Gyermekrajzok Franciskának, Krisztinkának*, 3. *Monsieur Poquelin panasza*i, 4. *Hadd-el-Kaf magyarab költeményeiből*, 5. *Alekszej Asztrov versei*, 6. *Lázár úr Párizsban*, 7. *Sursum corda!*). A szövegek többszörös nyelvi-irodalmi közvetítettségét a verscímek, alcímek, mottók és a szinte minden egyes versben halmozott, rendszerint igen nyílt, tehát az olvasók nagy többsége számára rögtön érthetővé váló szövegközi allúziók mellett a verseskönyvhöz fűzött *Hét jegyzet* című utókommentár is jól példázza. Maga ez a függelék formájú jegyzet is szokatlan műfaj egy verskötet esetében: első pillantásra talán az Esterházytól jól ismert *Fel (nem) használt irodalom* jegyzékére (pl. Esterházy 1986; Esterházy 1993) emlékeztetne, ám a befogadó itt nem irodalomlistát, hanem nyelv- és irodalomtörténeti adalékokat és magyarázatokat kap néhány versszöveghez, illetve egy alkalommal az egyik ciklushoz. Ezek Kovács András Ferenc műveltségének egy, a XX–XXI. századi költőknél szokványosnak aligha mondható sajátosságát, a régi magyar nyelvemlékek és irodalmi szövegekben való tudományos szintű jártasságát is megmutatják. Mint ismert, KAF 2000-ben egy a magyar manierizmus jelenségeit tárgyaló tanulmánykötetet is megjelentetett – melyet saját, a manierista stílust, világlátást, formákat és nyelvezetet tökéletes módon újraalkotó verseivel is kiegészített –, s amelynek címül egy Rimay-vers első sorának („Venus fajtalan hús, csipkéből tekert gúzs, elméknek bojtortánja”) középső tagját választotta (Kovács 2000). Tehát nemcsak a „szerepjátszó” líra és a formagazdagság révén, de a régi magyar irodalom szövegszerű ismerete és költői reprodukciója okán is határozott kapcsolatba hozható Weöres

Sándorral, a *Psyché* szerzőjével és a *Három veréb hat szemmel* című, az elfeledett régi magyar költők műveiből összeállított antológia egyik szerkesztőjével (Kovács–Weöres 1977).¹ Az első jegyzet a *Kys magyar nyelv: emleec* utópisztikus-ironikus című (mert egy éppen megszületett versszöveg miként is tételezhetné magát „nyelvemléknek”, miközben a *nyelv* és az *emlék* szavakat elválasztó kettőspont révén a cím első tagja némi iróniával olyan közismert irodalomtudományi kézikönyveket is előhív a befogadói tudatból, mint a *Kis magyar verstan* vagy a *Kis magyar retorika*²) költeménynek nemcsak a mai helyesírás szerinti átiratát közli, de 1485-ös „forrását” is (Kovács 1998: 116). Hasonlóan a költemények mögött rejlő eredeti szövegre vonatkozik a következő három és az utolsó két jegyzet: így tudhatja meg az olvasó, hogy a *Krisztinkához* című vers mottója egy XV. század végén lejegyzett virágének, hogy a *Kínai dallam* a *Si King* egyik dalán alapszik, hogy a *Monsieur Poquelin panaszaiban* a kurzívval szedett két sor Petri György *Mizantróp*-fordításából származik, de részletes magyarázatot kapunk a *Sursum corda!* miseformulájára, s rövidet, de pontosat a kötet utolsó darabja címének (*Nigra sed formosa*) bibliai szöveghelyét illetően is.

Még különösebb, és KAF-nak a különféle szövegekhez való rendkívül innovatív és variatív viszonyáról igen sokat árul el a másik hat közül nemcsak természetében, hanem jellegében is kiemelkedő ötödik jegyzet, mely az *Alekszej Asztrov versei* ciklust kommentálva az alábbi, egy a XIX. és XX. századi orosz irodalomban valamelyest is járatos olvasó számára teljességgel fiktívnek minősülő életrajzot közli:

A tizenöt darabból álló versciklust a neves Andrej Preobrazsenszkij professzor közölte 1994 telén [ez a dátum „véletlenül” megegyezik a KAF-kötet megjelenésének évével! – H. K.], mementóként, egy moszkvai irodalmi lapban... A mindenkitől elfeledett Alekszej Asztrov (Szentpétervár,

¹ A kötetet 2014-ben a Petőfi irodalmi Múzeum Digitális Akadémiája a honlapján közzétette:

<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=10986&secId=993112&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Kov%C3%A1cs+Andr%C3%A1s+Ferenc&limit=1000&pageSet=1>.

A *Három veréb hat szemmel* másik szerkesztője a régi magyar irodalom professzoraként jól ismert Kovács Sándor Iván volt.

² Ld.: Kecskés–Szilágyi–Szuromi 1984; Szörényi–Szabó 1997.

1894. december 23. – Moszkva, 1985. augusztus 21.) orvos és (csak úgy melleleg) még költő is volt, s ha rejtetten is, de a XX. századi orosz líra nagy (elsüllyedt és elsüllyesztett) nemzedékéhez tartozott... Ha nem is stiláris megfontolások alapján, de meghitt baráti szálak, szoros szellemi rokonságok és titkos, mondhatni cinkosi kapcsolatok útján. Asztrov például Bulgakov kedves cimborája volt, illetve afféle háziorkosként működött a moszkvai irodalmi és színházi berkekben. Viszontagságos életét itt nem áll módomban kellően részletezni, de volt egyetemista, katona, szanitéc, sebész, Chagall segédje, avantgárd művész, futurista, filmszínész, később pedig párizsi emigráns, aztán a Szovjetunióba hazaszállingózó szürke körorvos, kispolgári csökevény, dalszerző, lapszerkesztő, szinikritikus, patkányirtó szakember, egészségügyi megfigyelő, közben maga megfigyelt, vidékre át- és kihelyezett, ideiglenesen novgorodi lakos, kényszerlakhelyes, kamsatkai elítelt, vlagyivosztoki munkaszolgálatos, Leningrád elszánt védője az ostrom idején, majd megint körorvos, de már Kalinyingrádban, legvégül pedig (szerény nyugdíját kipótolandó) segédkönyvtáros Moszkva egyik külvárosában, egy kerületi aggmenházban... Rokontalanul halt meg, teljesen elfelejtve: felfedezése és összegyűjtött műveinek (memoárjainak!) kritikai kiadása folyamatban van. (Kovács 1998: 120–121)

Az itt idézett „életrajz” fiktitivására a többször alkalmazott három pont mellett a térben és időben lehetetlennek minősíthető felsorolás Asztrov állítólagos „foglalkozásairól” (egyszerre emigráns, dalszerző, „kispolgári csökevény”, kamsatkai elítelt, munkaszolgálatos, körorvos, Leningrád védője stb.), „elfeledettségének” folytonos hangsúlyozása, valamint Asztrovnak a megadott dátumok szerinti hosszú élete is utal. Ez utóbbi szerint 91 évet kellett volna hogy éljen az orosz-japán háború, a pétervári lenini „forradalom”, az azt követő belső polgárháború, az első világháború, a Sztálin-korszak, a második világháború, a gulag, majd a ’80-as évek végéig folytatódó, lassan-lassan enyhülő, de mégis diktatórikus, anyagi szempontból pedig igencsak nehéz szocialista időszakban. E tekintetben különösen megfontolandó a KAF-jegyzetnek az „elsüllyedt és elsüllyesztett orosz lírára” vonatkozó kitétele, hiszen ma már ismertes, milyen véget ért Mandelstam, Gumiljov, Bulgakov és számos más orosz író és művész a Szovjetunióban:³ a legnagyobb ritkaság volt a XX.

³ Ezzel kapcsolatban számos megrendítő információval szolgálnak Mandelstam feleségének emlékirata (Mandelstam 1990).

századi orosz irodalomban az olyan viszonylag hosszú életpálya, mint Paszternaké vagy Anna Ahmatováé, s természetesen az is komoly elhallgatásokkal járt. Nagy István professzor kedvelt költőnője, Marina Cvetajeva, akiről e kötet ünnepeltje számos tanulmányt és könyvet publikált (a magyar nyelven megjelentek közül vö. például Nagy 1999; Nagy 2006), az ötven évet sem érte meg. Mindez a cikluscímben megnevezett költői névre irányítja a befogadó figyelmét, aki természetesen itt is egy irodalmi szövegelőzményre talál: Asztrov (vidéki) orvos figurájára Csehov *Ványa bácsi* című drámájában (a megfelelést csak erősíti Asztrovnak a jegyzetben három alkalommal is feltüntetett orvosi hivatása).⁴ Ezek után nem is véletlen a ciklus szövegeiben a többszörös nyílt csehovi reminiscencia, s innen érthető a híres orosz színházi rendezők, Sztanyiszlavszkij és Mejerhold említése is. Ugyanakkor jellemző KAF-ra, hogy a nevezett két rendező mellett harmadikként feltüntetett „Gavril Nyikolajevics Tupojcszkij”⁵ ismét csak kitalált név, nem létező személy, vezetéknevének töve (*tupoj*) pedig oroszul ‘buta, tuskó’ jelentéssel bír (talán néminemű utalással a XX. századi Oroszország történelmére [?]).

⁴ KAF intertextuális ironiája, vagy inkább paródiája persze itt is működik: a nála *Alekszej* keresztnévvel és apai név nélkül „szereplő” Asztrovvall ellentétben Csehov drámájában Asztrov a *Mihail Lvovics* keresztnévvel és apai nevet viseli. Hasonló „keresztmegnevezéssel” él KAF ugyanebben a ciklusban az *X-hez* című vers esetében, melynek dedikációja – *Jelena Arkagyinához* – szintén Csehovra utal, ezúttal a *Sirály* főhősnőjére, akit a darab minden alkalommal *Arkagyinaként* nevez meg, kivéve a dráma követelményeként a mű elején felsorolt személyek megnevezését, ahol Arkagyina *nem mint Jelena*, hanem mint *Irina Nyikolajevna* szerepel. S a szöveg hagyománnyal folytatott, nagyon is célzott, egy korszakot, a kommunista-szocialista diktatúra időszakát „mozgásba hozó” játék még tovább is működik az Asztrov tevékenységei között nevesült „patkányirtó szakember” kitételrel, amely Örkény egyik híres, a *Pisti a vérzivatarban* című drámája mindkét változatának zárlatába is beépített egyperces novelláját idézi, míg a megfigyelő-megfigyelt kettős státusza egy Dürrenmatt-novellát evokál (Örkény 1982a: 726; Örkény 1982b: 276–277; Dürrenmatt 1989).

⁵ Lásd a *Monsieur Bulgakovnak. Am ugyanakkor Vszevolod Emiljevics Mejerhold, Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij és Gavril Nyikolajevics Tupojcszkij szíves figyelmébe is ajánlom* című és alcímű verset (Kovács 1998: 71).

Természetesen ez a játék Asztrovval mint kitalált szerzővel és alak-mással nagyon is nyílt eljárás KAF részéről,⁶ hiszen mintának Baká István szintén kitalált szerző-főhősét, Sztjepan Pehotniját (Baka 1994) (is) tekinti, s ezért Baká művéből választja e ciklusának mottóját (e kötődést explicit módon példázza a ciklus utolsó előtti, *Sztjepan Pehotnij emlékére* című darabja is). Asztrov figurájának „bemutatása” azonban itt még nem érhet véget: a jegyzet szerint ugyanis egy bizonyos Preobrazsenszkij professzor adja ki Asztrovnak eme KAF-kötetben magyarul közölt 15 versét 1994-ben. A nevezett tudós-professzort a világirodalom-történet Bulgakov *Kutyaszív* című regényének főszereplőjeként ismeri, neve pedig a regényi narratívában játszott szerepének megfelelően (ahol közvetlenül a lenini forradalmat követő időszakban egy kutyából embert hoz létre, majd szembesülve annak javíthatatlanságával, visszaváltoztatja kutyává) ‘átváltoztató’-t jelent. Innen érthetővé válnak a kutya-téma visszatérései a verseskötényv eme ciklusában (ld. *Kutyaszerenád, Epilógus Bulgakovnak*) és az utolsó ciklus már hivatkozott, kiemelkedő jelentőségű *Matutinum* című versében. Nyilvánvaló továbbá, hogy a motívum a bulgakovi reminiszcencián túl a kutyának a görög antikvitásban betöltött *psychopompos*, azaz lélekvezető szerepét is realizálja (ld. például az Asztrov-ciklusból a *Nature mort russe. Vaszilij Bogdanovnak* zárlatát: „Lelkek küszöbén forrón átnyüszög.”).

Nincs rá mód, hogy részletesen végigkövessem e ciklus orosz irodalmi allúzióit, ezért csak a *Románc, orosz románc* című verset szeretném megemlíteni, mely tökéletes, s egyben játékos formai kiegyensúlyozottsága mellett Puskin, Aljosa (talán a dosztojevszkiji Aljosa Karamazov?), a Volga, „Oroszthon anyácska”, a kereszt és a húsvét explikálásával az orosz „lélek” és irodalmi hagyomány, Perm, Vlagyivosztk, a rács és a halott költők említésével az orosz történelmi tudat mély, bensőséges ismeretéről árulkodik (talán elegendő itt Perm kapcsán Paszternak *Luvers gyermekkor*a című kisregényére gondolnunk). Ugyanakkor a

⁶ Mint ismert, KAF 2010-ben újabb kötetet jelentetett meg *Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka* címmel, ahol az apai név vélhetően szintén Csehovra utal (Anton Pavlovicsra), míg a keresztnév a lehetséges sok Alekszej közül talán Aljosa Karamazovra. (Kovács 2010). Külön érdekesség, hogy e kötet hátlapján a magyar költő a fiktív orosz szerzőnek ugyanazon „életrajzi adatait” ismétli meg (miszerint Asztrov 1894-ben született és 1985-ben hunyt el), mint a ’98-as *Adventi fagyban angyalok* című verskötetben.

versnyelvi virtuozitás itt sem teszi lehetővé az erdélyi alkotó számára, hogy csak egy kultúrkörből (noha azon belül több forrásból) táplálkozzon: a versben háromszor ismétlődő „bús finis” Arany Bolond Istókjának elejét idézi, míg a négy alkalommal visszatérő „Szemét lehunyta Puskin is” sor kísérteties módon József Attila 1928-as *Biztatójának* utolsó versszakában kétszer elhangzó „kerül majd egyszer asszony is” sorára emlékeztet. S ez utóbbira azért is, mert az egész, némileg rondószerű, az egyes versszakokban variatív módon, de többször egyfajta belső refrénként ismételt verssorokon alapuló szerkesztési metódust alighanem innen merítette Kovács András Ferenc.

IRODALOM

- BAKA István. 1994. *Sztyepan Pehotnij testamentuma*. Pécs, Jelenkor.
- DÜRRENMATT Friedrich. 1989. *A megbízás, avagy a megfigyelők megfigyelőjének megfigyeléséről. Elbeszélés huszonnégy mondatban*. Budapest, Európa.
- ESTERHÁZY Péter. 1986. *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest, Magvető.
- ESTERHÁZY Péter. 1986. *Hahn-Hahn grófnő pillantása*. Budapest, Magvető.
- KECSKÉS András, SZILÁGYI Péter, SZUROMI Lajos. 1984. *Kis magyar verstan*. Budapest, Országos Pedagógiai Intézet.
- KOVÁCS András Ferenc. 1998. *Adventi fagyban angyalok*. Pécs, Jelenkor.
- KOVÁCS András Ferenc. 2000. *Csipkéből tekert gúzs. Jegyzetek a magyar manierizmus kérdésköréhez*. Marosvásárhely, Mentor.
- KOVÁCS András Ferenc. 2010. *Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka*. Csíkszereda, Bookart.
- KOVÁCS Sándor Iván, WEÖRES Sándor (szerk.). 1977. *Három veréb hat szemmel. Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból*. Budapest, Szépirodalmi.
- MANDELSTAM Nagyezsda. 1990. *Emlékeim*. Budapest, Magvető. (Eredeti megjelenés: 1982, Párizs, YMCA Press.)

- NAGY István. 1999. A szellem és a kéz: eltérő íráspoétikai paradigmák (Rozanov – Mandelstam – Cvetajeva). In: KOVÁCS Árpád (szerk.). *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből.* (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum, 495–528.
- NAGY István. 2006. *Marina Cvetajeva Puskin-olvasata.* (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum.
- ÖRKÉNY István. 1982a. A Pisti a vérzivatarban 1969-ben írt eredeti változata. In: ÖRKÉNY István. *Drámák, 2.* Budapest, Szépirodalmi, 627–726.
- ÖRKÉNY István. 1982b. Pisti a vérzivatarban. In: ÖRKÉNY István. *Drámák, 2.* Budapest, Szépirodalmi, 181–277.
- SZÖRÉNYI László, SZABÓ Zoltán. 1997. *Kis magyar retorika.* Budapest, Helikon.

MÚZEUMBA ZÁRVA

Krzysztof Varga magyar trilógiájának margójára

Krzysztof Varga magyarországi utazásai három esszékötet megszületését eredményezték, ezek a *Turulpörkölt* (2008), a *Mangalicacsárdás* (2014) és a *Lángos a jurtában* (2016). A három kötet szerkezetét az jellemzi, hogy mindegyikben megjelenik a múltat és a jelent összekötő idővonal. Varga a mai Magyarországon tett utazásainak során a múltba is ellátogat, vissza gyermekkorának színhelyeire. A múltat a szónak tágabb értelmében is vizsgálja: elemzi a magyarok múlthoz fűződő viszonyát, és arra is rávilágít, ami a magyar társadalomban itt és most történik. Ezzel párhuzamosan sikerül megragadnia azokat a lényeges átalakulásokat, melyek minden közép-európai államban lezajlottak 1989 után, valamint ezeknek a nemzeteknek a saját történelmükhöz való visszatérését. A történelemmel való szembenézésnek, a múlt felidézésének számos változata alakult ki:

[...] przypisywanie dużego znaczenia problemom dziedzictwa kulturowego, także tego najnowszego; spory historyków dotyczące nieodległej bolesnej przeszłości oraz jej rozliczanie, pasjonujące opinie publiczną, w tym media; popularność książek historycznych, szczególnie tych podających krytycznej analizie pamięci narodowe, [...] organizowanie rekonstrukcji oraz inscenizacji historycznych; wzrost liczby zabytków i większe ich zróżnicowanie, zarówno tematyczne, jak i chronologiczne; zwiększenie liczby muzeów, przede wszystkim historycznych (Klaś 2013: 198).

Jarosław Klaś történész az idézett sorokban rámutat arra, milyen fontos szerepet töltenek be a történelmi múlt eseményeivel kapcsolatos viták, melyek nagy érdeklődésre tartanak számot a lakosság körében is; milyen nagy mértékben növekszik a történelmi tárgyú könyvek és folyóiratok

jelentősége; előrehaladt a történelmi objektumok rekonstrukciója, valamint új, történelmi tárgyú gyűjtemények jöttek létre. A múlt a jelen fontos elemévé vált.

Varga történeteinek egyik meghatározó, visszatérő helyszíne a múzeum; ez a helyszín az író szemében a mai magyarországi változások egyik jelképes tere. Az író nemcsak Budapesten tér be múzeumokba, hanem más városokban, vidéken is. A múzeum a szerző számára jelképes tér: a múlthoz való viszony ölt benne testet, de megjeleníti azokat a változásokat is, melyek a mai magyar társadalomban mennek végbe. Ahogy arra Svetlana Alpers is utal (Alpers 1991: 29), a múzeum a valóság egyfajta értelmezését jelenti, ezért is tűnik Varga szemében ez a tér érdekesnek.

A kiállított tárgyak kiválasztása, bizonyos tények hangsúlyozása és más elemek elhallgatása, a múzeumi terek elrendezése, a megrendezett kiállítás tematikájának kiválasztása mind-mind arról tanúskodnak, hogy az adott múzeumban egyfajta szubjektív múltértelmezést valósítottak meg. Ezzel párhuzamosan a múzeumi tér a politikában és a történelem tanulmányozása terén uralkodó aktuális diskurzus visszatükröződése is.

Muzea nieodmiennie funkcjonują jako autoportrety swojego narodu, regionu, miasta. Tworzą, definiują, budują i upowszechniają tożsamości. Podobnie jak wszystkie portrety – odzwierciedlają własną epokę, są przekąźnikami stanu wiedzy i sposobów myślenia. Muzea na podstawowym poziomie stanowią zwierciadła wartości i światopoglądu otaczającego je społeczeństwa (Sandahl 2015: 35).

Írásomban arra szeretném felhívni a figyelmet, amit Varga a kiállított tárgyak elemzése során tapasztalt, valamint arra koncentrálok, hogyan értékeli a szerző a magyar társadalomban végbemenő változásokat. A múzeumi teret úgy fogom értelmezni, mint szimbolikus teret, mint egy egységes, egynemű szöveget, mely behatárolható, belső szerkezete van és fogalmak hálójából épül fel (Pilek 2005: 183).

Miközben a múzeumot egységes szöveggént és metaforikus térként értelmezzük, sok lényeges elemre figyelhetünk fel a magyaroknak a saját múltjukhoz fűződő viszonyával és önértelmezésével kapcsolatban is.

Úgy tűnhet, mintha Varga – éppen múzeumlátogatásai során – bizonyos értelemben megvilágosodna: feltárul előtte az igazság arról, milyen folyamatok zajlanak a magyarokban a modern kori világban.

A múzeum szimbolikus jelentésének értelmezése a kultúrában igen széleskörű. A múzeum egyrészt a nemzeti emlékezet kincsesára és szentélye, ahol az egyes nemzetek képviselői összegyűjtik azt, ami az adott nemzet számára a legfontosabb. A múzeum terében kifejeződik a nemzeti identitás. Másrészt a modern kori múzeumot is a szabadpiac törvényei irányítják, azaz a látogató számára vonzónak kell lennie, így akár a maga nemében „a kultúra szupermarketjévé” is válhat.

Varga felhívja a figyelmet a múzeumok értékének kommercializálására is. A „múlt szentélyei” kezdenek olyanná válni, mintha az emlékezet „szupermarketjei” lennének, ahol ajándéktárgyakat lehet vásárolni, és ez a jelenség néha groteszk formát ölthet, ahogy ez a budapesti Terror Háza Múzeum esetében is történt.

Kiedy już przejdzie się sale wystawowe, posłucha głosu Rákosiego i Szálasiiego, obejrzy relację z procesu Imre Nagya, zwiedzi karcery i cele śmierci w piwnicy, wysłucha relacji świadków z wykonywania kary śmierci, na koniec można zrobić sobie pamiątkowe zakupy w specjalnym sklepiku: T-shirty z napisem „Terror Háza”, metalowy kubek więźnia gułagu, i czerwona świeczka w kształcie głowy Lenina. Krwawa historia bywa dobrą glebą dla niezłego interesu (Varga 2008: 60).

A mártíromság fogalma tehát kommersz ajándéktárgyakká alakul át. A halál, az emberi szenvedés vonzó, megvásárolandó tárgyvá válik, mely az érdeklődést abnormális irányba tereli, különösen azoknak a külföldieknek az esetében, akik számára a magyarországi 40-es, 50-es években uralkodó terror valami elképzelhetetlenül távoli jelenség.

Hasonló gondolatokat ébreszt az íróban a Hódmezővásárhelyen, Szeged közelében található múzeum is. Itt szintén sajátosan kerül bemutatásra a kommunista múlt. „[...] jak wiadomo, mało jest rzeczy równie apetycznych jak komunizm, rzeczy, które można pokazać w atrakcyjnej i nowoczesnej formie jak opresja” (Varga 2014: 237).

Varga jól látja, hogy a kiállítás rendezői vegyítették az elnyomás és a popkultúra bemutatását, hogy a rosszat elviselhetőbbé tegyék. Az író számára a látogatás ebben a vidéki múzeumban kiindulópont lesz ahhoz,

hogy a jó és a rossz ambivalens jellegéről gondolkodjék, hiszen a hóhérok képei az áldozatok képei mellett szerepelnek, s ezzel a különös ötvözzettel a múzeum a múltnak egy nagyon különös kettősségét mutatja be.

Varga magyarországi utazásainak egyik fontos állomása Várpalota, ahol megáll, hogy megtekintse a Trianon Múzeumot. Figyelmét felkelti a kiállítások és a tárgyak archaikus jellege, a téma konzervatív megközelítése. Ez a múzeum különbözik a multimédiás újításokban bővelkedő budapesti Terror Házától vagy akár a kommunizmust bemutató modern hődmézővásárhelyi múzeumtól is.

Muzeum Trianon w Várpalocie jest już tak pięknie spatynowane, że aż chce się wciągać zapach zbutwiałych gazet, wyblakłych zdjęć i spłowiałych obrazów (Ibid., 299).

Az ilyen módon bemutatott múlt távolinak, menthetetlenül elvesztettnek tűnik, épp ezért nosztalgikus módon kerül bemutatásra. A modernitás darabkája, vagyis a televíziók képernyőin bemutatott filmek, a hangfalakból hallatszó hangok Varga számára csak látszólagosak. Pár revizionista hangsúlyt lehet ugyan érzékelni, azonban mindenki számára világos, hogy Nagy-Magyarország már a múlté, visszafordíthatatlanul elmúlt, immár egy lezárt fejezet.

A galériák és a múzeumok kiállításai azt a célt is szolgálják, hogy a „teleszemetelt tizenéves fejekbe egy kis patriotikus olajat öntsenek” (Ibid., 153), ahogy Varga vélekedik a „Hősök, királyok, szentek” c. kiállítás megtekintése során. Tehát az a céljuk, hogy a történelemről szóló politikai diskurzus gyakorlatának megvalósításaként egy bizonyos „látásmódként” szolgáljanak, melyről korábban Svetlana Alpers is említést tett. Ez a kiállítás, mely a budai várban került megrendezésre, a lengyel író szerint a magyar történelmi vereségek megdicsőülésének újabb bizonyítéka; emlékezteti a magyar nemzetet legnagyobb vereségeire és traumáira, és felerősíti azokat (Ibid., 153–154). A kiállítás a magyarok történelemszemléletét értelmezi át, levéve vállukról a súlyos terhet, melyet a történelem során elszenvedett vereségek és áldozatok jelentenek. Másrészt bemutatja a populáris kultúrában megjelenő történelmi tudatot is (Pálfalvi 2014: 799).

Magyarországi utazásai során Varga szívesen tér le a kitaposott ösvényről, éppen az vonzza, amit könnyű figyelmen kívül hagyni. Így volt

ez Ásotthalom község esetében is, ahol a híres magyar betyár, Rózsa Sándor múzeumát látogatja meg. A lengyel író ebben a múzeumban nemcsak a turistacsalogató látványosságokat veszi észre, hanem „a magyarság szentélyét” is látja benne (Varga 2016: 122), mely azt demonstrálja, miként ápolják a népi hagyományban mélyen gyökerező nemzeti mítoszt.

Az író a múzeumok szinte valamennyi fajtáját meglátogatja, és megdöbben nagy számukon. Magyarország, állapítja meg Varga, a történelem folyamán elszenvedett török, Habsburg, szovjet elnyomás ellenére is fennmaradt, ami – más európai országokhoz hasonlóan – történelemszemléletének köszönhető (Varga 2008: 50). Éppen ezért különös helyet foglalnak el a magyar nemzeti közösség terében a különféle skanzenek, múzeumok, mauzóleumok, emlékművek és emlékparkok. A múlt itt a jelennel keveredik, folyamatosan emlékeznek a múltra, és hangsúlyozzák jelentőségét.

A folyamatos megemlékezés azonban veszélyt is rejt magában: az emlékezés megmerevedik, a felülről jövő narráció és az egyetlennek beállított értelmezés megszünteti annak lehetőségét, hogy a múltunkhoz szabadon és nyíltan közelítsünk. A kiállítások az aktuálpolitika történelmi narrációjának rendelődnek alá, más nézőpontot nem mindig tartalmaznak.¹ A múzeumok a megfelelő társadalmi normák alakításának eszközei, a múzeumokban az emlékezet sajátos tárgyiasítása és a múlt egy változatának egyértelmű és konkrét bemutatása az alapvető cél.

Varga nem csak az „emlékezetgyártás” felülről, intézményesítetten irányított „üzemeit”, a múzeumokat veszi észre, hanem ezzel párhuzamosan az emlékezés diszkrét és szerény módon megnyilvánuló formáit is: a félig-meddig amatőr falfestményeket, melyek magyar írókat ábrázolnak, a matricákat a villamosokon vagy a falakon, a versrészleteket.

[...] ma się wrażenie, że ktoś je wycinał i sprejował nie w ramach odgórnjej akcji popularyzowania czytelnictwa, ale z wewnętrznej potrzeby, wierząc, że to właśnie dziedzictwo literackie jest wielkim skarbem narodu i kraju, a nie na przykład pamięć o poległych nad Donem. [...] Zazdrościłem Węgrom, że pisarze są u nich częścią popkultury, [...] bo naród, że

¹ Világosan látszik, hogy ez nem csekély probléma; hasonló vita folyik jelenleg Lengyelországban a gdański II. Világháború Múzeum formai kialakításáról.

popadnę w niebezpieczny patos, który woli sławić raczej krew i śmierć niż kulturę i literaturę, krócej żyć będzie jako wspólnota (Varga 2016: 61–62).

A zart, saját szabályaik szerint működő múzeumok mellett ott van az emlékezés nyílt, szabad tere, mely nem függ a felülről jövő irányítástól.

Varga ugyanakkor észlel egy veszélyes tendenciát is, mely nem csak Magyarországon figyelhető meg. Ez a popkultúra és a politika, a szórakozás és a történelem jelentős keveredéséhez vezet, létrejön az ún. *historical entertainment* jelensége (Varga 2014: 69). A történelem már nemcsak a tudósok vizsgálódási területe, hanem politikusoké, üzletembereké, művészeké is, és ennek következtében bizonyos módokon manipulálni lehet vele, kihasználni a saját célok elérése érdekében. A múzeum az érzelmek befolyásolásának is eszköze lesz (Haánderek 2011: 63), vagy pontosabban azok irányításának eszköze.

A múzeumok, melyeket Varga meglátogat, a „nemkívánatos emlékezet” erőteljes létezésének is bizonyítékai, azaz az adott nemzet történelmének ellentmondásos, traumatikus pillanatait és eseményeit (Kędziora 2016: 52) is összegyűjtik. Ezért szenteltek ennyi kiállítást szenteltek a trianoni szerződésnek és a kommunizmus időszakának. Ezzel együtt a múzeumok a múlt megőrkítésének kétségbeesett próbálkozását szimbolizálják, a felejtés elleni küzdelmet a mindenkit elérő amnéziával szemben. „[...] żyjemy coraz dłużej, ale kosztuje coraz krótszej pamięci” (Varga 2014: 112), jegyzi meg filozofikusan Varga. A múlt szétfolyik az ujjaink között, a szemünk láttára válik holttá, az emlékek pedig csak a múlt darabkái, melyek nem egyértelműek és könnyen átértelmezhetők, illetve félreértelmezhetők.

[...] Pamięć bowiem jest przecież selektywna, a taka sama jest przecież tęsknotą za tym, czego dobrze nie pamiętamy. Pamiętać wyraźnie nie jest ciekawie, pamiętać strzępy, kawałki, niejasne momenty – to jest istota pamięci (Ibid., 134–135).

A magyar múzeumok, ahogy Varga látja őket, a magyar hősi múlt iránti sóvárgást tükrözik vissza, azt hangsúlyozzák, amire büszkék a magyarok, ugyanakkor azokat a traumákat és vereségeket is tükrözik, melyek a magyarokat sújtották.

A múzeumokban rendezett kiállítások általi múltidézés – természetesen nem csak a magyarok esetében – azt a vágyat is kifejezi, hogy rendszerbe foglalják saját történelmüket, hogy a történelem ne legyen csupán kaotikus labirintus. Ebben a törekvésben világosan felfedezhető valami állandó, biztos, konkrét iránti vágy is, mely nincs kiszolgáltatva a folytonos változásoknak. Sajnos az ár, amit ezért fizetni kell, egy bizonyos fokú rugalmatlanság, a jelentések rendszerének megmerevedése.

IRODALOM

- ALPERS S. 1991. The Museum as a Way of Seeing. In: KARP I., LAVINE S. (eds.) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, Smithsonian Institution Press, 25–32.
- HANĎEREK J. 2011. Sztuka w muzeum wyobraźni. *Estetyka i krytyka*, 2, 61–75.
- KĘDZIORA M. 2016. Narracje dotyczące kategorii „pamięci niechcianej” o traumatycznych wydarzeniach historycznych, obecne w polskich muzeach. *Zarządzanie w kulturze*, 1, 49–65.
- KLAS J. 2013. Muzea historyczne – pomiędzy pamięcią zbiorową a polityką pamięci historycznej. *Zarządzanie w kulturze*, 3, 197–215.
- PÁLFALVI Lajos. 2014. Az utolsó csárdás Bugacon. Krzysztof Varga Mangalicacsárdásáról. *Jelenkor*, 7–8, 798–799.
- PILEK M. 2005. Muzea jako pozaliterackie teksty kultury w pracy nauczyciela polonisty. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, 7, 181–195.
- SANDAHL J. 2015. Polityka milczenia? Muzea jako autoportrety i zwierciadła społeczeństw. In: BANAŚ A., JANUS A. (red.) *Laboratorium muzeum. Społeczność*. Warszawa, Muzeum Warszawy, 39–55.
- VARGA K. 2008. *Gulasz z turula*. Wołowiec, Czarne.
- VARGA K. 2014. *Czardasz z mangalicą*. Wołowiec, Czarne.
- VARGA K. 2016. *Langosz w jurcie*. Wołowiec, Czarne.

MODERN KORI ÖNARCKÉP

A magyar *szelfi* és az orosz *селфи* szóról

Az önarckép a képzőművészetben és a szépirodalomban is kedvelt műfajnak számít. A magyar irodalomban *Önarckép* című verset írt többek között Füst Milán, József Attila, Juhász Gyula és Weöres Sándor is. Az orosz költészetben Oszip Mandelstam és Andrej Voznyeszenszkij egy-egy verse ugyancsak az *Aemonopmpem* címet kapta. A magyar és az orosz festészetben Csontváry, Munkácsy, Rippl-Rónai, illetve Repin, Szurikov, Szerov, Kusztoogyijev több önarcképet is készített, hogy csak néhány művészt említsünk a sok közül, akik kedvelték ezt a műfajt.

Az önarckép modern kori változatáról, az angol *selfie* szó magyar és orosz nyelvbeli alakjáról (*szelfi*, illetve *селфи*), nyelvtani jellemzőiről, rövid idő alatt kifejlődött szócsaládjáról és átvevő nyelvi megfélemlőiről szól az alábbi tanulmány.

A klasszikus önarcképek és a modern szelfik közötti összefüggésre utal például az is, hogy a Szépművészeti Múzeumban 2014-ben rendezett, *Rembrandt és a holland arany évszázad festészete* című kiállításról szóló egyik beszámoló az origo.hu oldalon a *Rembrandt a legnagyobb szelfikirály* címet viseli, a „Nála nem szelfizik jobban senki” elnevezésű részben pedig a következőt olvashatjuk:

Az *önarcképek* Rembrandt művészetében központi jelentőségűek, a holland mester közel hatvan *önportrét* készített élete során (<http://www.origo.hu/kultura/20141030-szeditoen-ertekes-rembrandt-remekmuvek-erkeztek-magyarorszagra.html>).

Az Oxford Dictionaries internetes oldala szerint a 2013-as év szava az angol nyelvben a *selfie* lett (<http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>). Erről a hírről így számolt be nem sokkal később a magyar sajtó:

Az Oxford Dictionaries kiadói a 2013-as év szavának a már-már kortünetté váló *selfie*-t, vagyis *önfényképet* választották (HVG, 2014. január 4.).

Az utóbbi időben inkább már magyaros helyesírással, *szelfi* alakban előforduló új anglicizmus leggyakoribb magyar megfelelőjének azóta is az *önfénykép* tekinthető. A *szelfi* első lexikográfiai rögzítését a magyar nyelvben Balázs Géza 2016-ban kiadott neologizmusstórárában találjuk, ahol a két szó szintén szinonimaként szerepel:

szelfi l. *önfénykép*

önfénykép – a selfie/szelfi magyarosítása. Pl. „telefonos önfényképezés” (Petőfi Népe, 2014. okt. 30.) (Balázs 2016: 83, 99).

A szomagyarito.hu oldalon ezenkívül a következő javaslatokat olvashatjuk még: *önfotó, önkép, magamkép, önfí, önke, öncsi, ön-pillanatkép, önarcépfeltöltmény*. Bár ez az utolsó szóösszetétel egy kis-sé bonyolult szerkezetű, mégis jellegzetesen mutatja korunk egyik divat-jelenségének kettősségét. A szelfizés fogalma nemcsak a fénykép elkészítését foglalja magában, hanem annak másokkal történő megosztását is:

A *selfie* önmagunk fényképezését jelenti, jellemzően okostelefonnal vagy webkamerával, amit abból a célból készítenek, hogy feltöltsék valamelyik közösségi oldalra (Daróczi 2014: 713).

Az elsőre talán komolytalanul hangzó *öncsi* voltaképpen az angol *selfie* tükörfordításának is felfogható, különösen akkor, ha figyelembe vesszük a forrásnyelvi *-ie* képző kicsinyítő, becéző szerepét:

Az *-ie* kicsinyítő képző használata talán enyhíteni próbál az önfényképezés alapvetően narcisztikus gesztusán. Magyarítására több kísérlet is történt (*önkép, önfotó, önfénykép*), az angol eredeti kicsinyítő képzős jellegét leginkább az *öncsi* forma adja vissza (Veszelszki 2015).

Úgy tűnik azonban, hogy a magyar nyelvben a *szelfi* neologizmus olyan gyorsan meghonosodott, hogy valójában egyetlen magyar megfelelőnek sincsen vele szemben komolyabb esélye, mert az anglicizmus várhatóan rövidebb és hosszabb távon is kiszorít minden más elnevezésváltozatot, magyarítási javaslatot.

Az angol kölcsönszó beépülését az átvevő nyelv rendszerébe az is erősíti, ha az adaptációs folyamat során más szófajú szavak képzésének alapjául szolgál. Ezt a tendenciát megfigyelhetjük a *szelfi* szó esetében is, ráadásul az idegen eredetű főnévből képzett igealak rögtön bekerült a magyar nyelv legújabb szavait összegyűjtő kiadványba:

szelfizik – önportrét, bemutatkozó fotót készít (az internetre). Pl. „Miklós vígan szelfizik a vitézekkel” (Heti Válasz, 2014. ápr. 17.) (Balázs 2016: 99).

Ezután az új szócsalád hamar tovább bővült. Az igéből alkotott melléknévi igenév (*szelfiző*) egyrészt főnévi értelemben magát a szelfit készítő személyt kezdte jelölni, másrészt pedig az angol *selfie stick* magyar névének létrejöttében is szerepet játszott:

szelfibot, szelfiző bot – botszerű eszköz, amelyre a fényképezőgépet erősítve önfénykép készíthető; önfényképre (szelfizésre) alkalmas rúd, más-ként: karhosszabbító (Petőfi Népe, 2015. márc. 13.) (Balázs 2016: 99).

Végül a mára társadalmi szempontból is tömeges méretűvé vált jelenség negatív hatásainak érzékeltetésére megszületett a *szelfitisz* kifejezés:

A modern *szelfizés*, már-már *szelfitisz* (*szelfibetegség*) a tömegtársadalom, tömegturizmus és tömegtechnológiák eredménye. Demokratikus eszköz: mindenki hős, sztár lehet egy-egy pillanatra (Balázs 2015).

Az orosz *селфи* szó legkorábbi nyelvészeti leírása a 2014. év nyelvi újdonságait naplószerűen feldolgozó tanulmánykötetben található, mégpedig január 3-i bejegyzéssel:

селфи [англ. *selfie* от *self* ‘сам, себя’] – автопортрет, сделанный с помощью фотокамеры гаджета (Вишневецкая 2015: 18).

A *селфи* neologizmus első tényleges szótári rögzítésére az oroszban 2016-ban került sor a legújabb angol kölcsönszavakat tartalmazó képes szótárban (rögtön mellette szerepel a vele összefüggő szóösszetétel is):

селфи – любительская фотография (чаще всего автопортретная), выполненная с помощью электронного устройства, напр., смартфона;

селфимания – neudержимое желание фотографировать себя и выкладывать снимки в соцсети (Ходжагельдыев–Шурупова 2016: 95).

Nem sokkal ezután a *селфи* átvételt önálló szócikként felvették az orosz internetes nyelvhasználat szókincsét bemutató, 2016 végén megjelent legújabb szótárba is. Itt a következő meghatározást olvashatjuk:

селфи – фотографический автопортрет, сделанный, как правило, камерой смартфона и размещенный в интернете (Кронгауз 2016: 210).

Egyik lexikográfiai munkában sem találunk azonban az új kölcsönzóval kapcsolatos nyelvtani információkat. Ezek pontosításához internetes források után kell néznünk.

Az orosz nyelvbe ragozhatatlan főnévként bekerülő *селфи* a nyelvtani nem kategóriája szempontjából nem mutat különösebb ingadozást, az Orosz Nemzeti Szövegtárban (<http://ruscorpora.ru>) fellelhető kontextusokban valamennyi esetben semlegesnemű főnévként fordul elő:

Другое *селфи* с участием Обамы вызвало недовольство в Белом доме (Известия, 26.06.2014).

Подросток сделал скандальное *селфи* с Елизаветой II (Комсомольская правда, 25.06.2014).

[...] одно движение руки, три секунды – и отличное *селфи* готово! (Эксперт, 2015).

Mindez annak fényében még érdekesebb, hogy a ragozhatatlan új anglicizmusok egy részénél a nyelvtani nem szerinti besorolást jelentés-tani tényezők is befolyásolják, például: *пату* / *парту* ‘buli’ – nőnemű (vö. *вечеринка*), *секьюрити* ‘biztonsági őr’ – hímnemű (vö. *охранник*), *секьюрити* ‘örző-védő cég’ – nőnemű (vö. *охрана*) stb.

Elméletileg a *селфи* főnév is lehetne akár hímnemű (vö. *фотоснимок*, *фотоавтопортрет*), vagy akár nőnemű (vö. *фотография*), mégis a ragozhatatlan élettelen köznevek esetében leggyakoribb semleges-nem rögzülése tűnik jelenleg a legvalószínűbbnek.

A *селфи* neologizmus rendkívül gyors átvevő nyelvi adaptációjáról tanúskodik aktív részvétele az orosz szóképzési folyamatokban. A szelfi készítőjét a *селфист* szó jelöli, nőnemű változata pedig a *селфистка*:

Пятнадцатилетний «селфист» не смог слезть с крыши: пришлось вызывать спасателей (Комсомольская правда, 14.10.2015).

Больше всего на свете Лера хочет стать самой популярной *селфисткой* в мире (http://newlit.ru/sale/2016_10.html).

Az előbbiek szinonimájaként ‘szelfiző’ jelentésben előfordul a *селфер*, *селфериша* változat is:

Психоаналитик считает, что *селферы* рискуют, чтобы выделиться... (Вести-Украина, 22.10.2015).

Два дня я присылала ей фотографии одной финской *селфериши* Ину Сусирая (<http://www.gorodskievosti.ru>, 09.06.2015).

Igei származéka a *селфить*, *селфиться* ‘szelfit készíteni, szelfizni’:

В новом фильме главная героиня тоже любит «селфить»... (Байкал Daily, 18.10.2016).

Полицейские учат приморских школьников правильно «селфиться» (<http://vladivostok.bezformata.ru>, 09.12.2016).

Az ige újdonságjellegét mutatja, hogy a médianyelvben leggyakrabban még idézőjelben használják. Ugyanakkor a fenti folyamatos szemléletű igék befejezett párjával (*заселфить*, *заселфиться*) is lehet találkozni már internetes anyagokban:

Лучше один раз «заселфить», чем сто раз рассказывать... (http://zerkalokryma.ru/specialproject/selfiekrym/selfikrym_vypusk_10).

Заселфиться с Христом: Гости Олимпиады делают фото на память (<https://birdinflight.com/ru/reportaj/20160810-turisty-i-hristos.html>).

A túlzásba vitt, szinte függőséggel járó szelfizési kényszer megnevezésére többféle kifejezés is létrejött az oroszban: *селфизависимость*, *селфимания*, *селфизм*, *селфитис*. A „szelfibetegségben” szenvedőkre pedig a *селфоман*, illetve *селфоманка* szóval utálnak:

Согласно выводам ученых, *селфоман* страдает от дум об одиночестве и о том, что его никто не любит (Вечерняя Москва, 28.11.2016).

Я не знал, что она *селфоманка*, пока не зашел на ее страничку в Фейсбуке (Вечерняя Москва, 28.11.2016).

Az angol eredetű *селфи* kölcsönszó orosz nyelvi megfelelői között az alábbi lehetséges ekvivalenseket sorolják fel a különböző források: *себяшка*, *самострел*, *самофото*, *самка*, *самочка*, *фотоавтомпортрет* (Вишневецкая 2015: 83–84, Богословская–Долгенко–Косырева 2015: 128, Кронгауз 2016: 211). A fent említett magyarítási javaslatok közül a *самофото* az *önfotónak* és *önfényképnek*, a *самка* és *самочка* az *öncsinek* feleltethető meg, a *фотоавтомпортрет* viszont túlságosan hivatalos színezetű és bonyolult szerkezetű kifejezés ahhoz, hogy az angolban is bizalmas stílusértékű *selfie* méltó „fordítása” legyen.

Az oroszban egyértelműen beszélt nyelvinek számító *себяшка* szó 2014 tavaszán tűnt fel az orosz nyelvű közösségi oldalakon:

Вместо *selfy* вводим термин *#себяшка* (пользователь tox-adrumz).

Hamarosan már sajtónyelvi szövegekben is találkozhatunk vele:

[...] И, по новой моде, сделала с Максимом «селфи» или, как модно теперь говорить в нашей стране, «себяшку» (Комсомольская правда, 24.07.2014).

A *себяшка* tükörfordításnak is tekinthető (hiszen az orosz *-ик[а]* az angol *-ie* kicsinyítő képzőt másolja), akárcsak a *селфи* szó másik orosz szinonimája, a *самострел*, amely az angol *selfshot* mintájára jött létre (Кронгауз 2016: 211):

На русском сленговом *селфи* еще называют *самострелом*. Снимают себя все! Звезды делают *самострелы* в ванной, в постели, на шопинге (Комсомольская правда, 01.05.2014).

Селфи – автофотопортрет, снятый на камеру мобильного телефона. В народе такой вид снимка еще называют «самострел» (Комсомольская правда, 07.08.2014).

A két orosz megfelelő között azonban jelentős különbség, hogy míg a *себяшка* szó korábban nem létezett, a *самострел* régebbi jelentései homonimaként jelennek meg: egyrészt a régies ‘számszerij’ értelemben, másrészt pedig a katonai szókinszben ‘önconkítás’ vagy ‘önconkítást elkövető katona’ jelentésben. Ehhez csatlakozott most az új *самострел* ‘szelfi’, hármas homonímiát hozva létre.

Összességében megállapíthatjuk, hogy mind a magyar *szelfi*, mind az orosz *селфи* rendkívül rövid idő alatt beépült az átvevő nyelvbe. Igazuk lehet a XXI. századi angol kölcsönszavak adaptációjával foglalkozó orosz tanulmány szerzőinek, akik azt állítják, hogy eddig még egyetlen másik új anglicizmus sem terjedt el olyan gyorsasággal az orosz nyelvben, mint a *селфи* szó 2014-ben (Богословская–Долгенко–Косырева 2015: 126). Magyar vonatkozásban ugyanez mondható el a *szelfi* átvételről is.

IRODALOM

- BALÁZS Géza. 2015. Szelfitisz. *E-Nyelv Magazin*, 2. <http://e-nyelvmagazin.hu/2015/05/29/szelfitisz/>
- BALÁZS Géza. 2016. *Új szavak, kifejezések. A rendszerváltás kisszótára (1990–2015). Nem szótárazott szavak tárháza.* Budapest, IKU – Inter Nonprofit Kft.
- DARÓCZI Ildikó. 2014. Selfie és a nyelvészet. Az év szava. *Élet és Tudomány*, 23, 713–715.
- VESZELSZKI Ágnes. 2015. A szelfitől az öncsiig. *E-Nyelv Magazin*, 2. <http://e-nyelvmagazin.hu/2015/05/29/a-szelfitol-az-oncsiig/>.
- БОГОСЛОВСКАЯ В. Р., ДОЛГЕНКО А. Н., КОСЫРЕВА М. С. 2015. От “selfie” к «селфи»: пути адаптации англицизмов в современном русском языке. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*, 9–10, 125–129.
- ВИШНЕВЕЦКАЯ М. (сост.) 2015. *Словарь перемен – 2014.* М., Три квадрата.
- КРОНГАУЗ М. А. (ред.) 2016. *Словарь языка интернета.ru.* М., АСТ-Пресс.
- ХОДЖАГЕЛЬДЫЕВ Б. Д., ШУРУПОВА О. С. 2016. *Иллюстрированный словарь английских заимствований в русском языке последних лет.* М., Флинта.

AZ IMPERATÍVUSZRÓL ÁTVITT ÉRTELEMBEN

1. Az imperatívusz általános jelentése és specifikus jelentései

A felszólítás aktusa második személyben két szituáció-résztvevőt feltételez: a beszélőt és a felszólítás címzettjét, azt a személyt, akire a beszélő akaratnyilvánítása irányul. Általános megfogalmazásban: ‘a címzett cselekedjék annak érdekében, hogy a beszélő által megjelölt állapot létrejöj-jön’. Ha egy ilyen aktusban az akaratnyilvánításhoz nem kapcsolódna reális cselekvő, aki eleget tesz a felszólításnak, akkor valójában nem imperatívusról van szó, hanem optatívusról, óhajtó módról. A felszólítás általános jelentéstartalma szövegben aktualizálódva számos változatban jelenhet meg – ezek az imperatívusz specifikus jelentései, melyek a „ráhatás” módozatainak megfelelően a *kérés, javaslat, tanács, utasítás, parancs, meghívás, megengedés, sürgetés, biztatás* és egyéb szituációtípusokban ölthetnek testet, – ill. tagadás esetén *tiltás* vagy *figyelmeztetés* formájában. Hogy mikor melyik szituációval van éppen dolgunk, a kontextuson kívül függ az ige lexikai jelentésétől és az aspektus megválasztásától is.

Az említett felszólítási formák azért nem tekinthetők átvitt értelműnek, mert különbözőségük ellenére összhangban vannak a felszólítás invariáns tartalmával. A specifikus jelentések mint szituációtípusok az általános jelentés konkretizálásával jönnek létre. Ezzel szemben átvitt értelemben nyilvánvalóan bizonyos mértékű eltávolodás figyelhető meg a tulajdonképpeni felszólítástól, jöllehet az imperatívusz-alakhoz köthető másodlagos funkciók szintén levezethetőek a felszólítás általános tartalmából. A továbbiakban kizárólag az imperatívusz-alak másodlagos funkcióival foglalkozunk.

2. Az imperatívusz-alak átvitt értelmű használata

Az imperatívusz jelentésváltozásának témája több klasszikus orosz grammatikában is figyelmet kapott (pl. Виноградов 1986: 486–488, Исаченко 1960: 495–505), némely munkában a nem felszólító értékű használat egy-egy speciális jelentésének elemzését találjuk meg (Гаспаров 1978: 66–77, Прокопович 1982: 163–177). A téma átfogó feldolgozása V. Sz. Hrakovszkij és A. P. Vologyin monográfiájához köthető, melyben a szerzők az imperatívusz tipológiájának keretében vizsgálják e jelenséget (Храковский–Володин 1986: 234–246). Az alábbiakban egy szemantikai alapú osztályozás keretében mutatunk rá az orosz imperatívusz-alak széles skálán mozgó átvitt értelmű használatára.

Az elsődlegesen felszólító funkciójú igealaknak a bevezetőben említett tartalmi kritériuma a következő esetekben nem teljesül: a) ha a cselekvésnek nincs reális végrehajtója (azaz csupán a beszélő elvárása fogalmazódik meg), b) ha a felszólító alak, elveszítve eredeti funkcióját, más, nem felszólító tartalmú jelentések kifejezését helyezi előtérbe, ill., c) ha teljesen elszakad az alapjelentésétől. Ilyenkor az orosz nyelvészetben kvázi-imperatívuszról, azaz álfelszólító alakról beszélnek. Az álfelszólító használat jelentéspotenciáljának bemutatását a következő típusok megkülönböztetésével s külön-külön történő leírásával javasoljuk: *óhajító jelentés, lehetséges következmény kifejezése, kényszerű cselekvés, a beszélő számára elfogadhatatlan cselekvés, megengedő jelentés* (уступительное значение), *feltételes viszony kifejezése, a múltban végbement váratlan cselekvés*.

2.1. Óhajító mód (optatívusz)

Az óhajítás kifejezése esetenként különböző formai változatok segítségével történik, ezek között szerepel az imperatívusz-alak is. A valóságos imperatívuszhoz, mely alapvetően második személyű felszólítást hivatott kifejezni, szemantikailag közel áll az optatívusz. Utóbbi jelentéstartalmának a lényege, hogy az akarat kifejezéséhez közvetlenül nem kapcsolódik a cselekvés végrehajtása: egyfelől a „felszólítás” (az óhaj kifejezése) ez esetben lehet harmadik személyű is, tehát közvetett, másfelől a címzett – ha egyáltalán meg van nevezve a szituációnak e másik résztvevője – nem tekinthető tényleges cselekvőnek. Jellemzőek az ilyen

megnyilatkozásokban az *isten* szóval alkotott állandósult kapcsolatok, mint kívánságot kifejező „felszólítások”, ill. megszólítások: *дай бог, не дай бог, удачи бог, сохрани бог*. Ha az „isten” szó kerül a szerkezet élére, akkor vokatívuisszal van dolgunk, s ennek megfelelően módosul az adott kifejezés: *боже удачи, боже сохрани*. Az imperatívusból az optatívuszba való szemantikai átcsapást illusztrálják a különböző szitkozódási formák is, melyek egyszersmind frazeologizmusnak is minősülnek: *Да провались он к черту!*, *Да пропади он пропадом!*

2.2. Az imperatívusz-jelentés elhalványulása, egyéb funkciók előtérbe kerülése

Mivel az alább bemutatandó csoportok mindegyikére jellemző, itt jegyezzük meg, hogy beszélt nyelvi, érzelmileg színezett használati formákkal van dolgunk, melyek némelyike expresszivitásával is kitűnik.

2.2.1. Lehetséges következmény kifejezése

A *хоть* kötőszóval használt álfelszólító igealak képes a potenciális következmény kifejezésére. Ennek feltétele, hogy az adott szerkezetet megelőző főmondat olyan szituációt írjon le, amelyben a beszélő megítélése szerint egyfajta szélsőséges állapot fogalmazódik meg. Például:

Суп получился такой невкусный, *хоть выливай* его. В сочинении столько ошибок, *хоть переписывай* его заново. У меня так промокло под дождем платье, *хоть выжимай* его. Было так темно, *хоть глаз выколи*.

Ez utóbbi példa azt is érzékelteti, hogy a *хоть глаз выколи* kifejezés önálló lexikai egységként lényegében frazeologizálódott. A lexikalizálódás jegyeit, különböző fokozatait mutatják a következő álfelszólító használati formák is, melyek mindegyike expresszív módon erősíti a főmondatban kifejezett reménytelenség állapotát:

Я до того потерял надежду, что *хоть плачь* / *хоть вешайся* / *хоть ложись да помирай* (умирай) / *хоть в гроб ложись*.

2.2.2. Kényszerű cselekvés

Ennek a használati formának a szemantikai hátterét az adja, hogy két különböző szubjektumot tartalmazó szituáció áll szemben egymással: először a cselekvés (vagy cselekvések) objektív és érzelmentes bemutatása történik meg második vagy harmadik személyben, majd ehhez ellentétes kötőszóval kapcsolódik egy vagy több szubjektív modális cselekvés, – általában első személyben. Mindazonáltal lehetséges a második és harmadik személyű cselekvések szembeállítás is, a hangsúly azon van, hogy az álfelszólító alak egy már megkezdett, folyamatban lévő vagy rendszeresen ismétlődő cselekvést jelöl, amelyhez a szubjektum negatívan viszonyul. A mondatban tehát kifejeződik a cselekvő nem-tetszése, egyet nem értése is. Az imperatívusznek ezt a használati formáját a következő példákkal modelláljuk:

Ты газету читаешь, а я *стирай*, посуду мой и ужин *готовь*. Все отдыхают, гуляют, а я *сиди* дома и *занимайся*. Ты набезобразничал, а он за тебя *отвечай*.

Az imperatívusz-alak ugyanilyen típusú használatát figyelhetjük meg a következő szépirodalmi példán: „*И так мы с тех пор и сидим по целым дням; она чулок вяжет, хоть и слепая, а я подле нее **сиди**, **шей** или книжку вслух ей **читай***” (Достоевский, *Белые ночи*).

2.2.3. A beszélő számára elfogadhatatlan cselekvés

Az elnevezés alapján úgy tűnhet, az imperatívusz hasonló funkciójával van dolgunk, mint a „kényszerű cselekvés” esetén. Először figyeljük meg szituációban a vizsgált forma ilyen tartalmú álfelszólító használatát!

Учительница велела мне переписать всё сочинение из-за небрежного почерка. Вот еще и *переписывай ей!*

Я уже собирался ложиться, и вдруг старику захотелось играть в шахматы. Вот еще *играй ему* тут!

Спутники решили выехать завтра очень рано и хотят разбудить меня в 6 часов. – Еще чего, *вставай им* в 6 утра, когда я такой усталый.

Az imperatívusz-alaknak az ilyen jellegű használatához a következő megjegyzéseket kell fűznünk:

1) A beszélő negatív reakciója fejeződik ki arra a tényállásra, melyet a szituáció bevezetése, majd az ahhoz kapcsolódó mondat rögzít. Ebben a tekintetben nincs különbség, ha a kvázi-imperatívusznak ilyen értelmű használatát a „kényszerű cselekvést” bemutató (2.2.2.) szituációtípussal hasonlítjuk össze. A többi mutató azonban már nem azonos.

2) Ez esetben az álfelszólító alak még meg nem kezdett cselekvésre vonatkozik első személyben, s lehetséges, hogy a szubjektum nem is kezd hozzá. Vö.: a „kényszerű cselekvés” esetén a szubjektum már benne van a folyamatban, amelyet azonban nem szeretne folytatni.

3) Maga a *я* személyes névmás itt jelöletlen. Vö.: a „kényszerű cselekvés” típusában kötelezően jelölt.

4) Ebben az álfelszólító szerkezetben mindig jelen van a részes esetben álló személyes névmás, mely visszautal a bevezető szituációban megnevezett szubjektumra (*ему, ей, им*).

5) Az érzelmi hatás, expresszivitás fokozására partikulák szolgálnak: *еще чего, вот еще (и), тут*.

2.2.4. Megengedő jelentéstartalmú álfelszólító szerkezetek

E funkciójában a felszólító alak a *хоть* kötőszóhoz kapcsolódva ellentétben van a főmondat tartalmával, de „nem akadályozza meg” (azaz „megengedi”) az abban foglaltak megvalósulását. Ez a fajta imperatívusz-használat tehát a megengedő mellékmondat formai változatainak egy sajátos szerkezetét képviseli, mintegy helyettesítve a *хотя, несмотря на то, что* és más ellentétes tartalmú alakzatokkal használt kijelentő módú igealakot. A megengedő jelentéstartalmú kvázi-imperatívusz használatát igen gyakran a „*даже если* + az ige ragozott alakja” alapszerkezet rövidülésének érzékeljük. E használati formának legtermészetesebb bemutatása, amikor a *хоть* + *imperatívusz* kapcsolat állandósult: *Я ничего не помню, хоть убей меня / Хоть убей меня, я ничего не помню*. Ugyanez a jelenség szépirodalmi példán:

Тут *хоть завали* товарами, не раскошелится никто (Айтматов, *Белый пароход*). Szó szerint: ‘Eláraszthatod árukkal, senki sem nyitja meg a pénztárcáját’. Fehér János fordításában: *Kazlakban hozhatja ide az ember a portékát*, senki sem nyitja meg a bugyellárisát.

A műfordítás azt is érzékelteti, hogy az expresszivitás, amelynek kifejeződése az oroszban az adott szerkezethez köthető, a magyarban lexikai eszközökkel kompenzálható (vö. a kiemelt részeket).

2.2.5. A feltételes viszony kifejezése

Ebben az esetben a hagyományos szerkesztésű feltételes mellékmondat, a „*если бы + múlt idejű igealak*” szerkezet egyszerűsödik az alábbi módon – általában a beszélt nyelvben: *Если бы я пришел раньше, этого не случилось бы* → *приди я раньше, этого не случилось бы*. Másképpen ugyan, de a magyarban is egyszerűsödhet a mellékmondat. A múlt idejű feltételes mód helyett ugyanis formailag elegendő a jelen idejű kijelentő módú alak: *Ha korábban jöttem volna, ez nem történt volna meg* → *ha korábban jövök, ez nem történt volna meg*, sőt, a beszélt nyelvben a főmondat igéje is állhat jelen időben, miközben megőrződik a múltra (mint idősíkra) vonatkozó feltételes jelentés: *Ha korábban jövök, ez nem történik meg*.

Az alábbi szövegpélda azt is illusztrálja, hogy a főmondat megelőzheti a mellékmondatot (a tagmondatoknak ez a sorrendje az alapszerkezet használata esetén magától értetődő, de a feltételes jelentésű álfelszólító szerkezetre nézve ritkább előfordulású): *Необходимо было как-то оборвать этот разговор, который мог бы окончиться слезами, продлись он еще пять минут* (Войнич, Овод).

Amikor az imperatívusz ilyen funkcióban szerepel, tisztában kell lennünk azzal, hogy az igeszemlélet vonatkozásában fontos eltérés van a valódi felszólítástól: a tagadás ugyanis ez esetben nem változtatja meg a befejezett ige szemléletét folyamatosra (1), ezzel szemben ismétlődő feltételes viszony kifejeződése esetén ilyenkor is a folyamatos alakot kell használni (2). Vö.:

- (1) *Не добеги мальчик вовремя*, никто не знал бы, что автолавка уже здесь (Айтматов, *Белый пароход*). Fehér János fordításában: Ha a fiú jókor haza nem szalad, senki sem tudja, hogy már itt is a vándorbolt.
- (2) *Приходи он чаще на консультации*, мы успели бы пройти все темы.

2.2.6. A múltban végbement váratlan cselekvés

E jelentés bemutatását két olyan mondatral vezetjük be, amelyben ugyanaz az igealak szerepel ugyanazzal az időhatározóval:

- (1) Мы думали, Петров уехал на дачу, а *он и вернись* через час ('Azt hittük, Petrov elutazott a nyaralójába, erre visszajön egy óra múlva / hát nem visszajön egy óra múlva!').
- (2) Я послал его за газетой, а *он и вернись* через час ('Leküldtem újságért, erre egy óra múlva jön vissza').

Ebben a használati típusában az imperatívusz-alak (mely kötelezően befejezett szemléletű) már megtörtént váratlan eseményt rögzít. Használata modális ellentétén alapul: a mondat első része az objektív valóságot írja le érzelemmentesen, ezzel áll szemben egy olyan esemény, mely nem következik az adott helyzetből, amelyre józan megítélés szerint nem lehetett számítani. Tehát a második tagmondat tartalma mintegy ellentmond az első tagmondatban foglaltaknak. Az (1) példában a 'visszatérés' azért vált ki meglepődést, mert a beszélő abban a hitben volt, hogy Petrov a nyaralójába ment, s ehhez képest az *egy óra múlva* történő (a vártnál jóval korábbi) visszaérkezése nem logikus, tehát váratlan eseménynek számít. A (2) mondatban, ellenkezőleg, ugyanez az időtartam (*egy óra múlva*) túlságosan hosszúnak tűnik ahhoz képest, hogy az illetőt csak újságért küldték, de a lényeg az, hogy a vártnál később történő visszajövetele meglepetést vált ki. Az esemény váratlan jellegét s az expresszív hatást gyakran a *возьми и / возьми да* alakok fokozzák, melyek formailag ugyan a *взять* ige felszólító alakjai, de funkcionálisan partikulának minősülnek. Íme, két példa szépirodalmi szövegből a műfordításból vett megfeleltetésekkel:

Положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а *он возьми и умри* у меня под хлороформом (Чехов, *Дядя Ваня*). Lefektettem az asztalra, hogy megoperáljam, ő meg fogja magát és meghal ott nekem a kloroformtól (Makai Imre).

Странная игра случая занесла меня наконец в дом одного из моих профессоров; а именно, вот как: я пришел к нему записаться на курс, а он вдруг *возьми да пригласи* меня к себе на вечер (Тургенев, *Гамлет цигровского уезда*). A véletlen különös játéka volt, hogy egyszer egy

professzorom házához kerültem. Ez pedig így történt: elmentem, hogy beiratkozzam az előadására, ő pedig fogta magát, s meghívott magához estére (Áprily Lajos).

Megjegyezzük, hogy ez a népnyelvi kifejezőmódra jellemző expresszív használati forma enyhén archaikus jellegéből adódóan inkább a klasszikus orosz művekben fordul elő stilizálási céllal.

Végezetül ki kell térnünk arra is, hogy ebben a funkcióban kétséges a bemutatott jelentés levezethetősége az imperatívusból. Az egyik vélemény szerint ez a felszólító alakkal pontosan megegyező forma nem az imperatívusból, hanem az óorosz *aorisztoszból* származik (pl. Шахматов 1941: 488), s ennek alapján tartják egyes nyelvészek a múlt idő egyik sajátos formájának (pl. Прокопович 1982: 164). A szakirodalomban találkozhatunk az „aorisztoszi imperatívusz” megnevezéssel is. E felfogással szemben áll A. V. Isačenko, aki, vitatva ezt az álláspontot, az imperatívusz transzpozíciójának egy sajátos esetéről beszél, s valójában nem múlt időről, hanem a múlt síkjához köthető praesens historicum pozíciójáról (Исаченко 1960: 502; Isačenko 1962: 315). A szerző terminológiájában az orosz felszólító alaknak ez a különleges használati módja „imperativus dramaticus” elnevezéssel szerepel (Ibid., 498, ill. 313). Az itt említett vita lezárhatatlansága ellenére mindenki számára nyilvánvaló, hogy ez utóbbi felfogásban is a homonímia jelenségével állunk szemben. Az „imperativus dramaticus” használata ugyanis mint a múlthoz köthető, de elbeszélő jelenben interpretált váratlan cselekvés teljes mértékben elszakadt az imperatívusz-alak kategoriális jelentésétől.

IRODALOM

- ISAČENKO A. V. 1962. *Die russische Sprache der Gegenwart*. Teil 1. Formenlehre. Halle, VEB Max Niemeyer Verlag.
- ВИНОГРАДОВ В. В. ³1986. *Русский язык (Грамматическое учение о слове)*. Изд. 3-е. М., Высшая школа.

- ГАСПАРОВ Б. М. 1978. Аспектуальные значения неопределенно-предикцируемых предложений в русском языке. В: *Вопросы русской аспектологии*. Вып. 3. Тарту, 64–88.
- ИСАЧЕНКО А. В. 1960. *Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким. Морфология*. Ч. 2. Братислава, Изд-во Словацкой Академии Наук.
- ПРОКОПОВИЧ Е. Н. 1982. *Глагол в предложении. Семантика и стилистика видо-временных форм*. М., Наука.
- ХРАКОВСКИЙ В. С., ВОЛОДИН А. П. 1986. *Семантика и типология императива. Русский императив*. Л., Наука.
- ШАХМАТОВ А. А. 1941. *Синтаксис русского языка*. Изд. 2-е. М., Гос. Учебно-педагогическое изд-во.

CS. JÓNÁS ERZSÉBET

VÁNYA BÁ, AVAGY EGY CSEHOV-SZÖVEGELEM
A JELENTÉSKÉPZÉS TÜKRÉBEN

A megszólítások Hamvai Kornél fordításában

Csehov Ványa bácsi című darabja Szombathelyen a Weöres Sándor Színházban

2015. december 4-én Szombathelyen a Weöres Sándor Színház Réthy Attila új rendezői koncepcióval s új szövegváltozatban vitte színre Csehov *Ványa bácsi* című színművét. Az új fordítás Hamvai Kornél munkája, aki mennyiségileg és minőségileg is átdolgozta az eddig ismert magyar nyelvű változatot.* A *Ványa bácsit* 1920-ban Jób Dániel fordította, majd 1950-ben Háty Gyula, 1973-ben pedig Makai Imre ültette át magyarra. Ez utóbbi szövegváltozat érhető el a Magyar Elektronikus Könyvtár oldalain is (vö. Cs. Jónás 2001: 273).

A *Ványa bácsi* szombathelyi színrevitelét s egyben Hamvai Kornél munkáját értékelve minden kritikus kiemeli az időtlenítés mellett a szövegmodosításokat: „Van, aki elsodálkozik, hogy milyen karcsú a példány. Hamvai Kornél esküszik, hogy ez maga Csehov. A vadonatúj fordítás elevenségét, frissességét a címadás is jelzi: *Ványa bácsi* helyett *Ványa bá* [...]. Hamvai Kornél élete első Csehov-fordításában megfelelt a dupla orosz neveket, eltűntek a nekünk hangulatfestésnek tűnő Andrejvna és Petrovicsok. A múlt század elején–közepén született Csehov-fordítások úgyis hajlamosak itt-ott a túlzásokra, a terjengősségre, éppen a Csehovhoz társított szépség- és szomorúság-kultusz miatt” (Ólbei 2015). „Korjáték a szombathelyi *Ványa bácsi*. Ami nem is *Ványa bácsi*, csak *Ványa bá* – de már ez is korjáték, hogy Hamvai Kornél fordításában

* Hálás köszönettel tartozom Szücs Juditnak, a Weöres Sándor Színház munkatársának, hogy a fordítás kéziratát rendelkezésemre bocsátotta.

ilyen bizalmas-szlengetre kopott a cím vége, a szöveg meg közelít a mai köznyelvhez” (Turbuly 2016). „Hamvai Kornél új fordításában szóval meg Csehov drámája, olyan fordulatokkal, mint »lezsibbadtam«, »hülye vagyok«, »jöttem, mint a golyó«, »lenulláztam legszebb éveimet«, és így tovább. Jól mondható szöveg, a látvány-kontextussal folyamatosan feszültséget teremt s felerősíti a csehovi világnak az elmúlt évtizedekben született, legjobb előadásokban megismert, egyszerre tragikus és komikus mivoltát” (Karsai 2016).

Dolgozatunkban most csak arra van lehetőség, hogy a címadásban szereplő Ványa bá említő és megszólító nyelvi formája kapcsán a megszólítások jelentésképző funkcióját járjuk körül. Megszólításon a beszédpartner figyelmét felkeltő vokatívuszi nyelvi formákat, az igei megszólításokat, tetszikelést, tegezést, magázást értjük, de esetünkben ide kell sorolnunk – épp a címadás okán – az említő formákat is, amelyekkel egy harmadik személyről szólunk a beszédpartnerhez (Domonkosi 2002: 6–8). A beszédpartner jelölésére szolgáló elem szociokulturális beágyazottságú, amely „az adott társadalom mindenkor belső hierarchiájának és értékrendjének nyelvi vetülete” (Péter 1991: 112). Jelen esetben a szociokulturális használati kör pontosan megrajzolható, mivel a darab egy vidéki értelmiségi családban és annak ismeretségi körében játszódik.

A korhoz kötött más-más kommunikatív normarendszer érvényesülése mellett a speciálisan orosz vagy magyar kulturális szignál nyelvi vetülete is figyelmet érdemel (vö. Hidas–Osváth–Székely 2016).

Az alábbiakban a darab nyelvezetén belül Csehov eredeti szövegét Makai Imre 1973-as és Hamvai Kornél 2015-ös új szövegváltozatával vetjük egybe.

Rokonsági megszólítások

A társaságbeli megszólítás sajátosan orosz, a XX. század végéig a családon belül és kívül egyeduralkodó kultúra-szemiotikai reáliája a keresztnév és apai név együttes használata. Az értelmiségi körökben a francia etikett hatása is megőrizte a rokonságnevek formáiban a XIX. századi orosz arisztokrácia társalgási szokásait. Innen az anya *maman* megnevezése:

АСТРОВ. Расскажи-ка что-нибудь, Иван Петрович.

ВОЙНИЦКИЙ (вяло). Что тебе рассказать?

АСТРОВ. Нового нет ли чего?

ВОЙНИЦКИЙ. Ничего. Все старо. Я тот же, что и был, пожалуй, стал хуже, там как обленился, ничего не делаю и только ворчу, как старый хрен. Моя старая галка, *taman*, все еще лепечет про женскую эмансипацию; одним глазом смотрит в могилу, а другим ищет в своих умных книжках зарю новой жизни.

Makai fordítása minden viszonyrendszert tükröző megszólítást érintetlenül hagy. Egyedül az anya megszólításából veszi el a francia szóhasználatot:

ASZTROV Mondj valamit, *Ivan Petrovics*.

VOJNYICKIJ (bágyadtan) Mit mondjak?

ASZTROV Nincs valami újság?

VOJNYICKIJ Nincs. Semmi. Minden a régi. Én is az vagyok, aki voltam, talán még rosszabb, mert ellustultam, nem csinálok semmit, csak morgok, mint egy vén medve. *Mama*, az én öreg csókám meg még mindig a női egyenjogúságról csacsog; egyik szemével már a sírba néz, a másikkal meg az új élet hajnalát keresi bölcс könyveiben.

Hamvai tudatosan kerüli a tiszteletadás kultúra-szemiotikai tartalmú, hagyományos orosz keresztnév és apai név szerinti formáit. Az anya megszólítását a mai magyar szóhasználatral cseréli fel, s az említő *anyám* forma mellett betold két aktivizáló megszólítást is:

ASZTROV *Te Ványa*, kérdeznék egyet.

VÁNYA Alig várom.

ASZTROV Valami újság?

VÁNYA Minden a régi. Én ahogy mindig, kivéve hogy még el is lustultam. Világon semmit nem csinálok, csak nyavalygok. Drága *anyám* meg, ugye, *anya*? értekezget az emancipációról, közben félszemmel kacsingat a temetőre, másikkal meg a főokos könyvekre. Az új élet hajnaláról. Mi, *anya*?

A kvázi-rokonságnév mindkét nyelvben ismert megszólítás. A darabot az idős dada, Marina és Asztrov doktor ilyen nyelvi formát használó dialógusa indítja:

МАРИНА (наливает стакан). Кушай, *батюшка*.

АСТРОВ (нехотя принимает стакан). Что-то не хочется.

МАРИНА. Может, водочки выпьешь?

АСТРОВ. Нет. Я не каждый день водку пью. К тому же душно. (Пауза.) Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?

Az orosz *bátyuska* megszólítás a magyar befogadók számára kultúra-szemiotikai implikációt hordoz. Makai fordítása adaptál. A megszólításokban nem *atyuska*, hanem *kedves öcsém* kvázi-rokonságnév, később nem *nyanyka*, hanem *dada* szerepel. Szövegváltozata tárgyi megnevezéseiben is igyekszik magyarra adaptálni a szituációt (a *vodkát pálinkára* cseréli). Stílusértéke kissé archaikus, régies:

MARINA (teát tölt egy pohárba) Igyál, *kedves öcsém*.

ASZTROV (kelletlenül fogadja el) Valahogy nem kívánom.

MARINA Akkor talán egy kis pálinkát.

ASZTROV Azt sem. Nem minden nap iszom én pálinkát. Meg aztán fülledt a levegő. (Szünet) *Dada!* Mennyi ideje ismerjük mi egymást?

Hamvai koncepciójában a megszólítások tovább veszítenek a hagyománytisztelő, kultúrához és korhoz kötött jelentéstartalmukból. Egy háztartási alkalmazott napjainkban a háziorvost a foglalkozása szerint szólítja meg, s az orvos megtiszteli az alkalmazottat azzal, hogy nem a státusza szerint, hanem keresztnévén nevezi:

VOJNYICKAJA (tölt) Teát? *Doktor úr?*

ASZTROV (elveszi) Nem kívánom valahogy.

VOJNYICKAJA Akkor inkább vodkát?

ASZTROV Én nem iszom minden nap vodkát. Különb is túl meleg van. (szünet) *Marija...* mióta ismerjük egymást?

Metaforizáció a megszólításban

A sokszor kedveskedő, máskor tréfás, csúfolódó, a metafora stílusalakzatára épülő említő névadás a társasági megszólításokban minden nyelvben ismert, szociokulturális háttérű (Szathmári 2008: 390–402).

Tipikus kultúra-szemiotikai jellegzetesség az oroszban a metaforikus megszólítások közül a *galambocskám* forma. A harmadik felvonásban Jelena Andrejevna, a professzor felesége ígéretet tesz Szonyának, hogy tapintatosan kideríti, szerelmes-e Asztrov doktor a fiatal lányba:

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. И прекрасно. Любит или не любит – это не трудно узнать. Ты не смущайся, *голубка*, не беспокойся – я допрошу его осторожно, он и не заметит. Нам только узнать: да или нет? (Пауза.) Если нет, то пусть не бывает здесь. Так? (Соня утвердительно кивает головой.) Легче, когда не видишь. Откладывать в долгий ящик не будем, допросим его теперь же. Он собирался показать мне какие-то чертежи... Поди скажи, что я желаю его видеть.

СОНЯ (в сильном волнении). Ты мне скажешь всю правду?

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. Да, конечно. Мне кажется, что правда, какая бы она ни была, все-таки не так страшна, как неизвестность. Положись на меня, *голубка*.

Makai a XX. század közepének stílusában, egy elfogadott népies magyar megszólítással adaptálja az orosz *galambocsám* megszólítást, amikor a szintén metaforikus alapú *angyalom*ot használja:

JELENA ANDREJEVNA Nagyszerű! Nem nehéz azt megtudni, hogy szeret-e vagy sem. Ne restelkedj *angyalom*, és ne félj: olyan óvatosan vallatom ki, hogy észre se veszi. Csak azt kell megtudnunk: igen vagy nem? (Szünet) Ha nem, akkor ne járjon ide többé. Igaz? (Szonya igenlően bólint) Könnyebb lesz, ha nem látod. Nem fogjuk sokáig húzni-halasztani, mindjárt kifagztatjuk. Meg akart nekem mutatni valami tervrajzokat... Menj, szólj neki, hogy látni kívánom.

SZONYA (erős izgalomban) De megmondod nekem a teljes igazságot?

JELENA ANDREJEVNA Hogyne! Persze. Azt hiszem, hogy az igazság, akármilyen is, mégsem olyan szörnyű, mint a bizonytalanság... Csak bízd rám, *angyalom*.

Hamvai fordítása mindezt mellőzi, s napjaink nők közötti vagy gyerekekkel szemben használatos gyakori megszólítási fordulataival él:

JELENA Príma. Szeret, nem szeret – nem nehéz megtudni. De te ne szégyelld magad, *kicsim*, meg ne aggódj. Vigyázni fogok, föl se fog neki tűnni. Végül is csak annyit akarunk... hogy igen vagy nem? Nem? (szünet) És ha nem, akkor nem jöhet többet, ugye? (Szonya bólint.)

JELENA Mert akkor könnyebb, hogy akkor nem látod. És mindjárt megkezdjük a nyomozást. Mondta, hogy akar mutatni valamilyen rajzot. Szólsz neki, hogy most szeretném látni?

SZONYA (nagyon izgatott) És elmondod? De őszintén?

JELENA Persze. Biztos, hogy akármilyen lesz, az neked jobb, mint ha bizonytalan vagy. Bízj ezt rám, *kis szívem*.

A korosztályfüggő megszólítás és említő forma értékmódosító jelentésrétege

Vojnyickij a darab főhőse. A rá utaló, címadó „Ványa bácsi” említő forma és rokonságnév egyszerre. A *bácsi* egyrészt rokonságnév, hiszen Szonya nagybátyja, másrészt magyarul akár megszólításként, akár említő formaként az idősebb férfinak korára utaló tiszteletadás. Míg Makai fordítása megőrizte ezt az eredeti nyelvi fordulatot, Hamvai a „Ványa bá” nyelvi formán keresztül kissé tréfás-bizalmas familiáris változattal lepte meg a közönséget. Ez a megszólítási forma az idősebb, hagyománykövető nyelvhasználók számára ma még egy szűkebb szubkultúra sajátja, például sportolók az edzőjükkel, munkások az idősebb szakival szemben használhatják, de akár családon belül is elfogadott a fiatalabb családtagok részéről idősebbek megszólítására. Értéktelítettségében mindenképp módosítja a *bácsi* megszólítást. A kutatások szerint ötvenöt év felett még rokonságnévként is ritkán használatos (Domonkosi 2002: 104).

АСТРОВ (Соне). *Софья Александровна*, ваш дядя утащил из моей аптеки баночку с морфием и не отдает. Скажите ему, что это... не умно, наконец. Да и некогда мне. Мне пора ехать.

СОНЯ. *Дядя Ваня*, ты взял морфий? (Пауза.)

АСТРОВ. Он взял. Я в этом уверен.

СОНЯ. Отдай. Зачем ты нас пугаешь? (Нежно.) Отдай, *дядя Ваня!* Я, быть может, несчастна не меньше твоего, однако же не прихожу в отчаяние. Я терплю и буду терпеть, пока жизнь моя не окончится сама собою... Терпи и ты. (Пауза.) Отдай! (Целует ему руки.) Дорогой, славный *дядя*, милый, отдай! (Плачет.) Ты добрый, ты пожалеешь нас и отдашь. Терпи, *дядя!* Терпи!

Makai fordításában a XX. századi normatív megszólítási formát találjuk:

ASZTROV (Szonyának) *Szofja Alekszandrovna!* A nagybátyja kilopott a táskából egy ampulla morfiomot, és nem adja vissza. Mondja meg neki, hogy ez... végtére is butaság. Meg aztán nem is érek rá. Mennem kell.

SZONYA *Ványa bácsi*, elvetted a morfiomot? (Szünet)

ASZTROV Elvette. Ebben biztos vagyok.

SZONYA Add vissza! Minek rémítgetsz bennünket? (Gyengéden) Add vissza, *Ványa bácsi!* Én éppen olyan boldogtalan vagyok, mint te, mégsem esem kétségbe. Tűrök és tűrni fogok, amíg magától véget nem ér az életem... Tűrj hát te is. (Szünet) Add vissza! (Csókolgatja mindkét kezét) Édes, drága *bácsikám*, add vissza! (Sír) Te olyan jó vagy, megsajnálsz bennünket és visszaadod. Tűrj, *bácsikám!* Tűrjél!

Hamvai változatában a fiatalnak az idősebbel szemben tanúsított szeretetteljes, pozitív érzelmi töltetű, ugyanakkor a korábbi megszólítások értéktelítettségével ellentétben értékmegvonó, kicsit elnézően lekezelő stílusösszetevőt fedezhetjük fel:

ASZTROV (Szonyának) A nagybátyja ellopott tőlem egy tégely morfiomot a táskából, és nem akarja visszaadni. Szóljon neki, kérem, hogy mégis... nem egy okos dolog ez. Azon kívül nem érek rá. Nem kéne már itt lennem.

SZONYA *Ványa bá*, elloptad a morfiomot? (Szünet.)

ASZTROV El. Én tudom, hogy el.

SZONYA Akkor add vissza. Miért akarsz így megijeszteni minket? (gyengéden) *Ványa bá*, add vissza. Én pont olyan szerencsétlen vagyok, mint te, csak nem esek össze. Kibírom, és kibírom, amíg élek, és egyszercsak úgyis magától vége... Te is kibírod. (szünet) Add vissza! (csókolja Ványa kezét) *Ványa bá*, drága édes *Ványa bá*, add vissza... (sír) Te olyan jó ember vagy, úgyis megsajnálsz minket, ugye, visszaadod? Kibírod, biztos, hogy kibírod!

Maguk a kritikák is ezt az értékvesztést hangsúlyozzák. Úgy tűnik, a XXI. század számára a Ványa bácsi típusú karakter nem „piacképes”. A fordítói és rendezői koncepció szerint Ványa bácsi a negyvenhét évével soha fel nem növvő, moralizáló bohóc, aki beleöregszik tehetetlen, infantilis szerepébe.

Összegzés

A műfordítás az idegen nyelvi irodalmi szövegek létezés módja. Az írott kommunikatív beszédcselekvés olyan sajátos formája, amely egyrészt folyamatként, másrészt e folyamat eredményeként értelmezhető. A stilisztika, a nyelvhasználat, a pragmatikai tudatosság döntő szerepet játszik a műfordítás létrejöttében. A stíluseszközök fogalmi keretének

kitöltése, a beszélők nyelvhasználata, a koherencia eszközei, s a kultúra-szemiotikailag meghatározott reáliák biztosítják egy fordítás stílusértékét. A szövegfeldolgozás ezeken keresztül tükrözi az eredeti szöveg lexikális síkja mellett a vele diszkurzív viszonyban levő fordítói magatartást, a szövegmegértést, a szövegértelmezést, az eltelt idő függvényében a temporális dimenziót, s végül a fordító által feltételezett befogadói, olvasói horizontot. A fordítás célnyelvi reprezentációja a világnak sohasem egyszeri, időtlen lenyomata, hanem nagyon is dinamikusan változó, egyedi nyelvi képe.

A dinamikus jelentésképzés folyamatával állunk szemben, amikor több fordítást összevetve szemlélünk. A pragmatikában a dinamikus jelentésképzés olyan interszjektív aktus, amelyben a közös figyelmi jelenet során az alkalmazásba vett nyelvi szimbólumok kontextuális értelmezést nyernek (vö. Tátrai 2011: 100–125). Egy referenciális jelenet közös, együttes megfigyelésén, illetve megértésén alapul a fordítás is. A szerző – fordító – befogadó hármasa a folyamatban résztvevők számára közös cselekvési összehangolásra nyújt lehetőséget. A jelentésképzés dinamikus jellegéből következik, hogy a fordítás szövege a kontextus és a szubjektum függvényében, valamint az idő dimenziója mentén az eredetihez képest mindig változik. Ez a változás a nyelvi megformáltságban, a nyelvhasználatban érhető tetten. A *Ványa bácsi* legújabb magyar fordítása magán viseli a korszak egyetemes és a fordító, Hamvai Kornél egyéni szövegértelmezésének, napjaink nyelvhasználat- és ízlésvilágának, valamint korunk megváltozott értékrendjének, világlátásának számos lenyomatát. Egy más kor más felfogása újabb fordítások keretében ad majd lehetőséget a szövegbeli nyelvi összetevők jelentésképzésének vizsgálatára.

IRODALOM

- CSEHOV A. P. 1973. *Ványa bácsi*. Fordította Makai Imre. In: CSEHOV. *Sirály. Színművek 1887–1904*. Budapest, Magyar Helikon, 405–476.
<http://www.mek.iif.hu/porta/szint/human/szepirod/kulfoldi/csehov/vanya/vanya.htm>

- CSEHOV A. P. 2015. *Ványa bá (Дядя Ваня, 1896)*. Fordította Hamvai Kornél. (Kézirat, Szombathely, a Weöres Sándor Színház tulajdona).
- DOMONKOSI Ágnes. 2002. *Megszólítások és beszédpartnerre utaló elemek nyelvhasználatunkban*. Debrecen, A Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének kiadványa (79. szám).
- HIDASI Judit, OSVÁTH Gábor, SZÉKELY Gábor (szerk.). 2016. *Család és rokonság nyelvek tükrében*. Budapest, Tinta Könyvkiadó.
- CS. JÓNÁS Erzsébet. 2001. *Kontrasztív szövegszemantikai vizsgálatok (Csehov-drámák magyar fordításai)*. Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó.
- KARSAI György. 2016. *Fásult világ*.
<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5910/vanya-ba-weores-sandor-szinhaz-szombathely/>
- ÖLBEI Livia. 2015. *Jegyezzük meg jól: nálunk ezentúl Ványa bá, és nem a jó öreg Ványa bácsi*. <http://vaol.hu/kultura/jegyezzuk-meg-jol-nalunk-ezentul-vanya-ba-es-nem-a-jo-oreg-vanya-bacsi-1731738>
- PÉTER Mihály. 1991. *A nyelvi érzelm kifejezés eszközei és módjai*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- SZATHMÁRI István (szerk.). 2008. *Alakzatlexikon*. Budapest, Tinta Könyvkiadó.
- TÁTRAI Szilárd. 2011. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés*. Budapest, Tinta Könyvkiadó.
- TURBULY Lilla. 2016. *Kortalanul boldogtalanok*.
http://7ora7.hu/2016/01/19/kortalanul_boldogtalanok
- ЧЕХОВ А. П. 1967. *Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. М., Худ. лит.* http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0130.shtml

A NARCISSUS-KÓD BALMONT *HÁROM VIRÁGZÁS* CÍMŰ
MISZTÉRIUMDRÁMÁJÁBAN

Konsztantyin Balmont, akit Marina Cvetajeva a nagybetűs Költőként (Цветаева 1994: 270), Mandelstam pedig egyenesen az „orosz szimbolizmus atyjaként” említ (Мандельштам 1991: 242), mindössze egyetlen experimentális alkotással gazdagította az orosz szimbolista dráma műnemét. *Három virágzás* c. művének (1904–1905) nem sokkal megjelenése után a „Dionüszosz kultusza” elnevezésű N. N. Baskevics által létrehívott színházban volt a bemutatója. A szerző által gondosan a „dráma” műfajmegjelöléssel ellátott alkotás keletkezésében az európai drámaklasszikusok (Calderón, Shelley, Ibsen és Hauptmann) fordításán és tanulmányázásán túl¹ nyilvánvaló ösztönző erőként hatott Csehovhoz fűződő szoros baráti viszonya.² Innokentyij Annjenyszkij a Balmont lírájának szentelt tanulmányában, melyet a kortárs dráma és líra határainak elmosódásáról szóló lakonikus elmélkedések tarkítanak, megállapítja: az orosz szimbolista költészet „lírát visz a drámába” (Анненский 1979: 102). Ez a paradigma fordítottan jelentkezik az individualizmus és kollektivizmus dilemmája iránt érzékeny Bloknál, aki leszögezi a két műfaj

¹ NB. Balmont 1903-as, a párizsi Orosz Egyetemen is a XVI–XVII. századi angol és spanyol dráma témakörében tartott előadássorozatához Shakespeare, Marlowe, J. Fletcher, Lope de Vega, Calderón alkotásait választotta (Куприянский–Молчанова 2001: 131).

² A dráma műneme, melyre Andrej Belij az igazi kultúra *sine qua non*-jaként tekint, az orosz szimbolista költészettan középpontjában áll, noha egységes kánon és formanyelv híján jószerével soha nem lépte át a kísérleti műfaj és könyvdráma mezsgyéjét. Az új szimbolista költőnemzedék jellegzetes alakját is Csehov formálja meg Trepljovban, a figura kísérteties egyezéseire Balmont habitusával és gondolatvilágával a szakirodalom is felfigyelt. Csehov műveit Balmont bevallottan a halálvágy „ellenmérgeként” forgatta (Ниннов 1980: 102–103, 109).

közötti gyökeres eltérést, saját „lírikusi *elszigeteltségéből*³ történő kilépésként”, mintegy megváltásként örvend *Komédiásdi* c. lírai drámája színpadra állítása kapcsán V. Mejerholdhoz írott levelében (Блок 1963: 170).

Végső soron az ebből a világmegtapasztalásából fakadó egyetemes érzésnek a bűvölete hatja át Balmont három képre komponált miniatűr kamaradarabját is, műfajmegjelölése és hármasság tagolása az antik ősmintákra reflektál (Зубарская). A szöveg zömmel a drámai hősnő, Jelena három férfi szereplővel és az Élet Kísértetével folytatott párbeszédeiből épül fel (az első kettő sikertelen, a svedenborgi dialógus elővételezi a konklúziót), egy stilizált kórus-szerű betéttel egészülve ki. A férfi szereplők szimbolikus névtelensége (az Ifjú, a Szerelmes férfi és a Költő megnevezést kapják, mindnyájukra halál vár) egymást váltó fázisok szimbolikus megfogalmazásként, az újjászületendő lélek érlelődésének fokozataiként értelmezhető. A Liebestod-ot idéző lezárás Jelena és a Költő transzmutációját, dematerializációját, a Világmindenségben, a hallgatás birodalmában történő feloldódását sejteti. Az egyebek közt a Maeterlinck hatása alatt formálódó orosz szimbolista misztériumdráma körébe sorolható, kevéssé kutatott műről szóló kurta értékelésében Geraszimov a valódi „tragikum és misztikum” elemeinek az esztétika oltárán való feláldozását rója fel a szerzőnek (Герасимов 1987: 566). Jóllehet az érzékeny alkatú Balmont misztika iránti vonzódását már a kortárs kritika sem hagyta szó nélkül, köztük a benne a misztikus tanítót, Püthagorasz megpillantó Annyenyszkij (Анненский 1979: 98), valamint a „kevésbé dogmatikus [...] miszticizmus” felé elmozduló, a „rituális képzetek” határát alig súroló vallásosság típusát nyugtázó Ellisz (Эллис 1998: 76–77). Balmont szinkretikus vallásos érzületében dominál a Blavatszkaja képviselte új teozófia tana, a hermetizmus hagyománya (ld. *Hermész Triszmegisztoszhoz* c. versét), valamint a hangsúlyozott távol-keleti, indiai vallási szellem és a „kínai teológia” sajátos ötvöződése. A dráma értelmezésében kulcsfontosságú misztikus-vallásos érzést Balmontnál bátyja vallásos mániája és korai halála, továbbá kezdetektől nyilvánvaló,

³ A cikk szövegében csak azokat a kiemeléseket jelezzük külön, melyek az idézett szerzőktől származnak. Az eredeti szövegeket mindenütt saját fordításunkban közöljük. – J. Gy. Z.

rajongásba sosem eső visszafogottsága árnyalja (Куприянский–Молчанова 2001: 17–19).

A két nemnek az életben és a világmindenségben elfoglalt helye, egymás iránti viszonya a drámában Strindberg és Ibsen módjára fő témaként a konfliktust már magában hordozza. Míg a cselekmény titokzatos-misztikus alakulásának mozgatórugójaként lép elő, az éterien áttetsző mű szerzője szerelem- és alkotásfilozófiájának egyfajta lenyomatát sugallja sajátos dialógusokba „tördelt” formában, melyek épp a dialogicitás elvével ütköznek. Vlagyimir Szolovjov misztikus Sophia-tanának érzékelhető hatása (tanításai kulcsfontosságúak a századforduló irodalmában és kultúrájában) már csak az annak előzményeként számon tartott, a harmadik képben felbukkanó novalisi teozófiai átirat „kék virág” motívuma (Быстрова–Жиронкина 2010: 132) kapcsán is igazolást nyer. Ez a florális szimbólum emblematikusan előlegezi a tetőpontot, az apokaliptikus vég után eljövendő Szentlélek Országából, az alkimisztikus öntökeletetésből áradó spirituális újjászületés kortárs képzeteinek szimbólumaképpen.⁴ Az Isteni Bölcsesség női princípiuma ugyanis VI. Szolovjov *A szerelem értelme* c., metafizikus szerelemfilozófiájának foglalatát nyújtó traktátusában (1892) egyesítő erőként köt össze az igaz szerelemben férfit és nőt, ezzel állítva helyre a platóni androgün-mítosz nyomán a később már aranykor terminussal illetett ősi egységet és harmóniát. Ez az örök női princípium az ég és föld közötti határ eltűnését hozza el magával, a világvége utáni szintézist; alakja túlmutat a Múza fogalmán, eszkatologikus küldetése van egyén és Világmindenség sorsában.

A Balmont-drámában szereplő nőalak, Jelena, mind pedig a kortársak fent idézett megjegyzései más megvilágítást nyernek az orosz századforduló ezen spirituális kontextusában: Ellisz megközelítésében a költő Balmont „Világmindenség iránt érzett szeretetének” „valamiféle nőiség” a „sajátja”, Annyenszkij pedig lírai hangjának „tisztán nőies szeméremérzetét”, a költőnek a „női lélektan” iránt táplált érdeklődését emeli ki. Jelena titkos értelmű vallomása ezért sem különíthető el ezektől a gondolatoktól: „Nem vagyok olyan, mint a többiek. Néha úgy tűnik, a

⁴ Sophia, a „das Ewig-Weibliche” szolovjovi princípiuma nem csupán az „ifjú szimbolisták” nemzedéke számára mérvadó, a „dekadens” szerzők (Merezkovszkij, Zinaida Gippiusz, Szologub és Balmont) poétikai törekvéseibe is beleszővődik.

kezdetektől fogva mindig is életem” (Бальмонт 2011: 1224). A dráma nőalakjának a Világmindenség mozgásában való szüntelen jelenlétét, titkos nyelvének megértését a hét Virág-Leány verses „kórusára” vonatkozó kommentárja világítja meg: Jelena, a bloki „örök sémák” logikájával egyezően, a szimpátia-tan és Wagner Gesamtkunstwerk-ideálja szellemében az orosz szimbolisták által mesterként tisztelt Püthagorasz tanításaira visszavezetett „színeszetikus” világértelmezés fényében egymásba átáradó, egymásnak megfelelő jelenségek gyanánt mutatja fel zene, virág, szín és beszéd egybeolvadását, ezeket egybekapcsolva és szemlélve a lét ősi harmóniáját éli át:

A kastélyból mindjárt kilép a hét leány, olyanok lesznek, mint a virág, s a színekről beszélnek majd nekem. Én pedig a színek árnyalatát szemlélem majd, s az összhangzatok muzsikáját hallgatom” (Ibid., 1230).

A *Három virágzásban* is burjánzó hajtásokat hoz a Balmont költészetében már-már túlsorduló florális szimbolika: a kék virág mellett szembeötlő az „atomizálódott” kórust képviselő hét virág-leány sorjázása, az első képben pedig a szereplő Ifjú végzetét hozó liliom. A balmonti líra girlandjaiban nem nehéz felfedeznünk azonban a dráma szövegében kódolt, utalásokban megbúvó nárciszt. Az Ovidiusból ismert történet kísért a *Tükör-világ*, *Az ördög-művész*, *Narcissus és Echo*, *A régi ház* valamint három, egyaránt *Tükör* címet viselő verseiben, ami feljogosít az „invariáns” terminus alkalmazására. Ellisz következetesen a „metamorfózis” szóval él Balmont pályáivének felrajzolásakor, lírai „én”-jének a víz öselemével történő egyesülését vizionálja: a költő „az óceán fenekén ül” (Эллис 1998: 73). A drámában a nárcisz ugyan egy ízben sem kerül konkrétan megnevezésre, a *Narcissus és Echo*-történet elemeinek beépítése a szerzői utasításokba, a jelenetek megformálásába, a szereplők dikciójába és a dráma szerelem- és alkotásfilozófiájának hálójába mégis nyomatékkan esik latba az interpretáció során.⁵ Lélektani

⁵ Ez az orosz hagyományban már Lomonoszovnál felbukkanó, a drámaíró Szumarokov és Grigorij Szkovoroda korára visszamenő motívum, mely hangsúlyt kap egyebek közt Puskin ars poetikus *A visszhang* c. költeménye révén is, az orosz Ezüstkori irodalmában kitüntetett szerepre tesz szert. A szimbolisták olvasata szerint a Narcissus-történet elsődlegesen az emberi önmegismerés *gnosztikus-gnoszeológiai* problémáira vet fényt, ami költészettanukban a teurgia aktusából születő műalkotás mágikus, eleven ereje

megközelítésből szemlélve Balmont alkotását, a fent elsorolt versek korántsem stilizációnak, a divatos téma⁶ egyéni újrafogalmazásának tűnnek, önelemző jellegük, önéletrajzi ihletettségük sem cáfolható. Narcissus markáns vonásai a *Három virágzásban* azonban a Költő korábbi én-jével való azonosságra mutatnak Annyenszkij megjegyzésének tükrében, aki az „önszeretetet, önmaga iránt érzett szerelmet” – éppen Balmont-esszéjében – a korabeli szimbolista költészet erejeként, titokzatos energiájaként magyarázza, nyomatékosítva, hogy az irányzat novátori vívmánya éppen ebben a „klasszikus” értelemben vett „költői büszkeségtől” való eltávolodásban rejlik (Анненский 1979: 100).⁷

Ha a nárcizmus pszichoanalitikus felfogásából indulunk ki, melynek értelmében lényegileg a sértett narcisztikus személyiség libidinális energiáit önmagára irányítja (innen vezethető le a mitológéma hősének szexuális bipolaritása), önkéntelenül is párhuzamra lelhetünk a szimbolista poétika egyik döntő vektorát képviselő elvvel, a művészről mint androgün, vagyis az ősi tökéletességet és harmóniát önmagában egyesítő alkotóról vallott nézettel. A narcisztikus személyiség gyakorta emlegetett vonásai – az elszigeteltség, bezárkózottság (önmagába zártság),

révén az olvasónak kínál kulcsot az *önmegismerés* folyamatához. A tükörkép szerteágazó szemiotikájában nemcsak a szerző önnön művében mint tükörképében való gyönyörködés analógiája lényeges. Egyúttal az olvasó – a szerző rejtett tükörképe mellett – önmagát is megpillanthatja a befogadás aktusának során. Ennek a szakrális-transzcendentális alkotásfilozófiai kontextusnak értelmében magában a Narcissus-mítoszban a tükörvarázs „virágnyelven fennmaradt”, kódolt, töredékes változatát sejthetjük. A mágikus aktust, a rituálét a mítosznak megfeleltető, azzal azonosító számos szakíró épp a XIX. század utolsó harmada és az 1940-es évek vége közötti időszakban hozza napvilágra elméletét, ahogyan ezt munkájában Meletyinszkij a szakirodalom *in toto* kritikái áttekintését tartalmazó bevezető fejezeteiben leírja (Meletyinszkij 1985: 15–95).

⁶ Ennek rövid áttekintését és a legfontosabb szakmunkák jegyzékét ld. Józsa 2016: 99–100.

⁷ A lélektani megközelítés egybecseng kortársi visszaemlékezésekkel, melyekből a hírnév és dicsőség virágosójában fürdő, mérhetetlen népszerűségnek örvendő Balmont kontúrja lép elő: lírájának „radioaktív” erőt tulajdonítanak, felidézve, hogy verseit énekelték, Oroszország minden szegletében olvasták (Тэффи 1993: 71–72). Am kiviláglik „kimódolt dölyfössége”, narcisztikus felsőbbbségtudata, ahogyan a felolvasóesteken sértetten hág fel a pulpitusra tisztában lévén „költő cári” felkentségével. Az „életből örökösen színházat csinált” (Сабапеев 1993: 344). Az élet és a színház ilyenén „egybe-tükröződését” a szimbolista poétika Balmontnál is tetten érhető *жизнетворчество* (‘életalkotás’) elve világítja meg.

önmegfigyelés és autoreflexivitás – az orosz szimbolista költő jellegzetes alakját idézik. Az Aphrodité parancsolatát elvető Narcissus „aszkekízbe” hajló vonásai sajátos módon rímelnék a szimbolista költészet ontológiáját hordozó, a materiális világ szellemivé történő átlényegítésének poétikai elvére, mely a pszichoanalízis szótárában a szublimáció fogalmának felel meg. Ez az összefüggés rávilágít arra, hogy az alkotást-teremtést mindenek fölé emelő Andrej Belij írásaiban miért oly domináns a megismerés tárgyának és alanyának azonosítása (a gnosztikus teológia egyik alaptétele), mely voltaképp a Narcissus-történet egyik fő mozzanata, hiszen születésekor az intő jóslat épp a végzetet jelentő ön-megismeréstől tiltja el. Önmaga megpillantása s a szerelem első fellobbanása Narcissus számára épp ezt az állapotot hozza el, igazi végzete inkább abban áll, hogy nem ismer önmagára, csak saját korábbi „elutasító” lényével szembesül. A Balmont drámájával való összevetésben lényeges továbbá az Echóval meghíúsult dialógus eleme (az első két dialógusban a szereplők jellemzően „elbeszélnek egymás mellett”, sem önmagukat, sem egymást nem értik, a harmadikban a párbeszéd tökéletes harmóniája egybeolvadásban kulminál), az önmaga tükörképének megpillantása után a megtisztulást hozó alámerítkezés a vízben egyfajta *túlvilági utazás*ba megy át, mígnem a bódító virág örök virágzása jelzi azt az átlényegülést, mely az örök életet hirdeti, s a történet mementójaként folytonosan újjászületik. Ez az elhallgatott túlvilági utazás az orosz szimbolisták alkotási modelljével (mint ahogy az általuk előszeretettel tanulmányozott és műveik körmönfont utalásrendszerébe illesztett beavatási rítusok alapsémaival is) tökéletes összhangban áll. Balmont lelkialkata kapcsán további megállapításokat tesz M. Bidney: a kutató a költő *Любовь и ненависть. Испанские народные песни (Szerelem és gyűlölet. Spanyol népdalok)* c. fordításkötetének (1911) elemzésével feltárja, hogy a fordításban mutatkozó csekély torzítások, az eredeti spanyol nyelvű kötet szerkezetének megváltoztatása, továbbá a fordítói előszóban megfogalmazottak, különös tekintettel az itt szereplő Spanyolország-képre egy Balmont által sejtett „patológiás narcisztikus krízis” elhárítását hivatottak szolgálni. A felmagasztalt Spanyolhon és tengere pedig az ideális „narcisztikus biztonságot” garantáló menedék áhított honaként tűnik elének (Bidney 1995: 501, 506). A motívumnak a balmonti életműben betöltött rendkívüli szerepe okán az elmélet nem támaszt kételyeket.

Tekintettel azonban arra, hogy az orosz szimbolizmus saját választ fogalmaz meg a Szfinx rejtélyének Freud által kidolgozott megfejtésére, O. Maszlennyikov tanulmányának módszertanát hasonló elvekre épülő megközelítés határozza meg. Vizsgálatának középpontjában ugyanis a tükörkép és tükörvarázslás szimbolikájának a szimbolista textusokban kimutatható spirituális vonatkozásai állnak.⁸ Következtetése szerint a teremtő-alkotó elv előtérbe helyezésével a tükör mint mágikus eszköz a materialista észelvtől vezérelt tudományos megismeréssel szemben kínál alternatívát, annak elvetését jelenti, hiszen az ember önmaga szemlélésén keresztül ismerheti csak meg a világot (Bachelard hasonlóan érvel a „ kozmikus nárcizmusról” írt apológiájában). A tükör így az embert egykor elvesztett lelkéhez vezet vissza, s ez az út az Istenemberség státuszába való spirituális emelkedés felé tart (Maslennikov 1957: 52).

A dráma kimunkált mágikus színszimbolikájában a virágok sárga és kék, komplementaritásukból eredően ősi egylényegűséget sejtető színei architektonikailag a kezdő- és záróképek pillérei. Míg az aransárga napsugarakat magába gyűjtő sárga virág a narcisztikus Ifjú történetében a tavasz diadalát hirdeti, a kék virág a Költő és Jelena túlvilágba történő átlépéséhez köthető. A narcisztikus szemiózis fecsegő zűrzavara így alakul a szöveget lezáró „Nagy Hallgatás birodalmává”. Ovidius és Novalis szüzsei kontaminálódnak, a magasabb fokon elért spirituális újjászületés eksztázisa az Ifjú és a Szerelmes férfi fázisain már túllépő Költőnek adatik meg. Már az első kép szerzői utasítása előre vetíti a metamorfózisban kiteljesedő tükörvarázst. A színhely, „az erdön túli távolba tűnő *tó tükörfelületét*” kép is erre utal. A testi sóvárgástól hajszott Ifjú és Jelena dikciójában Balmont kudarcba fűlt párbeszédet konstruál (a nárcizmus kizár bármely dialógust), amely a gyilkos szerelmi lángot lobbantja fel. A nő kedvét kereső Ifjút, aki leereszkedik a meredélyen, hogy leszakítsa a halálhozó liliomot, a „vízhez megy”, „a víz fölé hajolva” megéri a virágot, „Szeretlek, Jelena!” kiáltása után hullámsír nyeli el (Бальмонт 2011: 1227). Jelena mintegy Echo nimfa szerepébe kerülve „visszhangként” tudósít az Ifjú minden mozdulatáról.

⁸ Szerzői elfogulatlanságát jól jelzi a magyar pszichoanalitikus, Róheim Géza *Spiegelzauber* c. munkájában közölt kutatási eredményeinek beemelése.

A Narcissus-témát Balmont a lírából visszaemeli a szertartásból eredeztethető *dialogikus* drámába, e gesztussal mutat rá a történet mágikus-misztikus gyökereire, a mitológémában kódolt dialógus-problémát a Sophia-elv alternatívájában oldva fel.

IRODALOM

- BIDNEY Martin. 1995. Narcissistic Nostalgia and Disruptive Reality. Mother and Child in Balmont's Presentation of Spanish Folk-Lyrics, *Slavic and East European Journal*, 39, 4, 498–516.
- JÓZSA György Zoltán. 2016. A narcisztikus és felesleges hős Andrej Belij Az ezüstgalamb című beavatásregényében. In: HETÉNYI Zsuzsa, KALAFATICS Zsuzsanna, JÓZSA György Zoltán (szerk.). „A ja sz valami”. Tanulmánykötet Szőke Katalin születésnapjára. Budapest, ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, 99–108.
- MASLENNIKOV Oleg. A. 1957. Russian Symbolists. The Mirror Theme and Allied Motifs. *The Russian Review*, 16, 1, 42–52.
- MELETYINSZKIJ Jelezar. 1985. *A mítosz poétikája*. Budapest, Gondolat.
- АННЕНСКИЙ И. 1979. *Книги отражений*. М., Наука.
- БАЛЬМОНТ К. Д. 2011. *Полное собрание поэзии и прозы в одном томе*. М., Альфа-книга.
- БЛОК А. 1963. *Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8*. М.–Л., Гос. изд. художественной литературы.
- БЫСТРОВА Т. А., ЖИРОНКИНА О. А. 2010. «Три расцвета» Бальмонта и цветовой код русского символизма: введение в тему. *Вестник РГГУ, Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика»*, 11 (54)/10, 130–137.
- ГЕРАСИМОВ Ю. К. 1987. *Драматургия символизма*. В: ГЕРАСИМОВ Ю. К., ЛОТМАН Л. М., ПРИЙМА Ф. Я. (ред.) *История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века до 1917 г.* Л., Наука, 562–605.

- ЗУБАРСКАЯ О. С. *Цветочный «ключ» к решению конфликта в лирической драме К. Бальмонта «Три расцвета»*.
<http://balmontoved.ru/almanah-solnechnaja-prjazha/242-os-zubarskaja-g-voronezh-tsvetochnyj-kljuch-k-resheniju-konflikta-v-liricheskoy-drame-k-balmonta-tri-rastsveta.html>
- КУПРИАНСКИЙ П. В., МОЛЧАНОВА Н. А. 2001. *Поэт К. Д. Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба*. Иваново, Изд. «Иваново».
- МАНДЕЛЬШТАМ О. Э. 1991. *Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2*. М., Терра–Terra.
- НИНОВ А. 1980. Чехов и Бальмонт. *Вопросы литературы*, 1, 98–130.
- САБАНЕЕВ Л. 1993. Мои встречи. Декаденты. В: КРЕЙД В. (сост., предисл., коммент.) *Воспоминания о Серебряном веке*. М., Республика, 343–353.
- ТЕФФИ Н. А. 1993. Бальмонт. В: КРЕЙД В. (сост., предисл., коммент.) *Воспоминания о Серебряном веке*. М., Республика, 71–79.
- ЦВЕТАЕВА Марина. 1994. *Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4*. М., Эллис Лак.
- ЭЛЛИС [КОБЫЛИНСКИЙ Л. Л.]. 1998. *Русские символисты*. Томск, Водолей.

VLAGYIMIR SZOROKIN AZ *OPRICSNYIK EGY NAPJA*
CÍMŰ REGÉNYÉNEK IDEOLÓGIAI KONTEXTUSA

Vlagyimir Szorokin a 2000-es évek második felében keletkezett műveiben (köztük *Az opricsnyik egy napjában*, a *Cukor-Kremlben* és a *Hóviharban*) disztópikus világokat teremt. Regényeinek központi problematikájává a nemzeti identitás traumatikus volta válik, s így Szorokin is aktívan bekapcsolódik az elmúlt évtizedek élénk orosz társadalmi vitáiba, melyek elsősorban Oroszország lehetséges útját, az orosz eszmét és a nemzeti identitás kérdéseit érintették.

Szociológiai kutatások alapján tudjuk, hogy az orosz identitástudat jelentős változásokon ment keresztül a Szovjetunió felbomlása után. Amíg a kilencvenes évekre a szovok¹ negatív önmeghatározása volt a jellemző, addig a 2000-es évektől kezdve megjelent a nemzeti büszkeségre okot adó mozzanatok keresése, ami együtt járt a birodalmi és kommunista múlt rehabilitációjával és idealizálásával, a szovjet világ iránti nosztalgia felerősödésével, Oroszország saját útjának a hirdetésével (Дубин 2011). Ez az időszak a birodalmi eszme, az izoláció, a vezérelvűség és a paternalista reményeknek az újjáéledése. Az említett kérdések körül kibontakozó társadalmi, politikai, ideológiai vita mintegy háttérét képezi a megnevezett szorokini műveknek. Ez azonban korántsem meglepő, mert Szorokint mindig is a totalitarizmus és a társadalmi tudat mítoszai, eszméi és elképzelései érdekelték, ezeket dekonstruálta a műveiben.

A Rettegett Iván-féle opricsnyinya nyomán létrehozott államirányítási modell a szorokini regények világában történelmen és időn kívüli univerzális modellként jelenik meg. Köszönhető mindez annak is, hogy a műfaj jellegéből fakadóan az említett művek cselekménye a jövőben,

¹ A szovok a szovjet korszakban szocializálódott ember pejoratív elnevezése, jelentése közel áll a Homo Sovieticus terminusához.

2027-ben, 2028-ban és 2030 körül játszódik, közben pedig számos reália, sőt a megjelenített magatartástípusok, mentalitások is a múltban gyökeresnek. A modern technológia és a múlt rekvizitumainak groteszk összefonódására ebben a „retrójövőben” (Липовецкий 2010) jó példa Komjaga öltözete, valamint az opricsnyikok attribútumainak és a technikai vívmányoknak egymás mellé helyezése *Az opricsnyik egy napja* című regényben.

– A szolgálati viseletet! – mondom Fegykának.

Kiveszi a ruhát a szekrényből, és hozzákezd az öltöztetéshez: fehér, kereszttekkel kivarrt alsó ing, oldalt nyíló, orosz nyakkal, arannyal és ezüsttel hímzett brokátkabát nyestprém szegéllyel, bársonynadrág, vörös, rézzel kivert szattyánbőr csizma. A brokátkabát fölé Fegyka rám adja a durva fekete posztóból készült, hosszú aljú, vattával kitömött kaftánt. [...] Tyimoha ügyesen rátűzi a kutyafejet a Merci-paripa lökhárítójára, a seprűt pedig a csomagtartóhoz erősíti. Ráhelyezem a tenyerem a Merci zárjára, az áttetsző tető csillog, bezárul (Szorokin 2008: 12, 14).

Amellett, hogy a távoli orosz középkort, egy jól körülhatárolható történelmi korszakot² idéz meg a 2006-ban keletkezett mű, szerzőjének jelene is lépten-nyomon visszaköszön, s nem csak a tárgyi elemekben és környezetben. A cári család tagjaiban és az őket körülvevők alakjaiban, a történet másodlagos szereplőiben sokszor fel lehet ismerni mai ismert és híres politikusok, színészek, művészek, írók egy-egy vonását.

A mű főhőse és egyben elbeszélője Andrej Danyilovics Komjaga opricsnyik. Az opricsnyik megjelenése, szerepeltetése nagyon is következik a kortárs ideológiai konstrukciókból, ugyanis egy új opricsnyina (a putyini opricsnyina) eszméje épp abban az időszakban formálódott, amelyben Szorokin trilógiája is keletkezett. A gondolat egyik legelkötelezettebb népszerűsítője, „a mai orosz politikai gondolkodás meghatározó véleményformálója” (Galicza 2014: 33) Alekszandr Dugin, aki sokáig a Kreml fő ideológusának számított. Dugin Eurázsia-koncepciója szerint az eurázsiaiság³ nem más, mint az orosz nép, az orosz államiság fejlődésének szintje (azaz nem egyszerűen csak geográfiai és kontinensekhez

² Sok esetben azonban Szorokin különböző történelmi periódusokhoz tartozó elemeket kontaminál, ezzel is alátámasztva az opricsnyina időtől független, archetipikus jellegét.

³ Az eurázsiai gondolat történetéről magyarul l. Szili 2003: 33–53.

köthető fogalom), melynek fontos összetevője a kelet felé fordulás. Az eurázsiai abszolút megvalósulási formája Dzsingisz kán birodalma. Dugin közvetlen leszármazási sort állít fel Dzsingisz kán birodalma, a Vlagyimiri Nagyfejedelemség, a Moszkvai Rusz, az Orosz Birodalom és a Szovjetunió között (Дугин 2002: 544–545).

Dugin alakja és koncepciója ironikusan meg is idéződik Szorokin regényében. Duga, az uralkodónő egyik idős udvari bolondja azt kiabálja a másíknak, Pavluskának, a süninek: „Eurrr-ázsia, Eurrr-ázsia, Eurrr-ázsia” (Szorokin 2008: 146), valamint többször is szóba kerül Dzsingisz kán neve. A kétezres évek közepétől Dugin az interneten is közzétett és népszerűsített előadásokat tart *Az opricsnyina metafizikája* címmel. Az opricsnyinát alapvető jelentőséggel bíró, történelmileg korhoz kötött, de egyúttal archetipikusan örök jelenségnek tartja (Дугин 2005). Rettegett Iván rendkívüli hatalommal felruházott opricsnyinája mély nyomot hagyott az orosz emberek tudatában, tulajdonképpen ez alapozta meg a nemzeti berendezkedés, a világrend paradigmáját. Párhuzamot vonva a sztálini időszak és Rettegett Iván kora között Dugin úgy látja, hogy ez a paradigma örök és mindig aktuális. Mivel benne a nemzeti jelleg fejeződik ki, ezért igazoltnak látja az erőszakot is.

Szorokin azonban lebontja az opricsnyikok mitizált alakját és szerepét,⁴ az opricsnyina jelenségében az államhatalmi szintre emelt, törvényesített erőszak működését mutatja meg. Az opricsnyina emléke ugyanakkor Szorokin szerint is megőrződött az orosz kollektív tudattalan archetípusaiban. Így Oroszország történelme mint ugyanazoknak a véres sémáknak a zárt ciklusa, terrorba torkolló örök ismétlődése jelenik meg. A szorokini interpretációban ennek az univerzális paradigmának a

⁴ Ezzel ellentétes véleményt fogalmaz meg Hetényi Zsuzsa a regényről magyarul megjelent tanulmányában. Szerinte ugyanis nem egyértelmű, hogy Szorokin „vajon kritikusan, figyelmeztetően, esetleg néhol lelkesedéssel vagy szatirikusan, netán parodisztikusan nyúl anyagához” (Hetényi 2009). A tágabb kontextus vizsgálata a szatirikus jelleget emeli ki, ugyanakkor azt én is reális veszélynek tartom, hogy „A mono-, monarcho- és totális államok hívei előbb-utóbb komolyan fogják venni mindezt, és Szorokin művének egyik nagy problémája, hogy a borotvaélen táncol: azok is sajátjukként olvashatják, akik így gondolják, és azok is, akik szatíráként vagy paródiaként, esetleg kegyetlen antiutópikus jóslatnak szeretnék olvasni a regényt.” (Ibid.) Lipoveckij is úgy véli, hogy Szorokin titkon szereti hőstét és az őt körülvevő áterotizált terror kultúráját (Липовецкий–Эткинд 2008).

forrása IV. Iván államhatalmi rendszere, mely az erőszakra és a hatalom képviselőinek, a hatalom embereinek a különleges, kiváltságos helyzetére épült.

Komjaga egy napjának története Szolzszenyicin kisregényéhez hasonlóan mintázza a hatalom működését, csak nem az erőszak elszenvedője, hanem alkalmazója, az állami gépezet egy tagjának a szemszögéből. Mindaz, amit Komjaga csinál ez alatt a nap alatt, bepillantást enged a törvényi szintre emelt állami erőszak működésébe. A szorokini világban – épp úgy, ahogy a totalitárius rendszerekben is – az erőszak közvetlen gyakorlása az állami uralom legfontosabb, legjellemzőbb vonása, szinte kizárólagos formája, amely nem a rend fenntartását vagy az önkényességtől való védelmet, hanem a dinamika, az ellenséggel folytatott permanens harc fenntartását szolgálja.

Ellenség pedig van garmadával, ami igaz, az igaz. Épphogy feltámadt Oroszország a Szürke Hamuból, épphogy öntudatra ébredt, épphogy tizenhat évvel ezelőtt Uralkodó Atyánk, Nyikolaj Platonovics lerakta a Nyugati Fal alapkövét, épphogy megkezdjük elutasítani mindazt, ami kívülről jövő, idegen, s azt, ami ördögi, idebent – erre minden részből, mint a kártékony szkolopendrák, előmászott az ellenség. Államunknak mindig voltak külső és belső ellenségei, de olyan kegyetlenül sohasem élesedett ki a harc velük, mint a Szent Oroszország Újjászületésének korszakában (Szorokin 2008: 35).

Az intézményesült anarchia rendszere nem szab gátat az erőszaknak, nem korlátozza és szorítja határok közé, ahogy az a modern államot jellemzi. A korábban történésznek tanuló elbeszélő⁵ nem kételkedik tetteinek, a kegyetlenségnek a szükségességében, mondhatni az önkényuralom, az erőszak apologetájává válik. Narratívájában minden tett (verés, gyilkosság, megerőszakolás, rombolás, büntetés, tisztogatás, pusztítás, égetés) indokolt, és minden erőszakra van magyarázat. És ez a magyarázat ki is elégíti Komjagát, mert ott van mögötte a hatalmat képviselő

⁵ Az én-elbeszélés stilizált szkas nyelve sokrétű, különböző korszakok nyelvhasználatát, szókincsét és szintaxisát idézi meg és vegyíti. A bilinák nyelvének stilizációja mellett az egyházi szláv nyelv, az orosz nyelv, az archaizmusok és a kortárs szleng sajátos keveredését figyelhetjük meg. A regény elbeszélő diszkurzusa nyelvi játékokra, stilizációra, valamint nyelvi rekonstrukcióra és dekonstrukcióra épül.

közösség. Az opricsnyikok egy sajátos testvériség tagjai, akik láncszemként kapcsolódnak össze a nagy ügy, az elgyengült, sebesült medveként⁶ ábrázolt nemzet megmentésére. A közösségnek pontosan kirajzolódó hierarchiája van, melynek élén Papa áll, akire a cár elsőként bízta az ügyet. Az azonosan gondolkodó opricsnyikok feladata a szó és a tett, az ország újjászületése reményének közvetítése az orosz nép felé. Ez az ideológia hivatott a káosz, a törvénytelenység és a kegyetlenség, a büntetés és a gyilkosság, a korlátlan hatalom magyarázatára.

A 2027-es év Oroszországában – a fikció szerint – a késő kommunista rendszer akadály nélkül alakult át monarchikussá. A Kreml falait kifehértették, visszaállították a középkori rendi társadalmat. A testi fenytetés, a megvesszőzés ismét bevett gyakorlattá vált. Mind az ételek, mind a viselet hangsúlyozottan nemzeti jellegűek. Az opricsnyik elit ugyan jól él, de a társadalom többi tagja szerényen, gyakran nélkülözve. Az idegen befolyás megakadályozására nyugaton falat építenek, így különítik el magukat az euroatlanti világtól, ezzel egy időben azonban az országot kínaiak és kínai termékek lepik el. Nem csak kereskedelmi kapcsolatokról van szó, a regény világában Kína Oroszország barátja és szövetségese.

A szorokini irónia a nyelvhasználat szabályozására is kiterjed. A trágárság, a nem normatív lexika használata tiltott és büntetett cselekvés. A nyelv testként jelenik meg, amelyen a trágár és sértő szavak és kifejezések élősködnek. Közben a szó művészete, az irodalom háttérbe szorul, meleget ad ugyan, de nem lelkit, hanem testit. A jósnő, Praszkovja, akit az uralkodónő parancsára látogat meg Komjaga Tobolban, épp a klasszikus orosz irodalom két kiemelkedő alkotását, az *Anna Kareninát* és *A félkegyelműt* égeti el a kemencében, s azt kéri az uralkodónőtől, hogy küldjön még neki könyveket, orosz könyveket. Az irodalomnak mint nem gyakorlatias, hasznot nem hozó foglalatosságnak a megvetésére utalnak a könyvégetések is. Komjagát lelkesedéssel tölti el, hogy a Manyezsna-ján ellenségesnek tartott kéziratokat és könyveket égettek el. „Csak egyet mondhatok – a könyvekből rakott máglyák mellett mindig valahogy nagyon meleg van. Ez *meleg* tűz.” (Szorokin 2008: 119)

⁶ Oroszország toponímiájával hagyományosan a medve alakja kapcsolódik össze, ez mind a belső, mind a külső nézőpontra igaz.

Ironikus ugyanakkor, hogy Komjaga utolsó kérdése („Mi lesz Oroszországgal?”) nagyon is az irodalomhoz kötődik. A jósno válasza a nihil, az üresség felé mutat.

A regény nagy teret szentel a közösségi összetartozás érzését erősítő rítusok bemutatásának (Kunyicin udvarházának lerombolása, a párbaj rituáléja, együttes imádkozás az Uszpenszkij-székesegyházban, közös étkezés a Fehér Teremben és a Papa palotájában, belső névhasználat, közös fürdőzés, narkotikumok fogyasztása és a trip együttes élménye). Közös bennük az extatikus állapotok, az erőszak, a kínzás, a szexuális gyönyör és a kábítószer-használat összefonódása, egymásba alakulása. Ezek közül kettőt érdemes kiemelni. Mindkettő a fürdőhöz köthető, amely az orosz folklórban és irodalomban a titokzatos, tisztátalan és mágikus erővel kapcsolódik össze. Komjaga értelmezésében a fürdő a férfibarát-ság és az egyenlőség helyszíne. Az opricsnyikok, miután az aranyhalacs-kát a vénájukba engedik, a közös révületben, pszichedelikus utazásban félelmetes, pusztító hétfejű tűzsárkánnyá változnak. Ez a bilinai Hétfejű Gorinics átrepüli a szülőföldet és tűzzel árasztja el az istentelen ellenséget, Amerikát, majd az egyik feje (Komjaga) tűzcsovájával gyerekeket éget és nőket erőszakol meg. A bilina-forma is feloldódik, és központosítás nélküli szövegfolyammá alakul át, amelynek végpontja a közösülésre utaló trágár ige ismételtetése. Ez a kollektív élmény (a „sárkánykodás”) megadja a közösségben rejlő erő érzetét, boldogsággal és tettekkészséggel tölti el a résztvevőket. Végso soron ez a kollektívumban való feloldódás képezi a totalitárius társadalom alapját.

Az összetartozást erősíti a Papa palotájában rendezett lakoma, majd az azt követő gőzfürdőzés. Komjaga elbeszélésében részletesen kitér a testi élvezetekre, az evés és a masszírozás okozta örömek bemutatására. Ez azonban csak a kezdete egy orgiasztikus szertartásnak, melynek során az opricsnyikok teste összekapcsolódik: egyetlen közös, de hierarchikusan szervezett kollektív testté (hernyóvá) olvad össze. A szexualitás mellett az erőszak (amely most már nem csak a kívülállókra, a másokra, hanem a sajátira is irányul), a fúrókkal egymásnak okozott fájdalom is a közösséget hivatott összekovácsolni.

A mű Komjaga felébredés előtti álmával kezdődött, s Komjaga álmomba szenderülésével zárul. A keretben mint sorsjelkép vagy individualitás-szimbólum feltűnik a soha utol nem érhető, egyre távolodó fehér

ló alakja, de az elalvó utolsó gondolata mégis a kollektívumé, az opricsnyik kommandóé. „S amíg él az opricsnyik kommandó, Oroszország is élni fog. Istennek legyen hála!” (Szorokin 2008: 189)

Az opricsnyik-trilógia darabjai azt érzékeltetik, milyen súlyos következményekkel jár az, ha egy nemzet kizárólagosan csak nemzeti kincsére, a természeti erőforrások kiaknázására alapozza a gazdaságát, miközben az erőszak politikáját követi, és a múltban keresi a saját út igazolását. *Az opricsnyik egy napjában* még a kőolaj és a földgáz kitermelése adja a hatalom magabiztosságát, a *Cukor-Kreml*ben azonban már a gazdasági krízis jelei mutatkoznak, míg a *Hóvihar* metaforikusan a teljes útvesztésről, valamint Oroszország függetlenségének elvesztéséről, külső kolonializációjáról tanúskodik.

IRODALOM

- GALICZA György. 2014. A háború motívuma az orosz geopolitikai gondolkodásban. In: *Háborúk és békekötések a 18–20. századi orosz-szovjet történelemben*. Pécs, PTE BTK – TTI MOSZT Kutatócsoport, 23–48.
- HETÉNYI Zsuzsa. 2009. Szorokin és az orosz posztmodern vége: a giccs. *Holmi*, 4, 559–565. <http://www.holmi.org/2009/04/hetenyi-zsuzsa-szorokin-es-az-orosz-posztmodern-vege-a-giccs-vlagyimir-szorokin-az-opricsnyik-egy-napja>
- SZILI Sándor. 2003. Az „eurázsiai” történeti paradigma. *Aetas*, 1, 33–53.
- SZOROKIN Vlagyimir. 2008. *Az opricsnyik egy napja*. Ford. Szőke Katalin. Budapest, Gondolat.
- ДУБИН Борис. 2011. *Россия нулевых: политическая культура – историческая память – повседневная жизнь*. М., РОССПЭН.
- ДУГИН Александр. 2002. „Я за многополярную глобализацию”. В: *Основы евразийства*. М., Арктогея Центр, 541–547.
- ДУГИН Александр. 2005. *Метафизика опричнины* (Тезисы выступления Александра Дугина в рамках «Нового университета»). Арктогея, Философский портал. <http://arcto.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=1252>

- ЛИПОВЕЦКИЙ Марк. 2010. Метель в ретробудущем. Сорокин о модернизации. *OpenSpace.ru, Литература*.
<http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details/17810/>
- ЛИПОВЕЦКИЙ Марк, ЭТКИНД Александр. 2008. Возвращение тритона. Советская катастрофа и постсоветский роман. *Новое литературное обозрение*, 94, 174–196.
<http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/li17.html>

„NEM KÁRTYÁZOTT, NEM PÁRBAJOZOTT, NEM
SZÁMŰZTÉK SZIBÉRIÁBA...”

Ahol a biográfia- és a kultuszkutatások találkoznak: az írói
biográfia-írás mint elméleti probléma a kortárs orosz
irodalomtudományban¹

A 2010-es év, Csehov születésének 150. évfordulója közeledtével az orosz irodalomtudományi és az ahhoz közeli diskurzusban megélenkültek azok a hangok, amelyek ismét Csehov – „valódi”, kritikai – írói életrajzának hiányát firtatták.² Ez a jelenség önmagában még nem újdonság, hiszen minden korábbi írói jubileum körül – akár Puskinét, akár Gogolét tekintjük – felbukkantak hasonló vélemények. Jelen esetben ennek az újra meg újra megfogalmazódó igénynek a jelentősége abban rejlik, hogy a csehovi biográfia ún. hiányát, illetve a már meglevő biográfiáinak problematikuságát firtató szölamok ezúttal nem maradtak meg a publicisztika szintjén, hanem olyan tudományos igényű párbeszédet generáltak, amely bizonyos elmozdulást kínál a holtpontról (amennyiben persze holtpontnak tekinthető egy írói biográfia hiánya) – akár abba az irányba, amely radikális módon teszi kétségessé bármely író kritikai igényű írói biográfiájának megírását (azaz nem csak Csehovét), akár affirmatív irányba, amely új szempontokat kínál egy kritikai életrajzi munka megírásához. Az Orosz Tudományos Akadémia konferenciát szervezett a kérdésről, majd grandiózus tanulmánykötetben közre is adta a Csehov-kutatók munkáit (Гитович 2013).

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával valósult meg. A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa.

² A *kritikai* jelző itt különösen fontos, hiszen az ismeretterjesztő Csehov-életrajzok száma különösen magas. Csak a népszerű ЖЗЛ (*Жизнь замечательных людей* ‘Híres emberek élete’) sorozatban 1929 és 1997 között 6 különböző Csehov-biográfia jelent meg.

Természetesen nem tekinthető különleges jelenségnek az irodalomtudományban, ha egy irodalomtörténeti kérdés körüljárására, megválaszolására a kutatók nagy súlyt fektetnek, ha az konferencia témájává válik, és előadásokat, tanulmányokat írnak róla. Hogy az írásom tárgya miért tekinthető mégis figyelemre érdemesnek, az annak a biográfia műfajáról teoretikusan gondolkodó, a korábbiakhoz képest nagymértékben megváltozott tudományos közegnek köszönhető, amelybe a megírandó vagy éppen megírhatatlan Csehov-biográfia problémája a 2000-es években megérkezett. Az orosz irodalomtörténetben sokszor pusztán költői kérdésként megmaradó sóhajnak („Miért nincs még mindig kritikai Csehov-életrajzunk?”) az érdekessége épp abban a helyzetben rejlik, amelyet a Csehov-biográfiáról gondolkodó tanulmányok és a jelenlegi tudományos kontextusuk viszonyában jelölhetünk meg.

Az életrajz műfaja mint *speciális textuális praxis* iránt ugyanis a 90-es évektől igen erőteljes érdeklődés indult meg Oroszországban (a csoport képviselőinek elméleti indíttatása egyfelől a tartui szemiotikai iskola szellemi közegében jelölhető ki, másfelől a 90-es években újjászerveződő moszkvai irodalomszociológiai iskolákban). Az orosz irodalomtudomány és az egyre inkább magára találó, nem-marxista szociológia közös „határvidékéről” induló kutatások során a kérdés szisztematikus, analitikus vizsgálata mellett új életrajzok formájában megkezdődött a műfaj történeti anyag konkrét, empirikus gyűjtése, feldolgozása, illetve az immár konceptualizált műfaj újjáélesztése is. A kutatók anyagai részben az egyre bővülő *Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь* (Orosz írók. 1800—1917. Életrajzi szótár) köteteiben, a *Лица. Биографический альманах* (Személyek. Életrajzi almanach) című periodikában és a *Право на имя: Биографика 20 века* (A névhez való jog: A XX. század életrajzírása) című tanulmánykötetekben jelentek meg. A korábban pozitivistának, a marxista irodalomtudomány műfajának tartott, és mind az irodalomtudomány, mind a történettudomány mostohagyerekének tekintett műfajt tehát nem csupán elérte a teoretikus újragondolás igénye – egyes kutatóknak komoly erőfeszítéseit lehet látni az ügyben, hogy a formalista, a strukturalista, a szemiotikai iskolának, a Ligyija Ginzburg történeti koncepciójának és az Andrej Tartakovszkij nevéhez fűződő memoár-kutató iskolának a biográfia műfaját érintő belátásait végiggondolják (ld. erről Kalugin 2015: 23–50) –, de az is állítható, hogy

Borisz Dubin, Abram Rejtblat, Viktor Zsivov és Dmitrij Kalugin kutatásainak köszönhetően a biográfia helye az irodalomtudományban újrapozicionálódott. A felsorolt kutatók a korábban perifériális, lekicsinyelt műfajt egy igen izgalmas interdiszciplináris térben, a narratológia, a társadalomtudományok és az antropológiai kutatások határmezsgyéjén helyezték el, és ott kezdték megvizsgálni, értelmezni olyan fogalmak segítségével, mint a *biográfiai paktum*, a *biográfiai szubjektum*, a *nyilvánosság*, a *legitimáció*, az *elidegenedés / elidegenítés*, a retorikai, a narratológiai és szociális *lehetőségek és korlátok együttes összjátéka*, vagy a biográfiát, a biografálás folyamatát leíró ún. *dubini hármas aspektus* (Дубин 2001).

Az irányzat számos izgalmas meglátása közül, amelyeket e tanulmány keretei között nincs mód még összefoglalni sem,³ az egyik abban a kutatási metódusban összpontosult, amely történetileg, aprólékos filológiai munkával, az adott kultúr- és társadalomtörténeti kontextus feltárásával, műfajttörténeti és retorikai kérdések vizsgálatával nézett végig és hasonlított össze XVIII. századi és XIX. század eleji orosz írókról írt biográfiai szövegeket. A különböző szerzőkről – Tregyakovszkijról, Szumarokovról és Lomonoszovról – írt biográfiákat egymáshoz viszonyítva is vizsgálták, de áttekintették azt is, hogy ugyanarról a szerzőről 5–10–25 éves távlatban milyen biográfiák születtek az *írói státusz* és az *irodalom* mint önálló diskurzív és szociális jelenség viszonylatában; mit jelentett az adott szociokulturális helyzetben a *tekintély*, a *siker*, a *karrier*, az *érvényesülés*, a *mecenatúra*; milyen személyiségkonceptiót és szerepeket kínált fel egy író számára az adott kor; milyen szelekción estek át az életrajzi adatok a szerző halálát követő években írott újabb megújabb életrajzokban; a hatalomnak milyen érdeke fűződött egy bizonyos írói kép kanonizálásához; milyen narratopoétikai eljárásokat használt a biográfia szerzője; mikor, mely történelmi pillanatban jelenik meg először a *szerző életművének és életrajzáinak egymásra vonatkoztatása*; hol, mikor és miben érhető tetten egy szerző életrajzáinak *mitizációja és ennek kultikus felhasználása*.

³ Az utóbbi két évben a tárgykörben született egyik legkiemelkedőbb teljesítményének tekinthető munkáról, Dmitrij Kalugin nagyszerű monográfiájáról ld. recenziómat Kalavszky 2017.

Hogy csak egyetlen példával éljek: rendkívül megvilágító erejű Lomonoszov kapcsán annak a folyamatnak a feltárása, amelyben a XIX. századhoz közeledve a biográfiáinak szerzői egyre inkább olyan *modellekben* kezdenek el gondolkodni, amelyeknek alapstruktúráját a „különleges tehetségű költő mítosza” adja (ld. erről Живов 1997). E séma viszont épp azt zárta ki – figyelmeztet a kutató –, arról hallgatott, azt homogenizálta, ami az adott életútban és életműben a *bizonytalanság*, a *kérés*, a *különböző életpozíciók* közötti kísérletezés oldalához tartozott. „Láthatatlanná váltak” olyan – a forrásokban még egyértelműen megfigyelhető – írói döntések, amelyek az esztétikai, műfaji kérdésben való döntés háttérét nagymértékben épp a szociális szempontból meghozott, az írói reputáció fenntartását, alakulását célzó erőkből eredtek (és amelyek esetében például kiválóan látszik, hogy egy adott német költőnek a mintává emelése, oroszra fordítása egyszerre volt ízlésbeli, esztétikai döntés és olyan megfontolás, amely a korabeli írói lét, az irodalom önálló státuszának elfogadásáért vívott harc része volt). A mitologikus szemlélet erős célképzete, az életpálya hozzákötése egy statikus narratív vázhoz egyenes vonalú fejlődésívként rajzolta meg mind az élet-, mind a lomonoszovi szövegvilág alakulását, így éppen az ettől a sémától eltérő írói alkotás dinamikájának a bemutatása vált lehetetlenné (Живов 1997: 41). Igen izgalmas nyomon követni, hogy milyen poétikai, narratológiai eszközökkel és milyen műfaji újítások révén (az anekdota és a kalandregény elemeinek bevonásával) sikerül ezeknek a kortárs – illetve szinte kortárs – életrajzoknak megoldania azt a nehéz feladatot, amelynek eredményeként Lomonoszov korántsem egynemű alakját (kiváló gondolkodó, költő *kontra* részegeskedő, goromba, lobbanékony alak), társadalmi és kulturális szempontból is komplex történetét (egyfelől tudósként, másfelől költőként tartották számon, ami két különböző szociális státuszt jelentett) a kor elvárásaihoz adaptálták, életrajzát pedig *egy egynemű szűzsévé gyúrták össze*.

Az irodalom *társadalmi használatához* kötött irodalmi kultuszkutatások egyik régóta megválaszolatlan kérdése, hogy egy írói biográfia miként válik, miként válhat egy írói kultusz értelmezői kontextusává.⁴ Úgy vélem, éppen az olyan jellegű teoretikus kutatások, amelyek az életrajzok

⁴ Ld. erről Rákai 2006: 113.

funkcióinak, stratégiáinak, intencióinak a változatait és szerepét kifejezetten *narrato-szociológiai* aspektusból tárgyalják, különösen alkalmasak lehetnek arra, hogy belátásaikat produktívan kamatoztassuk az irodalmi kultusz kutatások vizsgálatánál, hiszen a közösségi és az egyéni *azonosulás, a közösségformálás, a tekintély, a nyilvánosság, a szöveg jelentéssé alakítása, szimbólumként való szerepeltetése* az irodalmi kultusz kutatások állandóan vizsgált területei. (A narrato-szociológiai aspektusba természetesen bele kell értenünk azt az igen izgalmas aspektust is, amely a biográfiák olvasói *befogadására*, a biográfiák kínálta mintákkal, példákkal való *identifikációs* kérdésekre irányul, és amely számba veszi a textuális praxis révén kialakuló szerzői és olvasói *(ön)konstrukció* lehetőségeit, továbbá a biográfiák által provokált társadalmi viták *közösségi szerepét* is.)

Korábbi állításom az, hogy léteznek *mitikus(abb) kultuszoknak* nevezett irodalmi kultuszok, azaz olyan írói kultuszok (*mítosz* alatt az írói kultuszképződéssel egy időben, az előtt vagy után keletkezett, az orosz szakirodalomban *biografikus mítosznak* nevezett, magyarul talán az *életrajzi legenda* kifejezéssel illelhető, narratív, írott és szóbeli, műfaját tekintve heterogén szövegthalmazt értek), amelyeknek a mélyén megbúvó életrajzi tények és reáliák (beleértve az adott szerző által „költött” tényeket is) *inkább* alkalmasak a mitikus értelmezésre, azaz könnyebben mitizálhatók, mint mások (ld. Kalavszky 2015: 21). Ha mindez igaz, akkor mindenképpen szükséges (éppen az irodalmi kultuszképződés működésének pontosabb megértése szempontjából), hogy megvizsgáljuk azokat a műfajokat, amelyek bizonyos életrajzi tényekkel dolgoznak – olyan tényekkel, amelyek értelmezői kontextussá összeállva az írói kultuszt táplálhatják. A legkézenfekvőbb(en megvizsgálandó) műfaj ezek közül éppen a *biográfia*, azon belül pedig az *írói biográfia*, hiszen az életrajzi legendák megőrzésére, alakítására, kanonizálására – a *szerző naplója*, a *kortársak szövegei* (naplók, memoárok, magánlevelezések), a *korabeli sajtóhíradások* (főként a XIX. század közepétől), a hivatalos szervek *aktái* (a cenzorok és a titkosrendőrség által készített feljegyzések), azaz a dokumentáris-féldokumentáris források és az adott íróról alkotott *szép-irodalmi művek* mellett – leginkább a különböző *hivatalos és félhivatalos biográfiák* a legalkalmasabbak. Ezek – amellet, hogy egy életút eseményeit különböző forrásokból merítve kronológiai sorrendbe állítva

elmondják – hangsúlyokat helyeznek el, értékítéletet fogalmaznak meg, azaz a szereplőjüként választott író tetteit, alakját értelmezik, és valamiként, valakiként láttatják: egyszóval végrehajtják a szimbolizációnak, a jelentéstulajdonításnak azt az aktusát / gesztusát, ami a hősüket az adott szociális kontextusban legitimálni tudja, ami tekintélyt tud neki biztosítani vagy éppen leleplezi őt.

A *biográfia* szerepének vizsgálata tehát egy *írói kultusz* értelmezői kontextusaként már csak azért is elengedhetetlen, mert a biográfia olyan műfaj, amely – ha magához a műfajhoz épp az elmúlt évek orosz narratológiai kutatásai által felkínált szempontrendszer alapján közelítünk – elsősorban szerzői koncepciója és az olvasókkal kötött paktuma okán (‘valóságos emberről alkotott nem fiktív szöveg, amelynek állításai különböző dokumentumértékű forrással alátámaszthatóak’) rendkívüli szoros kölcsönviszonyban áll azokkal a közösségi konvenciókkal, azzal a szociális értékhierarchiával, intézményesített kontextussal (az *individuum* korabeli felfogásaival, az *érvényesülés*, a *hírnév*, a *reputáció*, a *siker*, a *haszon* és a *jó tettről* alkotott korabeli elképzelésekkel), továbbá azokkal a társadalmi normákkal (hivatali pozíció, szolgálat választása vagy az állami feladatoktól való távolmaradás stb.), amelyekben és amelyek között megjelenik.

Csehov írói biográfiájának hiánya vagy – épp ellenkezőleg – biográfiájának folytonos újraír(ód)ásai és jelenléte az ismeretterjesztő, életrajzi könyvek piacán, illetve az ezekkel szorosan összefüggő (nem létező!) írói kultusza együttesen látványosan mutatják meg a *mitokultikus szemlélet* uralta, Csehovot mindenképpen „valamiként láttatni akaró” biográfiák kudarcát („valójában nem jön létre a mítosz”). Ugyanakkor rávilágít arra a tényre is, hogy a Dubin névvel fémjelzett, új biográfiai irányzat kutatási módszerei – amelyeknek belátásai produktívan kamatoztathatóak új biográfiák megírásánál is – alkalmasabbak lehetnének arra, hogy az író életrajzát megírják, mint a korábbi, például Jurij Lotman nevéhez köthető módszer és koncepció.

Igor Szuhih, az egyik legfrissebb Csehov-életrajz szerzője 2008-ban egy esszéjében így fogalmazta meg a csehovi anyag (életrajz és életmű) „nehézségét”:

Csehov a nem egészen 40 éve alatt nem titkolta származását; nem várt örökséget és nem is harcolt érte; nem szenvedett viszonzatlan szerelemtől (legalábbis nem egész életében); nem volt szoknyapecér (legalábbis hallgatott erről), másfelől nem változtatta női társait misztikus Szépséges Hölgyé; nem vesztett kártyán; nem párbajozott; nem viselt tisztséget és nem volt katona; nem állt kivégzőosztag előtt; és nem volt Szibériába száműzve; nem harcolt a hatalommal és a cenzúrával, nem mondta meg mosolyogva a cárnak az igazságot (de mosoly nélkül sem), nem adta ki a műveit sem külföldön, sem illegálisan; kortárs írókkal nem került halálosan ellenséges viszonyba; nem égette el demonstratívan a saját műveit, egyszerűen nem-demonstratíve semmisítette meg őket; nem szökött el otthonról éjszaka. (Сухих 2008. Fordítás tölem. – K. Zs.)

Szuhih szerint tehát Csehovról azért nehéz „történetet alkotni”, mert az élete, a viselkedése, a betegsége túl „egyszerű”, „normális”, „hétköznapi” és „átlagos” volt. Felsorolásában nem nehéz felismerni Puskin, Dosztojevszkij, Blok, Bulgakov, Tolsztoj stb. életrajzának a *mithémait* (ld. erről Kalavszky 2014) vagy a szemiotika nyelvén a *tárgyiasult kulturális modellek elemeit*, amelyeknek életrajzzá építése a Lotman-féle koncepcionalizált, szemiotikai biográfia-írás által kidolgozott módszerrel adná ugyan magát, hiszen a szemiológiai megközelítés – ahogy erre több kutató is figyelmeztet – kifejezetten olyan író-hősök esetében működik, akik „képesek voltak szabadon válogatni a meglévő viselkedésmódok, kulturális szerepek között” (Лотман 1997), és akiknek a viselkedése azért válik jelentéssé, mert *kivételt alkotnak* a meglévő szabályok alól. „A hős realizálja bizonyos kódok repertoárját, amelyek segítségével egyes szerepek különleges jelentőségre tesznek szert, míg minden más szereplehetőség figyelmen kívül marad” (Калугин 2015: 30).

Csehov életrajza és életműve azonban nem ad erre lehetőséget: nehezen, nehezebben szimbolizálható. Igor Szuhihot idézve:

„A csehovi élet (mármint hőseinek élete, a csehovi világ specifikuma) a legkönnyebben tagadva határozható meg. Élet háború nélkül, mindenféle katalizmák nélkül, mindenféle különleges kaland nélkül. *Normális élet, amely eltér a normától.*” (Kiemelés tölem. – K. Zs.)

Éppen ezért a Csehov-biográfia problémáit közreadó akadémiai tanulmánykötetben azok a szövegek tűnnek újszerűnek, frissnek, amelyek a mítoszképzésre és a kultikus beszédmódra reflektálva kísérlik meg vizsgálni az eddigi életrajzokat (V. Tyupa és D. Magomedova írásai).

Másfelől a csehovi anyagban nem a *domináns elemet* kívánják megragadni és az életrajzot arra felfűzni – más szavakkal: lemondanak arról, hogy *szimbólumként* értelmezzék Csehovot –, hanem a társadalomtörténeti perspektíva érvényesítésével, aprólékos, sajtó kutatási munkák, interdiszciplináris vizsgálatok sorával a XIX. századi orosz alkotó személyiség koncepcióján kívülre helyezik azt (pl. L. Buskanyec és R. Ahmetsin tanulmányai).⁵

Utóbbit különösen fontosnak tartom, hiszen Csehov írói biográfiájának kudarca véleményem szerint magában az orosz írói biográfia műfajában történetileg benne lévő feszültség meghaladhatatlanságáról (vagy kevésbé kultikusan: meg nem haladásáról) is szól. Hiszen a biográfia szerzője azt az ellentmondást nem tudja meghaladni vagy feloldani, amely Dmitrij Kalugin kutatásai alapján a XIX. századtól ab ovo az írói biográfia műfaj legmélyén feszül (Калугин 2015: 27). Jelesül azt a feszültséget, amelynek az egyik pólusán az „időtlen, különleges, megismételhetetlen személyiség áll, akinek zsenijéhez nem érünk fel, és akinek ez minden cselekedetében, szavában tetten érhető”, a másik pólusán azonban az az igény jelenik meg, hogy egy folyamatában kibomló, a „nagyvá válás” fejlődését megmutató pályaképet rajzoljunk fel (ez utóbbihoz viszont *analitikus módon* kéne a választott személyt elemezni). Az a XIX. századból a XX. századra örökölt hagyott személyiségkonceptió azonban, amelyet még az orosz mitokultikus kulturális háttér is felerősít, ezt ab ovo nem engedi meg: „az egyszerű, megismételhetetlen létezés titka” nem elemezhető. Csehov esetében mindez azért is különösen nehéz, mert ő „állandóan hallgatott, és csupán a pecázás érdekelte”.⁶

IRODALOM

KALAVSZKY Zsófia. 2015. Az életrajzi legenda mint az írói kultuszok életképességének egyik biztosítéka. Vázlat egy lehetséges szemiotikai vizsgálathoz. In: JENEY Éva, KÁLMÁN C. György (szerk.).

⁵ A korábbi évekből M. Gorjacseva Csehovra vonatkozó sajtó kutatásai emelhetőek ki.

⁶ Csehov horgászat iránti szenvedélyét megőrző anekdotát M. V. Lavrov visszaemlékezései alapján közreadta L. Buskanyec. Лд. Бушканец 2007.

- „Inkább figyeld talán az irodalmat”: *Írások Veres András 70. születésnapjára*. Budapest, reciti, 19–25.
- KALAVSZKY Zsófia. 2017. *A biográfia mint sajátos textuális praxis. Recenzió Dmitrij Kalugin könyvéről*. Budapest, reciti. (Kézirat elfogadva, várható megjelenés: 2017. június.)
- RÁKAI Orsolya. 2006. Séta a zsinór mögött? (Vázlat az irodalmi kultuszról mint a „komplementer olvasás” egy sajátos esetéről). In: RÁKAI Orsolya. *Utazások a fekete királynővel: Írások írásról és irodalomról*. Budapest, Kijárat Kiadó, 107–121.
- БУШКАНЕЦ Л. Е. 2007. „Взрослый Чехов”. *Журнал Издательского дома*, 2007/8. <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200700813>
- ГИТОВИЧ И. Е. (ред.) 2013. *Проблемы писательской биографии: к 150-летию А. П. Чехова*. М., ИМЛИ РАН.
- ДУБИН Б. 2001. Биография, репутация, анкета (О формах интеграции опыта в письменной культуре). В: ДУБИН Б. *Слово – письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры*. М., Новое литературное обозрение, 98–120.
- ЖИВОВ В. 1997. *Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков*. Новое Литературное Обозрение, 24–83.
- КАЛУГИН Д. 2015. *Проза жизни: русские биографии в XVIII–XIX вв.* СПб., Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- ЛОТМАН Ю. М. 1997. Литературная биография в историко-культурном контексте. К типологическому соотношению текста и личности автора. В: ЛОТМАН Ю. М. *О русской литературе. Статьи и исследования. История русской прозы. Теория литературы*. СПб., Искусство-СПб., 804–817.
- СУХИХ И. 2008. Чехов в XXI веке. Три этюда. *Нева*, 8. <http://magazines.russ.ru/neva/2008/8/su15.html>

HIÁNY ÉS TELJESSÉGIGÉNY CSEHOV *CSERESZNYÉSKERT* CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN

A *hiány* Csehov életművének egyik központi motívuma, az egyik legmeghatározóbb életérzés, mely alkotásaiban a legkülönbözőbb alakokban ölt testet: megjelenhet mint szeretethiány, jövőnélküliség, otthontalanság, elidegenedés, boldogtalanság, testi-lelki nyomorúság. Ugyanakkor mindezen megnyilvánulások egy közös nevezőre vezethetők vissza: mélyükben a minőségi élet utáni vágyakozás, az élet teljességének keresése, az emberi lét kiteljesedésének lehetősége vagy lehetetlensége rejlik.

Csehovról általában azt mondjuk, hogy nem vallásos író, a vallási témák és kérdések legtöbbször egyáltalán nem, vagy ha mégis, akkor is inkább ironikus megvilágításban jelennek meg nála. Ugyanakkor Szilárd Léna a csehovi perszonalizmusról szóló cikkében megjegyzi, hogy Csehovnál a leggyakrabban előforduló bibliai idézet az Isten képére és hasonlatosságára teremtett ember gondolata (Szilárd 2011: 20). Valóban, a csehovi textus ironikus-távolságtartó, objektív (ezek a leggyakrabban használt jelzők Csehov írói módszerére vonatkozóan) felszíne alatt, a szubtextus szintjén olyan motívum- és utalásháló bontakozik ki, mely ezt a rejtett emberképet ragadja meg, mégpedig többnyire „apofatikusán”, vagyis *hiányában* (Ibid.).

Az apofatikus teológia mentén, mely a *hallgatásban*, a látás és megismerés *hiányával* engedi „látni és megismerni azt, ami a szemlélésen és a megismerésen felül áll [...], mert ez a valódi látás és megismerés” (Pszeudo-Dionüsziosz 1994: 261), közelebb kerülhetünk a csehovi szubtextus látens antropológiájához. Csehovnál ugyanis az emberi lét alapvető problémái többnyire nem direkt módon, „állító” formában jelennek meg, hanem „mély képi-poétikai rendszerben realizálódó, motivikus megformálást” kapnak. „Ily módon az utalásokból szőtt háló rendszerint a gondolatmenetre mutat, egészen közel irányít hozzá, sugalmaz,

megjósol, de nem engedi meg annak határozott formába öntését” (Szilárd 2011: 19).

A hiány ugyanakkor több szinten is realizálódik Csehovnál: egyrészt a fent említett állító formáról való lemondásban, másrészt a motívumok és utalások szintjén is bizonyos motívumok „hallgatása” révén, azaz olyan motívumok által, melyek többé vagy kevésbé rejtett módon megjelennek ugyan, mégsem „szólalnak” meg, s ez által *hiányzó jelenlétükkel* fejeznek ki valamit. Ilyen Csehov utolsó drámájának, a *Cseresznyeskertnek* a központi motívuma is: a *kert* a mű középpontjában áll, sorsa összekapcsolódik a szereplők sorsával, minden róla szól, az egész cselekmény körülötte forog. Körülötte – de nem *benne*. A mű során végig a színpadon – és a szereplők életén – kívül marad, a szereplők soha nem lépnek ki a kertbe. Csupán egyetlen alkalommal villan fel egy pillanatra a képe, amikor a főhősnő, Ljubov Andrejevna Ranyevszkaja megérkezik Párizsból és hajdani gyerekszobája ablakából kitekint a fehérén virágzó tavaszi kertre. Majd az ablak becsukódik, és a kert nem látható többé, csak hallható – még egyszer, utoljára – amint felhangzik a fejszék csatogása a kivágásra ítélt kert fáin. A kert motívuma tehát mindvégig jelen van a műben, jelenvalóságában mégis hiányzik, láthatatlan és „szótlan” marad, s csupán a hiánya „beszél”.

E „beszélő” hiány érzékeltetését szolgálhatja a műben a *hármasság* és *négység* motívumának egymásba való átjátszása is. A négyes szám legtöbbször a teljesség szimbólumaként jelenik meg. Ezt az értelmezést emeli ki C. G. Jung is, aki rámutat arra, hogy az alkimista szimbolikában a négyes a teljesség szimbóluma, a hármas azonban nem az (Jung 2011: 228). Hasonló szerepe van Jung szerint a hármas és négyes számnak egyes népmesékben is, ahol a „hármasság megcsonkított négyességgént tűnik föl” (Ibid., 231).

A keresztény hagyományban ezzel szemben a hármas szám jelenik meg dominánsan, mindenekelőtt a Szentháromság szimbólumaként. Ugyanakkor a négyes szám is gyakran előfordul, mint például az Édenkert közepén álló élet fájának tövéből (tkp. Krisztusból) fakadó négy paradicsomi folyó (Ter 2, 8–14). A keresztény szimbolikában a négység sok esetben a 3+1 alakzataként jelenik meg. Ilyen Ezekiél próféta látomásának négy kerub alakja (Ez 1, 6–10), melyek közül mindegyiknek négy-négy arca van: egy emberi és három állati arc, s ahol a négység

úgyszintén a teljességet szimbolizálja. Talán ennél is jelentősebb, és a négyességben mint 3+1 alakzatban rejlő teljességet még inkább kifejező jelkép a bornak néhány csepp vízzel való elegyítése a római miseliturgiában. E szimbolikus cselekedet forrása Pál apostol szavaiban rejlik: „most pedig örömet szenvedek értetek, és kiegészítem testemben azt, ami hiányzik Krisztus szenvedéseiből” (Kol 1, 24). Amennyiben tehát elfogadjuk, hogy a borban Krisztus vére által az isteni természetében oszthatatlan Szentháromság van jelen, a víz pedig a krisztusi szenvedés és megváltás aktusába való emberi bekapcsolódást jeleníti meg, úgy a 3+1, azaz a négyesség teljességét kapjuk, melyben elválaszthatatlanul egyesül isteni és emberi. Ezzel a gondolattal egybecseng Bergyajevnek az alkotás értelmét megragadó és az isteni teremtre adott teremő emberi válaszban a szabadság egyetlen forrását meglátó koncepciója: mivel Isten az embert saját képére és hasonlatosságára teremtette, úgy az ember a teremtés (alkotás) aktusában teljesítheti ki hivatását és válhat Isten kép-másává.

Csehov drámáit vizsgálva megfigyelhetjük, hogy az író több esetben mintegy hármasság csoportokba rendezi hőseit. A hármasság explicit módon jelenik meg a *három nővér* motívumban, de ugyanez a (női) hármasság, bár kevésbé direkt módon, feltűnik a *Cseresznyés kert*ben is, Ranyevszkaja és két lánya, Ánya és Varja alakjában. Első látásra három különálló női figuráról van szó, mégis a szubtextus szintjén rejlő utalások arra engednek következtetni, hogy valójában egy egész három részeként jelennek meg. Azt, hogy ez mennyire így van, a dráma egyik látszólag másodlagos női alakja, Sarlotta mutatja meg. Sarlotta a dráma *harlekin*-szerű figurája, aki az itáliai komédiák közismert alakjához hasonlóan egyszerűen jeleníti meg a komikumot és a tragikumot. Színpadi és a szereplők életében betöltött funkcióját tekintve szolgál, bohóc, aki mutatványaiával szórakoztatja a közönséget a színpadon és a nézőtérrel egyaránt, szemében mégis ott csillog a könny – a dráma második felvonása az ő fájdalmas monológjával indul, melyben elmondja életének szomorú történetét: nem tudja, kik a szülei, azt sem tudja, ki ő, hány éves is valójában, és senkije sincs, akivel megoszthatná magányát.

Sarlotta szerepe mégsem olyan mellékes, mint azt első ránézésre gondolnánk. Valójában mintegy *tükröként* funkcionál, amely a három női alakot magában foglalja és egységében tükrözi vissza. Az első

felvonásban Sarlotta *fehér ruhában* áthalad a színpadon, de a következő pillanatban el is tűnik. A fehér ruhás Sarlotta Ánya alakjával kerül asszociációs kapcsolatba, ugyanis a következő jelenetben Ranyevszkaja a nyitott ablakon keresztül kitekint a fehérén virágzó tavaszi kertre, így módon egyenlőséggel kerül a tavasz és a fehér szín közé (ld.: a virágzó meggyfában Ranyevszkaja *fehér ruhába* öltözött halott édesanyját látja), majd a felvonás végén Petya Trofimov „tavaszom”-nak („Вечна моя!”) nevezi Anyát. Így a *fehér ruha* – *fehér fa* – *tavasz* – *Ánya* asszociációs láncolat révén Sarlotta Ánya megkettőződéseként jelenik meg.

A második felvonásban Sarlotta magányos, családját, múltját nem ismerő, kiszolgáltatott figuraként tűnik fel, ezáltal mintegy Varja alakját tükrözi vissza, aki Sarlottához hasonlóan „idegen”, lévén Ranyevszkaja nevelt lánya. Varjának a családban betöltött szerepe közelít a „szolga” funkcióhoz: ő vezeti a háztartást, őrzi a ház kulcsait, tehát tulajdonképpen mintegy házvezetőnőként funkcionál. A két nő közötti hasonlóságot erősíti az általuk viselt „fegyver” is: a második felvonásban Sarlotta vádazpuskával a vállán jelenik meg a színpadon, de Varja is több alkalommal ragad „fegyvert” – botot vagy esernyőt, amivel „potenciális” vőlegényét, Lopahint „fenyegeti”. Emellett Varja neve (Varvara, azaz Borbála) is kifejező ebben az értelemben, hiszen egyrésről a „barbár”, tehát *idegen* jelentéstartalmat foglalja magába, másrésről Szt. Borbála, aki a bányászok, tűzserészek védőszentje, a tűz, robbanás, *fegyver* motívumát jeleníti meg, ami tovább fokozza a két női alak közötti hasonlóságot.

Végül Sarlotta Ranyevszkaja alakját is magában foglalja, egyrészt a fent említett *fehér ruha* = *anya(ság)* motívuma által, másrészt azáltal, hogy az utolsó felvonás végén gyermekkel, pontosabban annak „imitációjával” – egy pólyába takart csecsemőhöz hasonló batyuval – a kezében lép ki a színpadra, ami Ranyevszkaja vízbe fúlt kisfiát juttatja eszünkbe.

Sarlotta alakjában tehát a három női alak egy egység három részeként jelenik meg. Ugyanakkor Csehov drámaiban több esetben a hármasság mellett felsejlik egy negyedik elem is, mely pontosan a *hiánya* révén válik nyilvánvalóvá, azáltal, hogy eme alkotórész hiánya akadályozza meg Csehov hőseinek önmagukra találását, életük *teljességének* megélését. Ebben az értelemben visszatekintve a *Három nővérré* feltűnik, hogy a Prozorov-testvérek *négyen* vannak, három leány és egy fiú. Andrej, a fivér alakja azért is fontos, mert hozzá kapcsolódik a nővérek reménye,

az áhított Moszkvába való visszatérés egyetlen lehetősége. A nővérek ugyanis abban reménykednek, hogy Andrej egyetemet végez, professzor vagy hegedűművész lesz, és így végre visszaköltözhetnek Moszkvába. Andrej azonban kevésnek bizonyul a feladathoz, hiányoznak belőle azok az ambíciók és képességek, amelyek révén beigazolhatná nővérei várakozásait, mind a tudomány, mind a zene terén dilettáns marad, a posványos kispolgári létbe süpped, papucsférj és jelentéktelen figura lesz, és ezáltal szinte el is tűnik a színről. Ily módon beigazolódní látszik a feltevés, miszerint „a három” önmagában nem elegendő, a hiányzó negyedik nélkül nem tud teljességgé formálódni.

Mi lehet azonban ez a „hiányzó negyedik” a *Cseresznyés kert*ben? Korábban már történt utalás erre az elemre, mely hiányában, legfeljebb „utánzata” révén jelenik meg a műben – ez pedig a *gyermek* motívuma. A mű elején Ranyevszkaja hét éves kisfiára emlékezik vissza, aki a kertet átszelő folyóba fűlt, s akinek a halála után a főhősnő elhagyja a birtokot, hogy ne kelljen többé szembenéznie élete tragédiájával. A dráma végén pedig a családra, gyermekekre vágyakozó Sarlotta ringatja karjaiban „hiánypótló” batyuját. Emellett a gyermek motívuma implicit módon jelen van azáltal is, hogy a ház egyik szobáját továbbra is gyerekszobának nevezik, bár gyerek már régen *nincs* a családban. Továbbá maga a kert is a teremtéssel – születéssel – anyasággal asszociálódik, így a szubtextus szintjén utal a gyermek motívumára.

Hogy mit is jelenthet a gyermek motívuma illetve ennek hiánya a műben, ehhez a mélylélektan adhat útmutatást. Jung szerint a gyermek motívuma kifejezetten archetipikus természetű: egyesíti a múlt, jelen és jövő hármasságát azáltal, hogy nem csupán valami múltbeli állapotot ábrázol, hanem a jelenben való felbukkanása a személyiség lehetséges változásait, jövőbeli fejlődését készíti elő. „A gyermek ezért az ellentéteket egyesítő szimbólumok egyike, közvetítő, *üdvözítő*, vagyis teljessé tevő” (Jung 2011: 163). A gyermekmotívum tehát az, ami a hármasságot kiegészítve létrehozza a négyességet, vagyis a teljességet. E jelentéstartalom miatt nem véletlen, hogy a különböző vallásokban, mitológiákban olyan sok gyermekisten van a megváltók között. Nincs ez másként a kereszténységben sem, ahol a megváltó Krisztus gyermek alakjában testesül meg. A krisztusi motívumkör Csehov más drámaiban is felbukkan (ld. Szigethi 2011: 88), s a *Cseresznyés kert*ben is számos utalást találunk

erre vonatkozóan: a mű elején többször elhangzik, hogy Ánya Nagyhéten utazott el anyjához Párizsba – ezáltal a húsvéti időszak eseményeire, Krisztus szenvedéstörténetére, az üdvtörténetre történik utalás; továbbá Ranyevszkaja egyik szobája lilára van festve, ami egyúttal a böjt, a bűnbánat színe is (érdekes, hogy másik szobája viszont fehér színű, ami utal a bűnbánat általi megtisztulás lehetőségére). A bűn és bűnbánat evangéliumi jelentéskörét erősíti az árverés napján rendezett bálon felhangzó néhány sor Alekszej Tolsztoj *Bűnös asszony* c. költeményéből, mely Mária Magdolna megtérésének történetét dolgozza fel, valamint Ranyevszkaja *tékozló* életmódja, ami több evangéliumi példabeszédben is megjelenik, mint amilyenek pl. a tékozló fiúról vagy a talentumok gyarapításáról szóló közismert történetek.

A gyermek Megváltó motívumkörre utalhat Firsz és Ranyevszkaja találkozásának jelenete is. Az öreg szolga, amikor meglátja Ranyevszkáját, boldogan felkiált: „Megjött az én úrnóm! Csakhogy ezt is megérhettem! Most már nyugodtan meghalhatok. (*Sír örömében*)” (Csehov 1967: 13). Közvetlenül e szavak után, a szerzői utasítás szerint, a szobába belép Szimeonov-Piscsik, az egyik környékbeli földbirtokos. A szereplő kissé humoros hangzású összetett családi nevének első része a Szimeon (Simeon) névből eredeztethető, ily módon Firsz örvendező szavai és a szereplő „beszélő” neve által a műbe beemelődik az Izrael vigasztalására várakozó és a Megváltót a gyermek Jézusban meglátó agg Simeon evangéliumi története (ld. Simeon örvendező szavait: „Most bocsátd el Uram, szolgálodat a te ígéd szerint békességben, mert látták szemeim a te megváltásod...”, Lk 2, 29–30). Ezt a jelentéskört támaszthatja alá a szereplő nevének második tagja, mely a műben megjelenő formájában (oroszul: Пищик) a *пищать* ‘csipog’, illetve a vele egytövű *пищик* ‘madarászsi’ szavakból származtatható ugyan, viszont hangzásában azonos a *писчик* (*nuceu*) ‘írnok, íródeák’ szóval, amely a *писать* ‘ír’, *писание* ‘írás, Szentírás’ jelentését emeli be a műbe.

A gyermek motívuma tehát mint „hiányzó negyedik”, valamint a körje fonódó és a dráma egészét átszövő utalásháló a krisztusi motívumkörre, a megtérésen (tkp. hazatérés!) keresztül a megváltás, újjászületés lehetőségére, tehát implicit módon az embernek az isteni tervbe, a teremtésbe és az üdvtörténetbe való aktív bekapcsolódásának (és ezáltal az élet kiteljesedésének) lehetőségére mutat rá. A *Cseresznyészkertre* tehát úgy

is tekinthetünk, mint egy belső fejlődési folyamat első stádiumára, melynek célja a kezdethez (ezt a kezdetet szimbolizálja az Éden kertjét idéző *kert*, valamint a *gyermek* motívuma!), az *én* belső magjához való visszatérésből elindulva a lét magasabb szintjének elérése, az élet kiteljesedése volna. Ranyevszkaja itt visszatér saját belső énjéhez, hogy abból kiindulva helyreállítsa lényének egységét, és elinduljon *per aspera ad astra*. A folyamat azonban megakad, a fejlődés megáll: Ranyevszkaja csak megközelíti a középpontot, a kezdetet, de nem lép be oda (a kertbel!), így nincs honnan elindulnia. A hármasság megosztott marad, a három nő végül különböző irányokban folytatja útját (Ranyevszkaja visszatér Párizsba, Ánya tanulni megy, Varja Ragulinékhoz szegődik házvezetőnőnek), a kiöregedett fákat, amelyek már nem hoznak gyümölcsöt, kivágják, a kert elpusztul – a középpont kiüresedik.

IRODALOM

- CSEHOV Anton Pavlovics. 1967. *Cseresznyés kert és más színművek*. Budapest, Európa Kiadó. (Tóth Árpád ford.)
- JUNG Carl Gustav. 2011. *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Budapest, Scolar Kiadó.
- PSZEUDO-DIONÜSZIOSZ Areopagítész. 1994. Misztikus teológia. In: HÁY János (szerk.). *Az isteni és az emberi természetről II. Görög egyházatyák*. Budapest, Atlantisz Kiadó.
- SZIGETHI András. 2011. Az egzisztenciális idő Csehov drámapoétikájában. In: REGÉCZI Ildikó (szerk.). *Közelítések – Közvetítések*. Debrecen, Didakt Kiadó, 84–91.
- SZILÁRD Léna. 2011. A csehovi perszonalizmus témájához. In: REGÉCZI Ildikó (szerk.). *Közelítések – Közvetítések*. Debrecen, Didakt Kiadó, 17–25.

MINDEN SZERELEM FOGLALATA

Hogyan írta át Marina Cvetajeva Fjodor Dosztojevszkijt?

Én magam vagyok a fehér éjszaka...

Így Szonyecska nyilatkozik Marina Cvetajeva kisregényében. Az alább olvasható vizsgálódásban a Nagy István barátunk által szakértelemmel és gonddal kutatott témáról, Marina Cvetajeva íráspoétikájáról lesz szó, különös tekintettel a narratív és a metaforikus szemantika identitáslétesítő módozataira, valamint a *Fehér éjszakák* című regény intratextuális szerepére.

Elemzésem mottójában szerepel az *Elbeszélés Szonyeckáról* című kisregény legátfogóbb alakzata; egy olyan bázismetaphora, mely a szerelem témakörét a „magam vagyok” egzisztenciális értelmezésének hatósugarába vonja, s a prózanyelvi személytörténet megjelenítésével teszi olvashatóvá.

A kisregényben Szonyecska arca adja a jelzett jelenlétmód sajátosságát. Attribútuma a szín, mely a szöveg legelején, már a mottóban feltűnik: „pourtant rose”¹. Ez a tulajdonságjegy Szonyecska belső kisugárzásának – a „szív többletének” – az indexe², mely a regényben szereplő „pétervári szív” analogonja, s itt is, ott is a szorongás (rocka) diszpozícióját jelöli. A szöveg végén a Marina által elsajátított alakban – pírként – vándorol át az író arcára. Ez az attribútum-váltás a fehér éjszakák

¹ Az elemzést Cvetajeva szövegére támaszkodva végeztem. Vö. Цветаева 1989. A magyar nyelvű idézeteket Rab Zsuzsa és Nagy István fordítása alapján adom meg. Mivel a kisregény teljes szövege még nem jelent meg nyomtatásban, kéziratos példányt használtam. Köszönettel tartozom Nagy Istvánnak, a második rész fordítójának, hogy a kiadásra előkészített változatot rendelkezésemre bocsátotta.

² A rózsza és a színe a hajnal istennője, Aurora attribútuma az antik mítoszok világában.

alakzatát tematizálja, tekintettel arra, hogy a két tulajdonságjegy – a fehérrel szembeállított rózsaszín és a hajnalpír színe – Nasztyenyka / Anasztázia (görög ‘feltámadás’) attribútumai, melyek sorát a „verőfényes” éggel párhuzamba állított mosolygó arc teszi teljessé a *Fehér éjszakák* zárlatában. A jelenség a felkelő nap – „a te eged” – sugárának feleltethető meg. A metaforikus képződmény a boldogságra irányuló szerelemképtől vezet az üdvösség elnyeréséhez, illetve a teljességre irányuló vágy megfogalmazásához, s következésképpen a kétféle önigenlés különbségének felismeréséhez. Tehát az érzelemtől vezérelt érintkezéstől – értelmének feltárulásáig a visszatekintő elbeszélésben, az írásesemény aktusában.

A kisregény szövege végén szó szerint megtalálhatók a *Fehér éjszakák* zárómondatai:

Legyen verőfényes a te eged, sugárzó és zavartalan a mosolyod, és légy áldott az üdvösség és boldogság pillanataért, amelyet egy másik magányos, hálás szívnek adtál!

Istenem! Az üdvösség egy teljes perce! Hát nem elég ez egy egész életre?

Az adományozó írásával érdemli ki az áldást, az elfogadó adományozott pedig a teljességet ismeri fel benne, mivel a boldogság mindössze egy pillanatot tölt ki örömmel, az üdvösség viszont az egész életet teszi – a személytörténet szintjén – vállalhatóvá.

A boldogság relevanciáját ugyanis mindkét írónál nemcsak a vágy teljesülése, hanem a teljesülés megszakadása is befolyásolja. Ami a két esemény – a találkozás és az eltávozás – egymásba csúszásának köszönhető: a prózanyelv poétikai kódjának megfelelően ezt a képződmény rekurrens funkciója biztosítja. A cselekmény hőse a szakadás felismerésének hatására nem kevesebb, ellenkezőleg, több s intenzívebb odaadást tanúsít – ezt hangsúlyozza Cvetajeva elbeszélése. Az erősz megnyilvánulásait előbb a rózsza színe, majd a pír szimbolizálja. Az indexjelet az írás szubjektumának tulajdonítja a szöveg, mivel abban – Marina írásművében – a feltétlen odaadás új szinten, tudniillik az olvashatóság modalitásában tárul fel s válik értelmezhetővé. Csak így teljes a szerelem egzisztenciális tapasztalata – csak a nyelvi alkotás szemantikai újításait megnyitó *nyelvi tapasztalat* fényében az.

A metafora nem az érzés „lángolását”, hanem a konkrét aktus-centrumot (сердце – середина), az odaadás *akarásának* szubjektumát azonosítja: aki szabad saját mámorának érzékelésével, az érzettel és képzetével szemben. A megkettőzés azt teszi lehetővé, hogy az érintett személy „érezze az érzést”: a szenvedély felől a másik – a szenvedés – mibenlétét, utóbbi felől pedig az előbbi többletét. A nem objektiválódó, csonka vágyteljesülés alapozza meg a szorongást, melynek intenciója a *teljesség vágyában* nyilvánul meg – nem a vágy teljességében.

Talán ezzel magyarázható, hogy Cvetajeva mintegy saját szövege szemantikai sűrítmenyeként – ha tetszik, absztraktjaként – zárja elbeszélését a kiemelt idézettel.

Az indokoltságot abban vélem tetten érni, amit a szűzsé ambivalens képződményéről írtam a rész és az egész, a kezdet és a vég, a találkozás és az elválás összepántolása kapcsán. Nevezhetjük ezt a mag-szűzsé Ω -alakzatának. Cvetajeva Puskinnál fedezi fel ezt a cselekménypoétikai kulcsot, amely az egész XIX. századi orosz regényírás számára meghatározóvá vált. Szemléletes például szolgálhat a tragédia Puskin által végrehajtott reformja – a „kistragédia” műfaja.

A minden attribútuma alapján „kicsi lányt”, Szonyecskát nem epikus szereplői funkciókkal ruhazza fel a szerző. Valójában a Szerelem megszemélyesítőjét igyekszik megformálni, magát az erősz-princípiumot megtestesíteni a konkrétumok világában. Szonyecskának nincs története, ahogyan Dosztojevszkij hősének sincs. A figura a „fehér éjszakák” szövegével, pontosabban a regényből kiolvasható egzisztenciális megértésmód elsajátításával azonosul. Azt is mondhatnók: az erősz poétikai és antropológiai vonatkozásait a metafizikaival való érintkezés horizontján valósítja meg. Nevezetesen: a költői szöveg rendjében és az igazság megtörténésében. A figura ugyanis olyan kapcsolatokat kezdeményez, amelyek transzcendálni képesek alanyi jelenlétét – a Szép, mint Anasztázia és a Bölcs, mint Sophia³ értékrendjeinek a hatósugarába. Fúziójukat a „kis elbeszélés” mint regénytételező diszkurzus tudja

³ E felfogás az orosz szofiológiában bölcséleti szinten fogalmazódott meg; más metafizikai rendszerekben nem fordul elő. Vlagyimir Szolovjov Sophia lényegét három hiposztázisának együttműködésében látja, vagyis a szeretet három megjelenési módjának a konkrét életvalóságban. Vö. Соловьев 1911: 329–340.

megvalósítani. Kizárólag az emberi jelenség létmódját tünteti ki a szerelem / szerelem három „hiposztázisának” (megjelenési formájának): a szépség, az igazság és a bölcsesség kölcsönhatásának megvalósulása a létben. Ennek okán az emberi identitás indokoltan nevezhető – Vlagyimir Szolovjov nyomán – konzubsztancionálisnak, ami kedvelt témája az orosz bölcséletnek és ikonfestészetnek, így Andrej Rubljov kivételesen rangos festményének, a *Szentháromság* ikonjának is. A konzubsztancionális értelmében szemlélt erősz – helyesebben Sophia – az orosz kultúrában a lét ontológiai alaprincípiumának számít.

A fent idézett sorokkal Dosztojevszkij regényében a három éjszakát követő reggel lezárul a visszaemlékezésben rekonstruált történet; ezt követően – tizenöt éves távlatból – az eseményidőt a feljegyzések megírása tölti ki. Az *egésznek* minősített élettörténet az írásmű horizontján teljesedik ki. Az írásesemény pedig készletként lép fel, s az önmegértés⁴ műfajában, a vallomásformában ölt testet. Épp a konfesszió aktusában következik be a szótéria («блаженство») külpontosítása, a boldogságra («счастье») korlátozott öröme megvalósulása, vagyis az átért vágy diszpozíciójában a *létvágy* megnyilvánulása.

Cvetajeva poétikai újítása abban áll, hogy Szonyecska monológjaiban magát a szót avatja a megnyilatkozás kiemelt témájává. Természetesen ezt a műveletet Dosztojevszkij is alkalmazza, de Szonyecska hatáskörébe többetként az is beletartozik, hogy – önreflexív módon – minduntalan jelezze: mikor beszél a tárgyról és mikor annak jeléről. Ennek következtében szinte minden szó újratöltődik jelentéssel, s az erősz alakmásként, azaz metaforájaként születik újjá. Ily módon megvalósul a szóba szerelmes lény, egy fordított *ars amandi* nyelvi szubjektuma. Az, akinél a vonzódás tárgya a *szerelem léte* s a *lét szerelme* nászának elérése magában az egyszeri életvilágban. E konkrét realitásnak a megvalósítása

⁴ Nagy István a *Fehér éjszakák* szövegét az „önfelismerés” inspirációjának tekinti Szonyecska történetében. Hangsúlyozza, hogy ennek háttérében a két mű alaphelyzetének rokonsága áll, ami a *találkozás* paradox képződményében érhető tetten; benne az emberi jelenséget cselekvésre „szituáló” minta ismerhető fel. A „fehér éjszakákkal” jelképezett alapszituáció tehát korántsem pusztán a szerelem ágenseivel való azonosulásról szól. A kutató álláspontja szerint a kisregény szövege a cvetajevai létértelmezésben „a szerelem filozófiájának” dokumentuma. Vö. Nagy 2007.

nem történhet meg a nyelvi tapasztalat híján – csakis a hármas hiposztázist demonstráló költői szóban – a külső forma, a belső forma és a jelenítés együttműködésén alapuló szóműben – teljesezhet ki.

Szonyecska ezt tetteivel, valamint a tettek verbális interpretációival prezentálja – nem érzelmeivel. A dezautomatizáló cselekvéssel megszakítja a cselekmény – bármiféle *love story* – kibontakozását. Ezzel a cselekménykasztrálással magyarázható, hogy minden kalandja csonka – csak kezdete van, kifejlése és vége nincsen. Viszont – az elbeszélő ezt szóvá is teszi – rengeteget beszél, s persze magáról a nem-szerелеm vagy az ál-szerелеm „boldog óráiról”.

Külön problémát jelent az, hogy a szót Szonyecska *válaszként* értelmezi, amit egy közös élmény kapcsán a vele érintkezésbe lépett másik, az elcsábult férfi szájából akar hallani. Arra az általa nyíltan soha fel nem tett kérdésre vár választ, hogy az ajkakat blokkoló csókok mámorán túl miben, milyen értékekben részesítette egymást a két fél? Hiszen tudjuk, hogy Sophia az aktora Szonyecska tetteinek: „Igazából szereplők nem voltak az elbeszélésben. Szerелеm volt. A szerелеm cselekedett a szereplők által.” S akar megnyilatkozni a válaszban. Így aztán nem csodálkozhatunk s nem is csalódhatunk abban, amire várunk: „Mert nem Szonyecska jön – hanem maga a Szerелеm”. Folyvást eljövendőben van. Dosztojevszkij elbeszélője szerint „egy egész életre” szólóan.

Mivel a válasz a felidézett történet-parányok egyikében sem érkezik meg, a szóért epekedő erősz-figura a találkának minden esetben hamar véget vet – lényegében már a kezdetén. Ezért olyan „kicsik” (mint egyébként minden más Szonyecska környezetében). Szonyecska saját nevével is demonstrálja ezt a *Kis Dorritra*, *Cosette-re*, *Natasára* vagy a *Krotkaja* hősnőjére (és társaikra) utaló sajátosságát. Közös bennük az, hogy a világ legkisebb részlete iránt is nagy érzelmi feszültséget és részvétet tanúsítanak ezek a „szelíd” irodalmi alakok.

A szerelmet konkretizáló cselekvésnek Cvetajeva poétikájában áttetsző mikroszűzsége van, amely a cselekmények már említett redukciójának felel meg; ismérvei: kurta, utolsó, lezárhatatlan s rekurrens, mint az Ómega-pont. Fordulatra összpontosít, amely az elsőt egyben utolsó-nak mutatja, vagyis kimondottan a bennük feltáruló ismétlődés aspektusában láttatja; nem zárul le valamely objektivációval (sex, flört, barátság, házasság, csalás stb.).

Cvetajeva személyes tapasztalatára hivatkozva is Puskin mintája mellett érvel:

[...] életemben [...] minden dolgot a búcsúzás által szerettem meg, és szerettem tartósan, nem a találkozás által, a szakítás és nem a vele való összeolvadás által, és nem életre, hanem halálra. (Cvetajeva 1970: 325)

Ezt olvassa ki *A tengerhez* című Puskin-elégiából, illetve a *Jevgenyij Anyegin s A kapitány lánya* című regényekből is *Az én Puskinom* című esszéjében⁵.

A fordulat megakadályozza, hogy a találkozás két szereplő életének közös történetében teljesebben ki. Hiánya viszont fokozza a szerelemnek az affektusát magát, pontosabban a személy rá irányuló intencióját. A szerelem tárgyát Tatyjana és Anyegin elveszítik. De átmertik a találkozás megrendítő személyközi tapasztalatának – egy vitális drámának – nem triviális hozadékát, jelesül: szubjektumformáló következményét, az eleven élet megtapasztalásának katarziséját.

A búcsúzásra találkozás mint krízis-szituáció Cvetajevánál túlmutat a legnagyobb hőfokú együttlét hatásán is, mivel van egzisztenciális vetülete: a két esemény „összeszővődve az eleven életet alkotja”. Ami többek között abból fakad, hogy *egyszer volt*, és soha többé nem ismétlődik meg: „[...] elment, és sohasem jött vissza – ez a szerelem” (Cvetajeva 1970: 325). Ez a körülmény a szerelmet függetleníti egy adott érzéki-érzelmi izolációtól, s megőrzi-átörökíti a találkozáson túl minden helyzetre, ahol eleven életről lehet szó, ahol a boldogság és a fájdalom, a szenvedély és a szenvedés nem válnak el egymástól. Hiszen éppen ezáltal növelik a szenzibilitás mértékét s intenzitását. A szembeállítás nem az élet, hanem a logikai osztályozás következménye. Ezért hozadéka az elválásnak a megőrzés. A találkozás során kialakított válaszban rögzíti – például Anyegin levelének és Tatyjana monológjának a modalitásában – a vitális drámát kísérő diszpozíciót. A megőrzés ismétlődésen alapuló eljárás, melyben állandósul a jelzett hangoltság, s érlelődik a várakozás mint

⁵ Nagy István tudományos monográfiát szentelt a cvetajevai Puskin-kép vizsgálatának az „élet és a mű” s az „olvasat olvasata” problémacsokor tüzetes átvilágításával (ld. Nagy 2006).

végső alapszituáció. Ebben az elégikus tonalitású, szorongást tükröző jelenvalóságban⁶ a kifejezésre vonatkozó intenció érlelődik. Akárcsak az álmodozó esetében, a fehér éjszakákkal jelképezett diszpozíció⁷ az írás készítésének bizonyul. Ezért a szerelem jele kerül megújításra: „Puskin mérgezett meg a szerelemmel. A szóval: *szerelem*.” (Ibid.)

Az egyik központi jelentőségű kaland kivételesen rövid – a teátrumi. Szonyecska a színpadon ellenállhatatlan szépséget demonstrál. Amire a férfiak érzéki-esztétikai nézőpontból reagálnak – a *falánk* száj és az *epekedő* tekintet⁸ által keltett képzeitek alapján. „Rettenetesen rövid ideig tartott.” Éspedig azért, mert beállt a választalanság, a szó hiányának jelenléthiányt eredményező helyzete.

Beszélnünk nem volt miről. Először folyton beszéltem, beszéltem, beszéltem, aztán elnémultam. Mert nem lehet, nem tudom elviselni, hogy *szavaimra válaszul* – csak szemek, csak csókok!⁹

A legforróbban epekedő „szegény” fiú (akárcsak a többi férfi partner) fél kimondani a szót, amelyre a vágy valójában irányul; amely igazi válasz lehetne együttlétük értelmére és minőségére, azaz páros jelenlétük rendeltetésére. Szonyecska elfogadja a szép alak és a föltámadt ösztön (a test) vonzását is, de igényt tart a *kicsi teljességére*, ami a várt Szóban nyilvánulna meg. Hiszen átvezetne a láthatóból a láthatatlan területére, a megértés birodalmába, illetve a spirituális jelenlétbe. Egyszóval: a pár párbeszédébe. Ez az, amit sokkal nehezebb – a leghetetlenebb – helyzetben, a krízis fájdalmas szorításában is kimond válaszában Tatyjana: *Szeretem Önt*. E megnyilatkozás miatt elemzi oly részletesen és eredeti módon Cvetajeva a *Jevgenyij Anyegin* búcsújelenetét (Cvetajeva 1970: 290–294).

⁶ Puskin fogalmazásában: «светлая печаль». Cvetajeva a szorongás szót használja (mint Dosztojevszkij is a „pétervári szív” diszpozíciója kapcsán), de explicit módon azonosítja a találkozás és az elválás próbatételén átment szerelemmel: «нашу любовь, нашу тоску, нашу разлуку».

⁷ Vö. «чудная ночь», «удивительная тоска».

⁸ Szó szerint: «едающий взгляд», «пьющий взгляд» (Цветаева 1989: 345).

⁹ Kiemelés tőlem. – K. Á.

Azonban, ami megesett, a „rettenetesen rövid” találkozás, – az sem felejthető a feltétlen odaadás világában. „Mert a szerelem – szerelem, Marina, a becsület meg – becsület. Ő nem tehet róla, hogy nem tetszett nekem többé. Ez nem bűn, hanem baj. Nem *az ő* bűne, hanem *az én* bajom: az én tehetségtelenségem.” Tudniillik abban, hogy a válaszoló szót – s ezzel a szellemi jelenlét igényét – nem volt képes kiváltani. Hiányzott az érintkezésből az odaadás akarása, a szív többlete. Majd a Marinának szóló elbeszélésében Szonyecska eljut az értelmezés szavainak megtalálásához, mert felismeri, hogy a függöny mögötti csókzuhatagban nem az igazi szerelemben megnyilvánuló konkrét élet, hanem a tetszés játszott döntő szerepet: nagyon tetszett neki is, hogy a kiguvadt szemű férfinak eszméletlenül tetszik ő mint a nőiség térbeli letéteményese (Sophia hiposztázisán innen). De valójában csak mint játékos, aki megformálja és színre viszi a testét egy másik figura – például a *Hóförgeteg* főszereplőjének – megjelenítése végett, ahogy az egy színésznőtől elvárható. Nem csókolózó partnerének személyét, hanem a csábító játékban gyönyörködő külső szemlélőt tévesztette össze erősszal.

A válaszadó szó a vonzalmat a vallomás és a kommunikáció körébe vonja, nem engedi hatalmon maradni „csak a szemek”, aztán meg „csak a csókok” túltengő érvényesülését, s annak közvetlen reflexióját, tudniillik azt, hogy *engem* szeretnek. Szonyecska erőszá kilép a vonzalom esztétikai reflexiójának fogságából. Éppen a válságok alapján érti meg, hogy az odaadás akarása – a fehér éjszakával azonosuló pétervári szív ösztönzése – teszi önzetlenné a vonzódás alanyát: „Hát azok, akik *nem* szeretnek, maguk *nem* szeretnek... Mintha az volna a fontos, hogy *minket* szeressenek...” A szeretet költői regiszterben Cvetajevánál olyan érték, amelyhez nem fűződik érdek. Sok tekintetben az áldozattal rokon: „Én a lelkemet adnám azért, hogy odaadhassam a lelkemet!”¹⁰ – Ah, Marina! Mennyire szeretek – szeretni! Milyen esztelenül szeretek – én magam szeretni!” Vagyis függetlenül attól, ami ésszel vagy vággyal megokolható. A Poézissel társuló Sophia műveként nyilvánvalóvá lesz a részt

¹⁰ A lelki azonosulás áldozatot feltételez. Szonyecska állítása szerint ezúton érhető el az üdvösség: «О, Марина, ведь это высшее блаженство – так любить, так любить... Я бы душу отдала – чтобы душу отдать! – Ах, Марина! Как я люблю – любить! Как я безумно люблю – сама любить!» (Цветаева 1989: 344)

vállaló odaadás apriorizmusa; az, amit nem tud megközelíteni a teoretikus és a gyakorlati ész, de a reflexió sem.

Szonyecska megtalálta, amit keresett: azt a cselekvésmódot, amelyet – a szerelem fogalma és szüzséi helyett – a „fehér éjszakák” szövegvilága tárt fel számára. Ezzel magyarázható, hogy nem a vágy hordozóival, a nővel vagy a férfi szereplővel azonosul, de a páros megjelenés képződményével sem vállal közösséget. Valójában a találkozásban lappangó démoni – az elveszíthetőség – tapasztalatát sajátítja el, midőn azt egzisztenciális szituációként ismeri fel. Így tesz Cvetajeva is: „nem az *Anyegin*-be bolondultam bele, hanem Anyeginbe meg Tatyjanába [...], kettesükbe. Később *egyetlen írásom sem született* úgy, hogy ne szerettem volna bele egyszerre kettőbe [...] nem abba a kettőbe, hanem a szerelmükbe. A szerelembe.”¹¹

A metapoétikai üzenet egyértelmű: az Ω -alakzatnak megfelelően a narrációban a vég (a szenvedés) visszatér a kezdethez (a szenvedélyhez), s annak magasabb szintű megjelenésmódját – értelmét, szépségét és igazságát – tárja az olvasó elé. Az érintettnek az individuális és a duális erősz tárgyát el kell veszítenie, hogy az írásmű révén hiteles diszkurzusát elnyerhesse. Az Ómega-pontot Cvetajeva egyértelműen megjelöli. Mégpedig ott, ahol a találkozások sora véget ér, hogy a hősnő alakjaitól való elválás helyén elkezdődhessen egy másik történet, amelyre Szonyecska igazán vágyott: a lélek átadásáé. Elkezdődik elbeszélt létének beíródása az irodalom, a kultúra és a szakralitás univerzumába. A szimbólum-cserével kiemelt helyen a vér színét az üdvösség jele, a fény váltja le. Először a világító kristálykeresztet magához ölelő Szonyecska alakjára vetítve Szkrajbin sírján; másodszor a végső búcsúzás pillanatában, amikor az arc állandó attribútuma nem a színnek, hanem alakzatának megfelelően tűnik fel, s a keresztet imitáló szép test minden összetevőjén az arc minősége – a személyes azonosság attribútuma – konkretizálódik:

Az utolsó pillanat. [...] háromszor keresztet vetek rá, arcának azt a jellemző keresztalakját † rajzolom a homloka, a válla, a melle fölé.¹²

¹¹ Ibid., 290–291. Kiemelés tőlem. – K. Á.

¹² A † mint jelkép a főneciai ábécé utolsó betűje, akárcsak az Ω a görögben.

Ezt követően a *Fehér éjszakák* szövegéből idézett szavak az üdvösség természetéről Szonyecska története felől is motiválnak bizonyulnak. Eltérő narratív képződmények, eredeti szemantikai újítások és unikális olvasási stratégiák tágitják a tárgyalt jelenség értelmezésének poétikai és hermeneutikai eszköztárát.

A búcsúzás – amint többször igazolódott – nem azonos a véggel. Ellenkezőleg, az újrakezdés inspirációjává módosul: „[...] minden *elválás* – Szonyecskától *indul* [...]”, az ő eszmélkedése viszont a *Fehér éjszakák* szövegétől. „Hogyan kezdődött Szonyecska?” Természetesen a regény nem szűnő olvasásával. Szonyecska ugyanis se az első, se az utolsó olvasatot nem hajlandó rögzíteni s véglegesíteni. Ezzel a narratív identitás hiányának hosszú előtörténete – az álmodozások kora – zárul le, hogy elkezdődhessen az Íróval való, véget nem érő találkozásainak – a Szerelem és Műve értelmezéseinek – konkrét története. Ezt a történetet Marina írásművének köszönhetően immár mi is olvashatjuk – persze Marina Cvetajeva redakciójában.

IRODALOM

- CVETAJEVA Marina. 1970. *Fogoly lélek*. Budapest, Európa.
- NAGY István. 2006. *A szabadító költő. Marina Cvetajeva Puskin-olvasata*. Budapest, Argumentum.
- NAGY István. 2007. «Достоевский мне в жизни как-то не понадобился...» Достоевский в творческом сознании Марины Цветаевой. В: F. M. Dostoevsky in the context of Cultural Dialogues. Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур. Budapest.
- RAB Zsuzsa, NAGY István (ford.). 2017. *Elbeszélés Szonyecskáról*. Kézirat.
- СОЛОВЬЕВ Владимир. 1911. *Собрание сочинений*. Т. 1. СПб.
- ЦВЕТАЕВА Марина. 1989. Повесть о Сонечке. В: ЦВЕТАЕВА Марина. *Проза*. М., Современник, 311–454.

MOZZANATOK A *KORUNK HŐSE*
MŰFAJDINAMIKÁJÁNAK
„KLASSZIKUS” KRITIKAI ÉRTELMEZÉSEIBŐL

Az alább következő rövid kifejtés a *Korunk hőse* műfajdinamikájának kérdéskörébe egy problémavázlat erejéig kapcsolódik be, a „klasszikus” értelmezések közül néhány tanulmányt érintve.

A *Korunk hőse* műfaji komplexitásának és azon belül a komponensek egymásra hatásának gondolatát tükrözi az a fogalom, melyet V. V. Vinogradov a „műfaji hibriditás” megnevezéssel illet a Lermontov-regény stílárís elemzésének szentelt munkájában (Виноградов 1941: 573). A kutató következetesen kimutatja az eltérő stílusok és műfajok elemeinek keveredését, illetve egymásban való tükrözését, nagy hangsúlyt helyezve Makszim Makszimics, Pecsorin és az elbeszélő beszédmódjának lexikai és szintaktikai rétegeire, fénytöréseire. Az érvelés szerint éppen ennek a keveredésnek, a stílusok „vegyülékének” („художественной-стилистической амальгамы”) köszönhető a művészi rendszernek az a bonyolultsága és eredetisége, amely például Makszim Makszimics elbeszélésének a szerző alakjával való dinamikus viszonyát biztosítja, valamint annak szemantikai összehangolását („семантическая согласованность”) az egész műalkotás kompozíciójával (Ibid., 573). Ennek az „összehangolásnak” a kimutatása Vinogradov munkájában gyakorlatilag a stílárís és beszédmódbeli párhuzamok és a téma-összecsendülések vizsgálatán nyugszik, a műfaji és stílárís rétegek keveredésének a bizonyítása pedig az egyik beszéd elemeinek a másikban való tükröződéseit veszi figyelembe. Végső soron viszont az az újítás, amit Vinogradov Lermontov legnagyobb érdemének könyvel el, egy olyan realista művészi beszédmód, amely nyilvánvalóan a romantikus poétikának feszül neki, és egyik legjelentősebb hozadéka, hogy a prózába is beviszi a köznapi, vagyis az élő szóbeli beszéd („живая устная речь”)

vonásait. Ezzel Lermontov nem kevesebbet tesz, mint hogy a költészet sajátosságai közé tartozó poétikai vonásokat átülteti a művészi próza-beszédbe (Ibid., 624).

Vinogradov értelmezése valójában kettős irányultságot mondhat magáénak. Egyfelől a „hibriditás” ténye funkcionális magyarázatot kap a tükrözéseknek, ekvivalenciáknak eszközével megteremtődő összehangoltság gondolatán keresztül. Ezen túlmenően a szerző rámutat arra is, hogy a romantikus paradigma komponenseinek átlényegülésével teremődik meg az a pszichológiai ábrázolásmód, amelyben a regény művészi érzékenysége feltárul (Ibid.). Mindeközben az egész kritikai regényolvasat legáthatóbb koncepciója a romantikus poétikával való szembeszegülés gondolatában ölt testet. Ennek értelmében, noha Lermontov a kutató által meghivatkozott puszkini hitvallás szellemében munkálja ki a romantika művészi beszédmódelemeire rárajzolt új mintát (vö.: „a régi hímzővásznonra kell új mintázatot rajzolni” / „чертить новые узоры на старой канве”, Ibid., 593), művészi szándéka szellemében valójában mintegy győzedelmeskedik a romantika felett. (Gondoljunk csak az olyan megfogalmazásokra, melyek szerint a Makszim Makszimics tolmácsolásában átadott „kaukázusi” elbeszélés, a romantikus kánontól messze lépven, olyan szüzsét teremt, amely „realista átformálásnak van alávetve” [„Романтический сюжет тут подвергается реалистическому переосмыслению”, Ibid., 565]; vagy: „Pecsin figurája polemikusan kerül szembe a romantika absztrakt és hamis hőseivel” [„Образ Печорина полемически противопоставлен абстрактным и фальшивым героям романтизма.”], Ibid., 589).

A romantika meghaladását B. T. Udodov is a „műfaji-stílusbeli” kereszteződéssel köti össze („жанрово-стилевая гибридность”, Удодов 1989: 57), amihez, magától értetődően, Vingoradovot veszi alapul. Eichenbaum pszichológiai ábrázolásról tett megfigyeléseire (Эйхенбаум 1961: 66–67) is támaszkodva (Удодов 1989: 50), a portréfestés kiemelkedő jelentőségén keresztül közelíti meg a műfaji kérdéskört, szemiotikai vonatkozásában tekintve a portrét, és annak szerepét a regény legfontosabbnak vélt művészi elve, a pszichológiai ábrázolás felől értelmezve (vö.: „психологизированный портрет”, Ibid., 56). Hasonló működési elvet fedez fel a pszichologizált lélektájkép esetében is („психологизированный «пейзаж души””, Ibid., 55). A pszichologizált portrék

elemzése során részletesen bemutatja, hogy azok mennyiben idézik meg a fiziognómiai leírásokat, valamint a fiziológiai karcolatok írásmódját („физиологический очерк”), amelynek poétikai jelenléte betagolódik Lermontov *realista* – sőt, mivel a fiziológiai karcolat az orosz naturalis iskola egyik vezető műfaja, talán állíthatjuk: *naturális* – ábrázolásmódjának a jegyeibe. Ehhez viszonyítva a lermontovi portréban az tűnik fel újdonságként, hogy noha számos tekintetben hasonlóságot mutat ez utóbbi műfajra jellemző leírásokkal, azoktól eltérően éppen az ábrázolt tárgy individuális jegyeit emeli ki (Ibid., 57–58). Így a portré végső soron elvezet a természetes („природное”) / *naturális* vagy a szociálisan tipikus vonásoktól (Ibid., 58). Mindehhez hozzá kell tennünk Udodov könyvéből azt az állítást, hogy a fiziológiai karcolat csak egy megnyilatkozása az oroszul „очерк”-nek nevezett műfajba sorolható és magyarul talán leginkább a *leíró kisepikai műfajkörben* kijelölhető alakzatoknak (Ibid., 57). Az ábrázolás tárgyát ilyen *leíró* modalitással megközelítő műfajváltozatok domináns jegyeként a kutató azt emeli ki, hogy az összes művészi műfaj közül itt mutatkozik meg legkevésbé az *irodalmisság*, mert közvetlen kapcsolódás figyelhető meg a mindennapi és társadalmi lét reális tényezőihez, és ezért jellemző irányultságként mutatkozik meg az új, éppen csak kibontakozóban lévő jelenségek átgondolása.¹ Ebben az értelemben sorolható az „очерк” a „realista” művészi gondolkodási paradigmához. Udodov rokonságba állítja vele a *feljegyzések* műfaját is („записки”; megjegyzendő, hogy az utazgató elbeszélő úti feljegyzéseit a „путевые заметки” szóval jelöli meg a regény). Ám ennél fontosabb Udodov következő tétele: minden olyan műfaj, amellyel a *Korunk hőse*ben az „очерк” és „записки” különböző fajtái keresztezik egymást, hamisítatlanul romantikus indíttatású – ilyen a kaukázusi elbeszélés („кавказская повесть”), a haramianovella („«разбойничья» новелла”), a világi elbeszélés („светская повесть”) és, művelődéstörténeti nézőpontból tekintve meglehetősen vitatható besorolás szerint: a vallomás („исповедь”)

¹ Drozda, Eichenbaumra hivatkozva, a *Bela* és a *Makszim Makszimics* c. fejezeteknek az „очерк”-hez való kötésében egyrészt a véletlenszerű események lehetőségét hangsúlyozza, másrészt viszont az eseményesség problémájától elvonatkoztatva egyfajta tipikus narratív nézőpontot emel ki, amely lehetőséget ad arra, hogy a *nem hivatalos helyi* társadalmi valóságot esztétikailag egyneműnek, egyenértékűnek kezeljék a hivatalossal, ezzel egy új szociális terepmentet nyitva meg (Дрозда 1985: 14).

(Ibid., 57). Az említett keresztezés természetesen lényegesen többet takar, mint egyszerűen a „hibrid” műfajok beemelését a regénypoétikába, amelyről Udodov – Vinogradov nyomán – más műfaji azonosításokon keresztül is² beszél.

Mindennél ugyanakkor lényegesen többről van szó. A regény következetesen egymásba kapcsolja a műfajokat, s az így összefűződő láncolat, az egyes műfajváltozatokat is maga köré vonva és felismerhetővé téve, a regényi műfaj genezisének és a keletkezéstörténet tudatosításának a szolgálatában áll. Ebben az irányban gondolkodik Miroslav Drozda, aki a regény *nem regényi műfajokból* való születésének kimutathatóságát ragadja meg a *Korunk hőisében* (Дрозда 1985: 12), egy olyan szöveg-tulajdonságot, amelyet Vinogradov is feltár, noha elsősorban stílári regiszterben, a publicisztikai és tudományos-filozófiai nyelvi rétegekre irányítva a figyelmet (Виноградов 1941: 624). Ezeken keresztül a művészi, a publicisztikai és a tudományos beszédmód együttthatási lehetőségeinek a perspektíváját emeli ki. A prózapoétikai stílus- és műfajkomplexitáshoz tartozik az említett jelenség is. Azon egymásba láncolódásoknak viszont, melyekre fentebb történt utalás, poétikai és metapoétikai értelmét az adja, hogy folyamatlogikába (tulajdonképpen: folyamatszemiótikai sorba) helyeződnek a „hibrid” műfajváltozatok. E variánsok, ahogyan a pszichológiai portré esetében ez félreérthetetlenül megmutatkozik, a egyes műfaji elemek egymásra tükrözésével és módosításával, a regényben kialakított narratológiai feltételrendszer között (amikor is az egyes műfajok más-más elbeszélőhöz tartoznak, eltérő fabuláris és időrendi kötöttségben), olyan összetett regényi műfaji alakzat megképződéséhez járulnak hozzá, amely transzformációs dinamikájában értelmezhető. Mi több, a műfaji alakzathoz hozzátartoznak azok a jelstruktúrák

² Udodov a kapcsolódási formákat így állítja fel: *Makszim Makszimics* – úti karcolat / útirajz („путевой очерк”), portré-karcolat („очерк-портрет”), novella („рассказ”); *Tamany* – úti feljegyzések („путевые заметки”) és haramianovella („разбойничья новелла”); *Mary hercegisasszony* – napló („дневник”), világi elbeszélés („светская повесть”), feljegyzések („записки”); *A fatalista* – feljegyzések („записки”), filozófiai novella („философская новелла”), kalandnovella („приключенческая новелла”). A *Bela* esetében a vinogradovi meghatározásra utal: úti karcolat („путевой очерк”), drámai betétnovella („вставная драматическая новелла”) (Удодов 1989: 57).

(metapoétikai önleírási módozatok) is, amelyekkel a regény maga képes megteremteni műfajiságának poétikai tudatosítási formáit.

A műfajok lermontovi megidézése és működtetése útján kiélesedő szemiotikai kérdéskört a középpontba állítva nem hagyható említés nélkül A. K. Zsolkovszkij tanulmánya, mely a *Tamany szemiotikája* címet viseli (Жолковский 2011, értelmezését ld. Szilágyi 2002: 87, 90). E munkában jól tükröződik az a kritikai irányultság, amely az irodalmi műben az egyes formaváltozatok, paradigmák, szélesebb perspektívában tekintve: műfajok és gondolkodásmódok együttthatását többnyire dichotomikus összefüggéseiben szemléli. A kibontási folyamat (ahogyan egy bizonyos alakzatnak folyamatosan nekifeszül a másik) azt eredményezi, hogy az újonnan bemutatott jelformáció mintegy „felülírja” a kiinduló képződményt, vagy legalábbis bebizonyítja annak működésképtelenségét. Zsolkovszkij a *Tamanyt*, több korábbi interpretátor véleményét is integrálva (vö.: Richard Peace, John Mersereau) olyan antiromantikus diszkurzusba tartozó alkotásként értékeli, amely a romantikus mintákat, a tipikus cselekményrészleteket (lásd például a civilizált hős behatolása a természetes lényként élő nő szereplő terébe), a hőstípust (lásd például a byroni vonásokat Pecsorin Don Juan-i hódítási vágyában), a történeti modalitást (egzotikusság, titokzatosság), a narratológiai megoldásokat (váratlan fordulatok, hatásos záró megoldások) feleleveníti, és azokat újraformálja. Ennek a diszkurzustípusnak több példáját sorolja elő tanulmányában a kutató. A *Korunk hőse*ben a deromantizáló újraírásra váró legmarkánsabb mintaként azt az anyagot azonosítja, amelyik a hőst a megszokottól eltérő, másféle élettel ütközteti, ahol is ez a másféleség az egzotikus hősnő személyében testesül meg. Ennél az általánosító azonosításnál sokkal lényegesebbnek tekinthető azonban az, hogy Zsolkovszkij így egy egész tradíciót, a romantikát újraíró, transzformáló és a realizmus beszédmódján keresztül poétikailag újraértékelő elbeszélésként vizsgálja a *Tamanyt*. A romantika magaslatából a realista „leereszkedés” („снижающе-реалистическое освещение”, Ibid., 140) megmutatkozását tárja fel például a méltatlan, csúnya, hitvány („скверный”) részletekben és a hősnek már említett deheroizálásában (Ibid.). A *Korunk hőse* irodalomszemiotikai tanulmányozása szempontjából ugyanakkor a tradícióra reagáló ellentradíció (deromantizáló realizmus) illetén, kissé leegyszerűsítő behatárolásánál sokkal fontosabbá válik a további

általánosítás lehetősége, amelyet a szerző úgy fogalmaz meg, hogy a *Tamany*ban az ütközés „metakulturális, szemiotikai aspektusa” igen erőteljesen van kidolgozva (Ibid., 143). Ennek medrében értelmezhető az, ahogyan a hősök (miként a *Korunk hőse* szereplői és elbeszélői általában) nem egybeeső kódok szerint olvassák „félre” egymás szándékait és cselekedeteit. Jogos tehát, hogy a kulturális kódokat Zsolkovszkij ahhoz hasonlóan maszkoknak nevezi, ahogyan Miroszlav Drozda narratív maszkokról beszél. Ezek jellegzetességét így tárja fel: a „kulturális maszkok és kódok” a *Tamany*ban a cselekmény szintjén is a kommunikáció kérdéseivel fűződnek össze, melyek ott szó szerint a nyelvvel való kommunikáció eshetőségeit érintik, olyan körülmények között, amikor például gyanú ébredhet annak vonatkozásában, hogy valaki ténylegesen vak-e, vagy csak tettet; kiderülhet, hogy szerepjáték része is lehet a süketség; a nyelvi dialektusok érthetősége problémát okozhat; a láthatóság, hallhatóság fizikailag nehezített körülmények között megy végbe (esetenként alig látják és hallják egymást a cselekmény résztvevői). Mindezen tényezők kihatnak az eltérő kódokban való olvasás által motivált szűzsémenetre is. Az enigmatikusság és titokzatosság vonása így nyilvánvalóan a kommunikáció szemiotikai megalapozottságának a problémájára összpontosul, és nem egyszerűen a romantikus, vagy épp ellenkezőleg, a deromantizáló diszkurzív attitűd megnyilatkozása. A metakulturális kérdés általában véve a jelrendszerek értelmezhetőségének a problémájaként is érvényes a regényben, egészen addig a pontig konkretizálódva, hogy vajon a jelcsatorna (a hallhatóság, láthatóság, beszédérthetőség) a maga fizikai mivoltában mikor és mennyire járul hozzá a megértéshez, vagy mikor hátráltatja azt.

A műfaji és stílári „hibridnek” mint szövegépítő dinamikának (Vinogradov) és azok különféle ismétlődési formáinak és transzformációinak a magyarázata (vö. Udodov portréértelmezését és Drozda narratív maszkjait) lényege szerint benne rejlik abban az explicit szemiotikai átfordításban, amelyet Zsolkovszkij rögzít, amikor egy értelmezési hagyomány lényegét összefoglalva, és ennek szintézisét már Lotman *Anyegin*-értelmezésében felfedezve, az együttható tényezőket mint a mű „metakulturális, szemiotikai aspektusának” a kidolgozottságát értékeli, ebbe a kontextusba állítva a szemantikai építkezés interpretációját. Zsolkovsz-

kij a szövegdinamika kérdését a bahtyini koncepcióra vetített értelem-polifónia és befejezetlenség tételezésével köti egybe. Ezzel funkcionálizálja a sokféleséget, de azt egyenrangú műfaji „hangokra” bontva helyezi el a regény műfajpoétikai térképén, következésképp végső soron sajátos befejezetlenséget tulajdonít a műfaji polifóniának. Azt a műfaji definíciót, mely egy lezárt poétikai anyag végleges meghatározásaként lehetne olvasható, e megközelítés értelmében így implicite megtagadja a *Korunk hőseitől* a kutató.

A műfajdinamika olyan poétikai leírásának a lehetősége, mely a műfajok különböző szövegszinteken és jelentésmélységekben történő egybekapcsolódási módozatait pontosabban képes megragadni és a *Korunk hőse* belső önleírásának kidolgozottságához kötni, egy szélesebb spektrumú irodalomszemiotikai vizsgálódás útján nyílhat meg.³

IRODALOM

- NAGY István. 2006. *A szabadító költő. Marina Cvetajeva Puskin-olvasata*. Budapest, Argumentum Könyvkiadó.
- SZILÁGYI Zsófia. 2002. „volt benne valami különös”. *M. Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- ВИНОГРАДОВ В. В. 1941. Стиль прозы Лермонтова. В: Литературное наследство. Т. 43–44. М., Изд-во АН СССР, 517–628.
- ДРОЗДА М. 1985. Повествовательная структура «Героя нашего времени». *Wiener Slawistischer Almanach*, 15, 5–34.
- ЖОЛКОВСКИЙ А. К. 2011. Семиотика «Тамани». В: ЖОЛКОВСКИЙ А. К. *Очные вставки с властителем. Статьи о русской*

³ Erre teszek kísérletet készülő monográfiámban: „*Korunk hőse* – korunk irodalomszemiotikája” (Budapest, 2017, kézirat). E munkának része a Lermontov-regény belső olvasási modelljeinek szemiotikai kérdésbe történő átfordítása. Az olvasási módok modelljeinek értelmezése terén, mint több más területen is, Nagy István jelentős eredményekre jutott kutatásaiban, melyek kitüntetett vizsgálati tárgyát alkotja az olvasáspoétikának a befogadás nézőpontját előtérbe helyező megközelítése – vö. például: Nagy 2006.

- литературе*. М., Российский государственный гуманитарный университет, 139–145.
- УДОДОВ В. Т. 1989. *Роман М. Ю. Лермонтова*. М., Просвещение.
- ЭЙХЕНБАУМ Б. М. 1961. «Герой нашего времени». В: ЭЙХЕНБАУМ Б. М. *Статьи о Лермонтове*. М.–Л., Изд-во АН СССР.

A HÁROM TESTŐR TOVÁBBÉLÉSE
EGY KORTÁRS UKRÁN KISREGÉNYBEN
(NÉVTANI ELEMZÉS)

A kortárs irodalomban jelentős szerephez jutottak a klasszikus irodalmi alkotások újraírásai, újragondolásai, bizonyos értelemben vett folytatásai. Igaz ez a ma 54 éves kortárs ukrán író, Iren Rozdobugyko *Останній діамант міледі (Milady utolsó gyémántja)* című 2006-ban napvilágot látott regényére is, amely Alexandre Dumas *A három testőr* című regényének újraírása, és amely egyben betekintést nyújt a mai Ukrajna irodalmi berkeiben zajló messze nem mindig erkölcsös történetekbe.

Regényének műfaját Iren Rozdobugyko detektív kalandregényként határozza meg. Az író egy interjúban kifejtette, hogy mivel az ukrán irodalom nemigen bővelkedik detektívregényekben, ezt a rést szerette volna kitölteni. Sokak szerint a szovjet időkben az ukrán kriminek azért nem volt létjogosultsága, mert az irodalom elsősorban az elnyomás alatt élő nemzet szabadság iránti vágyának próféciája volt. A műfaj tehát nem fejlődött ki az ukrán irodalomban, bár a detektívregény elemei már a XIX. században, pl. Ivan Franko (1856–1916) vagy Olha Kobiljanszka (1863–1942) egyes alkotásaiban is felbukkannak (ld. Старовойт 2011: 98–99).

Miközben Iren Rozdobugyko regényének bevezetésében a már majdnem nyolcvan éves Milady haldoklik egy roskadozó elhagyatott házban, átnyújt egy ládikót az utolsó megmaradt gyémánttal szolgálójának, és felidézi hosszú kalandos életének eseményeit – többek köz azt, hogy egy párizsi tökfilkó megjelentetett egy bulvárregényt, amelyben Milady magára ismert. A szerző vérszomjas szőke némbeknek festi le őt, aki négy pimasz hóhér áldozataként leli halálát. Ha tehetné, bebizonyítaná annak a firkásznak, hogy még tud védekezni. Hiszen az a tökfilkó

mindent félreértett és kitalált... Látott-e valaha az a párizsi firkász igazi gascogne-it?

A haldokló Milady emlékeiben D'Artagnan egy jelentéktelen kis alak, aki aljas módon folyton egy megengedhetetlen cselhez folyamodott vívás közben: jobb kezéből bal kezébe kapta a kardot. Porthost izzadt tenyerű kövér és falánk éhenkórásznak nevezi, akit kizárólag az öregeske szeretője által készített mellvért mentett meg a haláltól. Athos, alias La Fère gróf, a botcsinálta finom arisztokrata, három nemesi cím és romos kastélyok tulajdonosa pedig csak két évente egyszer mosakodott, s mikor rájött, hogy Milady ezt jóval gyakrabban megteszi, boszorkányt kiáltott... Csak Aramist dicséri egy kicsit, amikor is egy szentfazék lelökületű, a jezsuitákra jellemző vékonyajkú intrikus szépfiúnak festi le, aki mégiscsak képes volt valamelyest épkezláb mondatokban beszélni (4-6).¹

De ebben a visszaemlékezésben nevek nem szerepelnek, se a szerző, se a négy barát neve. Sőt, Iren Rozdobugyko művében ezek a nevek később sem fordulnak elő, kivéve a fülszöveget, ahol az író kijelenti, hogy könyvével elsősorban Alexandre Dumas iránti gyermekkori rajongásának adózik (2). Valahogy úgy, ahogy ezt Henryk Sienkiewicz vagy Rejtő Jenő is tette: kalandozásra hívja az olvasót a regény oldalain meg-elevenedő, felismerhető valós és kitalált személyek életében.

A hősök meg nem nevezésének ötlete itt is, mint ahogy az író regényének egyéb megoldásaiban is, Alexandre Dumas-tól származik:

Amint tudjuk, a milady kifejezés csak a családnévvel együtt, és ezt követően használatos. Mi azonban úgy találtuk a kéziratban, és nem érezzük magunkat feljogosítva, hogy eltérjünk tőle (Dumas jegyzete.) (Dumas 1961: 18).

Dumas az 1844-ben megjelent regényének előszavát, melyben „megnyugtadjuk a tisztelt olvasót, hogy most következő történetünk hőseinek, bár nevük végződése -os és -is, semmi közük a mitológiához” (Dumas 1961: 5), a nevek köré építi. Mindent megtesz annak érdekében, hogy bizonyítsa: valódi ritkaságra bukkant, hiszen még a számát is megnevezi annak a kéziratnak, melynek felkutatására Athos, Porthos és Aramis neve ösztökélte:

¹ A regény szöveghelyeire a továbbiakban a zárójelbe tett oldalszám utal.

Nem tagadjuk, ugyancsak megakadt a szemünk e három idegenszerű néven; rögtön gyanítani kezdtük, hogy valószínűleg álnevek csupán; talán híres-neves férfiakat álcázott velük D'Artagnan; bár az is lehet, hogy a költött nevek gazdái önként keresztelték el magukat ilyenképpen egy napon, amikor szeszélyből, elégedetlenségből vagy szorult anyagi helyzetük sürgetésére egyszerű testőrzubbonyt öltöttek.

E szokatlan nevek annyira feltűzelték kíváncsiságunkat, hogy e perctől fogva nem volt többé maradásunk; minden korabeli művet végigfirtattunk, hogy a nevek viselőinek valamiképpen nyomára leljük. (Dumas 1961: 6)

Dumas hőseinek prototípusai is ismertek: Athos – Armand de Sillègue d'Athos d'Auteville (1615–1643), Porthos – Isaac de Portau (1617–1712), Aramis – Henri d'Aramitz 1620–1674). És a szerző szükségességnek véli olyan jelenetek betoldását is a műbe, ahol ezekkel a szokatlan nevekkal még tréfálkozik is, mint például a Bastille-ban:

- Szabad a nevét? – kérdezte a biztos.
- Athos – válaszolta a testőr.
- De hisz ez egy hegy neve; embert nem hívnak így! – tört ki szegény valatő, mert már azt sem tudta, hol áll a feje.
- Ez a nevem – ismételte Athos nyugodtan.
- Hiszen azt mondta, hogy D'Artagnannak hívják.
- Én?
- Igen, maga.
- Azaz, hogy megkérdeztek tőlem: „Uraságod D'Artagnan úr?” Én meg azt feleltem: „Azt hiszik?” A gárdisták azt felelték, hogy biztosan az vagyok. Nem akartam velük feleselni. Különben ember vagyok, én is tévedhetek. (Dumas 1961: 165)

Az ukrán regény rövid bevezetője után, amikor a szoba sarkában várakozó patkány-anya már félelem nélkül indul el az öreg, aszott kéz felé, Iren Rozdobugyko kalandregényének cselekménye átrepíti az olvasót a mába.

Egy család életébe enged bepillantást, ahol az apát *Oleg Antonovics Farcsuk*nak hívják, bár irataiban az *Olivér* név szerepel. Egy nap rejtélyes idegen – *Antuan Fleri* – jelentkezik, és *Oliver Farre*-t keresi. Nem nehéz felfedezni a *La Fère* – *Fleri* – *Farre* – *Farcsuk* vezetéksorokban rejlő fonetikai játékot. A hasonló francia hangzású nevekből az egyik

leggyakoribb ukrán vezetéknévképző (-uk, -juk) hozzáadásával tipikus ukrán családnevet kapunk.

Oleg Antonovicsnak egy fogadott és egy édes lánya van. A fogadott gyermek beszélőneve, *Влада (Vlada)* ukránul ‘hatalmat’ jelent, amivel a hősnő – mint azt később látni fogjuk – él és visszaél a műben. Húga Zsanna, Vladával ellentétben nem sokat törődik a család állítólagos nemesi származásáról időnként elejtett információ-foszlányokkal, mint ahogy azzal sem, hogy nevét állítólag egy idegen grófnő tiszteletére kapta, és nem foglalkozik a kis ládikóban lapuló kékre mázolt kövel sem (44). *Жанна (Zsanna)* francia eredetű név az ukránban, a *Jean* férfinév női változata, és a bibliai héber *Yohhanan* névből származik, melynek jelentése ‘Jahve megkegyelmezett’. Ez a jelentés is szerepet kap a műben.

Az idegen látogatása után Vlada az anyjától próbálja megtudni, mit is jelentett mindez, de az anyja csak legyint: tudhatná, hogy az apjából semmit sem lehet kihúzni, cigány lélek az. De a történetből Vlada azt a következtetést vonja le, hogy apja nevének cigány származtatása csak legenda (27).

Az eset után a szülők vidékre költöznek, Vlada egy házsártos házvezetőnő, ill. dajka szerepében él tovább a szegénység nyomait magán viselő lakásban Zsannával és a férjével, Maximmal, a tehetséges íróval, akibe Vlada is reménytelenül szerelmes.

Max zseniális regényeinek kéziratát ellopja a még csak középszerűnek sem nevezhető tehetségtelen író, *Jean Dartov* és három barátja: a reklámszakmában jeleskedő alkoholista nőcsábász, *Szemjon Atoneszov*, a kövér, lusta és buta sörgyáros, *Vagyim Portenko* és az oknyomozó újságíró, *Jaroszlav Aramenko*, aki kiábrándultsága ellenére is szerelemre lobban a – ki tudja miért – *Milena* néven bemutatkozó Vlada iránt.

Az orosz -ov és az ukrán -enko vezetéknévképzők segítségével kereszteli / ülteti át Iren Rozdobugyko a mai Ukrajna világába Dumas hőseit, akikkel a mű végén le is számol, hiszen már a regény előszavában utalt rá, hogy igazságot szeretne szolgáltatni Miladynek. És Dumas hőseihez képest Dartov, Atoneszov, Portenko és Aramenko nem a véd- és dacszövetségükről híresek.

Jean Dartov, a *Logos* alkotó egyesületben tömörülő ún. hetvenesek (a XX. századi ukrán írók brezsnyevi cenzúrájának köszönhetően kita-

szított, a publikálástól gyakorlatilag megfosztott nemzedéke) vezetőjének igazi neve igen egyszerű: Ivan Pirjenko. Vezetékneve a legelterjedtebb ukrán képző hozzáadásával a *nip'ja* (*pirja*) ‘madártoll’ szóból ered. A hős jellemrajzából adódik a következtetés: megmérettetett és könynyűnek találtatott.

Ivan Pirjenko ifjúkori hazafias verseit szépen csengő gyermekhangok szavalták a politikailag tudatos hallgatóság meglegedésére, tehát a hatalom felfigyelt a „zseniális” költőre, s ugyan megdorgálták kicsit az álnév miatt, de mivel már mindenki így ismerte, „Jean Dartov megmaradt Jean Dartovnak” (27). S mint a Szovjetunió ifjúsági mozgalmának aktív tagja, Dartov-Pirjenko barátaival közösen élvezte a kiváltságosok élvhajász és bűnös életét. A fiatalok járták az országot, még a legeldugottabb településre is elmentek felolvasó estjeikkel. Ekkor történt, hogy egyik vidéki szereplésükről hazatérőben, meglehetősen ittas állapotban négyen megerőszakoltak, majd a felelősségtől való félelmükben megölték egy lányt. Az irodalmi névtan adta lehetőségekkel él Rozdobugyko akkor is, amikor az erőszakot és gyilkosságot szenvtelenül végignéző pártbizottsági sofőrt, „aki megszokta, hogy hallgat és semmin sem csodálkozik” (136), Sancho Panzaként jellemzi, ami már önmagában is, de a *Cipuii* (*Szirij*), vagyis ‘szürke’ ragadványnévvel együtt az asszociációs lehetőségek széles tárházát nyitja meg. És nem csak ez a kegyetlen bűncselekmény nehezedett súlyos teherként a négy barát lelkére: „Volt más is... Te ugyanúgy félsz bármelyikünkötől, mint én...”, fogalmazta meg magában Dartov, miközben a távozó Portenkót figyelte (141).

A tehetségtelen Dartovot nyomasztotta a jogtalanul elnyert hírnév, kín-keservesen igyekezett megfelelni az elvárásoknak. A tehetségtelenség ellensúlyozására a neves elődök alkotásainak szintézisét alkalmazta, és közben még megnősülni sem mert attól való félelmében, hogy napvilágra kerül irodalmi laboratóriumának szégyenteljes rejtélye. Ugyanakkor a plágiumnak köszönhetően elért sikert, bámulatos karriert és sok-sok pénzt a *Guardian* hangzatos szalagcíme tetézi: „A harmadik évezred irodalmi zsenije keletről érkezik!” (73)

Zsanna elindul, hogy igazságot szolgáltatson férjének, és titokzatos körülmények között eltűnik. Vlada pedig egyrészt az őt ért csapások mi-

att félig bomlott elméjű Maxot eteti nyugtatókkal és rejtegeti a könyvespolc mögötti kisszobában, másrészt Zsanna felkutatásának szenteli minden idejét.

Az ukrán irodalomkritika egyöntetűen állítja, hogy Rozdobugyko regényében Zsanna testesíti meg Milady alakját, hiszen ugyanolyan rettenthetetlen és kalandvágyó, mint Dumas hősnője (I. Гуляк 2015: 19, Ходань 2014: 78). És ez így is van, hiszen Zsannáról kiderül, hogy ő nem más, mint *Jeanne de la Farre*, alias *lady Winter* leszármazottja, pontos mása annak a több évszázaddal ezelőtt készült képnek, amelybe oly végzetesen szeret bele Dartov Párizsban, amikor 1992-ben meglátogatja művének fordítóját *Augustin Flerit*. Iren Rozdobugyko Zsanna természetének megrajzolásában is igyekszik fenntartani a párhuzamot: Max a végzet asszonyába szeret bele első találkozásuk alkalmával. Viszont az ukrán regényben Milady alakja két nőben testesül meg. Húga eltűnése után Vlada is „megöröklí” Milady tulajdonságait: igyekszik Dartov közelébe férközni, lop, csal, hazudik, lelkiismeret-furdalás nélkül csábít el és hagy ott, manipulál, és még a szerencse is hozzá szegődik: hasznos tanácsaiért, szolgáltatásaiért a regényben egy szintén meg nem nevezett képviselő veszi pártfogásába. Így kerül két évvel Zsanna eltűnése után a tíznapos irodalmi hajóút résztvevői közé, ahol bekövetkezik a végkifejlet. Zsanna, akit Dartov mindenki elől rejtegetett Törökországból szerzett feleség- vagy szeretőként visz a hajóra, megöli a három testőrt, Vlada-Milena pedig Dartovot. A mai Ukrajnában egyre jobban elterjedő Milena név, amely feltehetőleg egy szicíliai település elnevezéséből eredeztethető, ugyanolyan szabályok szerint utal Milady-re, mint Dartov D’Artagnanra, Portenko Porthosra, Aramenko Aramisre és Atoneszov Athosra. Rozdobugyko a regényében, amely bővelkedik irodalmi utalásokban és idézetekben, a mai ukrán művészvilág „jeles” képviselőinek nevével is szívesen eljátszik / jellemez, amikor ukránul meglehetősen furcsán és komikusan hangzó nevekkal illeti őket. A kétértelmű giccseket ábrázoló alkoholista festőt *Szkun* névvel illeti (l. a skót, angol, ill. brit koronázási szertartásokban használt Scone-i kő), *Kurtya* vezetéknevre kereszteli az egyik prózáirót (ld. Curtea de Argeș, egyes magyar nyelvű történelmi forrásokban Argyasudvarhely néven szereplő romániai város), vagy éppen Zozulenkónak (az ukrán *зозуля* / *zozulja* jelentése ‘kakukk’) a kobzost, stb.

Iren Rozdobugyko *A Milady utolsó gyémántja* című regényében Dumas kalandor hősnőjének rehabilitálása végül is két síkon valósul meg. Zsanna a sors kegyelméből visszakapja férjét és szerelmét. S valóban a sors kegyelméből, mivel Vlada ugyan odaadja neki a követ és a lakás kulcsát, de „elfelejti” megemlíteni Max rejték helyét, amit az öngyilkosságot elkövetni készülő Zsanna csak véletlenül fedez fel. Vlada Dartov repülőjegyével és feltehetőleg a pénzével is Amerikába menekül. Időnként San Francisco elővárosában bukkan fel, ahol senki sem tudja ki ő, de a legvalószínűbbnek a mindentudó missis Láng (ismét egy sokatmondó, ezúttal magyar vezetéknév, amiből több is akad Iren Rozdobugyko más műveiben) által kinyilvánított / megvilágított feltételezést tartják.

IRODALOM

- DUMAS Alexandre. 1961. *A három testőr*. I–II. Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó.
- ГУЛЯК Т. 2015. Архітектоніка жіночого детективного тексту: порівняльний аспект (на матеріалі романів І. Роздобудько та Д. Л. Сейєрс). В: *Літературознавчі студії: компаративний аспект*. Збірник статей. Вип. 3. Івано-Франківськ, Симфонія форте, 17–24.
- РОЗДОБУДЬКО І. 2007. *Останній діамант міледі*. Харків, Фоліо.
- СТАРОВОЙТ Л. В. 2011. Жанрові модифікації детективу у творчості Ірен Роздобудько. В: *Науковий вісник Миколаївського державного університету: збірник наукових праць*. Вип. 4.7. Філологічні науки. Миколаїв, МДУ ім. В. О. Сухомлинського, 98–102.
- ХОДАНЬ І. М. 2014. Образ жінки у романах Ірен Роздобудько «Останній діамант міледі» та «Гудзик». В: *Українознавчий вимір у сучасній науці: гуманітарний аспект*. Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих вчених 4 червня 2014 року. Миколаїв, Міністерство аграрної політики та продовольства України, 78–84.

„LÍRAI PRÓZA” ÉS „TÁJLEÍRÁS”

Turgenyev: *Egy felesleges ember naplója*

Nagy István hermeneutikai interpretációi Marina Cvetajeva költői attitűdjéről arra hívják fel a figyelmet, hogy az írók, költők poétikáját az önmegértés egy másik ember szempontján keresztül ábrázolt folyamata is meghatározza. A téma Ivan Turgenyev *Egy felesleges ember naplója*-ban a tükör-motívumhoz kapcsolódóan kerül kifejtésre.

A jelen pozíciójából naplót író szubjektum önmeghatározásához a múltja összegzésére van szüksége. A halállal szembenézve, életének legfontosabb eseményeit választja ki, hogy megértse jelenlétét a világban. Az elbeszélés főhőse, Csulkaturin 18... év április 1–2. éjjelén hal meg saját terében, otthonában, azaz mintegy átlép a „nevetés”, a bolondok idejéből a tavasz második napjába, a valódi „feltámadás”-ba. Birtoka megnevezése, Ovecsji Vodi (‘a juhok vize’) elsősorban a vízzel való kapcsolatot jelöli, másodsorban pedig egy háziállatot, amely nemcsak a „birkaságot”, hanem az áldozatot, az ártatlanságot és a feltámadást is szimbolizálja. Ezt hangsúlyozhatja az a hasonlat is, amely a haldokló betegségét egy *birkáéval* veti össze: „ma úgy köhögök, mint egy öreg juh” (Turgenyev 1989: 46)¹. Az új szó – „felesleges” – segítségével tett önmeghatározás ugyanakkor inkább megkérdőjelezi azt, hogy a főhős egy „nyáj” tagjaként tudna beilleszkedni, mert alapvetően csak önmagát érzi feleslegesnek. A továbbiakban azokat a motívumokat vizsgáljuk meg, amelyekben keresztül az elbeszélés szövege ezt az *önértelmezést* építi ki és írja felül.

A haldokló főhős úgy érzi, hogy dajkája egyfelől elvonja a figyelmét az írástól, amely számára az egyetlen, értelmet képviselő tevékenység maradt, másfelől pedig megerősíti a *feleslegességében*, és ezáltal

¹ A továbbiakban a kötet oldalszámait a főszövegben zárójelben szerepelnek.

felgyorsítja a halál bekövetkeztét. Terentyeva aggodásában – „Igyon egy kis teát és feküdjön le” (51) – csak az önzést és a számítást látja. Az O. városi társaság legfőbb időtöltése is a természet lágy ölén való *teázás*ban merül ki. Ezt a kommunikációs ürességet Csulkaturin mint a napló szubjektuma egy új szó – „чайничают” vö. ‘teázgatnak’ – megalkotásában adja vissza, amely a víz forró alakjára vonatkozik: „teáznak, verejtékben úszva egész estig” (Ibid., 56). A párbajra való készülődés leírásában ugyanez a motívum ismétlődik meg, ráadásul két szóalakban („чай” mint ‘bizonyára’ / ‘tea’): „A herceg bizonyára még alszik. – Ha így áll a helyzet [...] hozasson nekem is teát.” (80) A herceg nem nyugtalanodik a halál lehetősége miatt, mivelhogy nem tartja Csulkaturint komoly ellenfélnek, és Csulkaturin segédje is csak azért kér teát, hogy az esti mulatozását kiheverje.

Az időbeli távolságot kísérő önkritika abban is megjelenik, hogy Csulkaturin nem kíván gúny tárgya lenni korábbi nevetséges szölamai és viselkedése miatt. Erre utal a párbajsegéd is, amikor Csulkaturin felháborodik azon, hogy a történet a herceggel nem úgy valósul meg, ahogyan ő eltervezte: „– Miért kímélt meg engem? [...] Jaj, ezek a költői lelkek!” (83). A főhős élete szerzőjének szerepére tör, azonban túl irodalmiasan alkot. Amikor viszont meghaladja a konvencionálisitást, igazi íróvá válik, mint a napló szerzője, azaz megtalálja jelenlétét a szöveg világában. Ennek az átmenetnek a metaforáivá válnak a víz különböző formái.

Már a naplószöveg elején kiderül, hogy a verbális kontaktus hiánya jellemzi a családi kapcsolatokat is. A természet megszemélyesül, és az idegen „vendég” és a saját „gyermek” szemantikai ellentétpáron keresztül közelítődik az anya figurájához. Ennek eredményeként a *hidegség* és a *közöny* jegye átkerül a természetre, és ismét egy új szó jön létre: a természet „úgy bánt velem, mint egy váratlan és hívatlan vendéggel” vö. „az anyám engem vesztesnek szült a világra” (47). A vesztesként fordított szó („обремизилась”) alkalmazása az orosz eredetiben szokatlan, ugyanis a kártyajátékokból kölcsönzi jelentéstartományát. A hős elidegenedését az anya szüntelen tevékenysége váltja ki, aki „szorgoskodott, mint a hangya” (40). A „felesleges ember” boldogság-értelmezéséből azonban hiányzik a szellemi munka és a szóalkotás igénye: „A boldog ember olyan, mint a napfényben kerengő légy” (55). A hangyaélet a zsúfoltságot, a mozgást és a hideget konnotálja, ezzel ellentétben a légy

csak henyél és sütkérezik a napon, megéli a boldogságot. A szöveg alapján ez utóbbit párhuzamba állíthatjuk az apa figurájával. Az apa rossz szenvedélye felértékelődik, mert a szeretet alkotóelemét tartalmazza.² A szeretet / szerelem, ahogy általában Turgenyevnél, ebben az elbeszélésben is összefüggésbe kerül a halállal, mégpedig olyan tényezőként, amely meghatározza a hős életét, és könnyeket vált ki: „zsebkendőmmel letöröltem ezeket a könnyeket, mire azok újból kibuggyantak, mint csordultig telt pohárból a víz” (41). A sírás (*sós víz*) szentimentális motívuma szövi át az apa halálának és emlékének a felidézését is: „több mint húsz évvel a halála után, ha eszembe jut szegény apám, néma zokogás fojtogatja a torkomat” (41). Az érzelmek világából a halál jelentheti a megszabadulást. Csulkaturin meghatározásában a „szerelem – betegség” (50), viszont szerelmesként önmagát a „felgyógyult gyerek”-kel rokonítja. A kölcsönösség elmaradásával ugyanakkor újra magán érzi a *betegség* – a magány és a feleslegesség – tüneteit: vele „olyan gyöngéden bántak, mint egy beteggel” (69). A műben természeti képek segítségével problematizálódnak az *emlékezet*, a *boldogság*, az *önértés* és az *élet értelméről* való gondolkodás kérdései.

Ez figyelhető meg a *kert* ábrázolásában is, amely koncentráltan elégikus, egyben derűs hangulatok árasztója, és a *szerelem*, illetve a *halál* koncepsui kapcsolódnak hozzá. A természetben történik meg a hős képzelt közeledése is a szerelme tárgyához. Csulkaturin Liza Ozsogina iránti érzései, – amelyek miatt „halálosan megégette magát” –, annak az estének a részletezésében teljesednek ki, amikor a ligetből kilépve, a *szakadék* szélén közösen pillantják meg a lenyugvó napot. Az epizód azonban a természettel való egyesülést példázó irodalmias álomképpé alakul, amelyet az *este*, a *tűz*, a *gyermekiség*, a *fa* és a *madár* motívumai kísérnek. A meredély alatt „kanyargós patak folydogált, túlpártján vége láthatatlan síkság” (57) – ennek képében olyan tér tűnik fel, amely a tenger hullámain idézi. A folyó vizében, illetve a napkorongban való *tükröződés* metaforikusan összeegyezteti az emberi alakokat (Csulkaturint és Lizát), illetve a táj elemeit. Az ég és a föld is úgy feleltethető meg

² Erről ír többek között Jurij Mann is. A kapcsolat azonban más kontextusban jelenik meg. Ennek okán és a terjedelmi korlátok miatt a szakirodalmi utalásokat most elhagyjuk.

egymásnak, ahogy a nap és a folyó. Közeledésük mégsem teljeseedik be. A lány hallgatása arra utal, hogy nem a természet vagy a főhős hatására patakzanak a könnyei, hanem érzi a benne zajló fordulatot, várakozóan tekint új, „nem-gyermeki” szava elé.

Ez a motívumsor magában foglalja a *tükröt* is. A naplót író Csulkaturin igazolást keres a „felesleges ember”-ként való önmeghatározására. A folyamat abban a jelenetben tárgyasul, amikor a főhős a tükörben megfigyeli és megkísérli sikeresnek (szerelmesnek) látni magát: „elmélyedtem arcom fürkészésében.” (63) Liza azonban ekkor óvatosan eloson és ez a hős számára bizonyítékul szolgál arra a feltevésre, hogy a lány nem szereti. A valóban tragikus pillanat most már kizárja az érzelgősséget: „olyan borzasztó nehéz volt a lelkem, olyan nehéz, hogy sírni sem tudtam”. A főhős úgy érzi magát, „mint egy halott” (64). A mű a férfi–nő kapcsolatot a *tűz* és a *víz* motívumai alapján járja körül. A Liza iránti szerelem Csulkaturin életének legfőbb eseményét jelentette, tükröt tartott elé, és az önértelmezés lehetőségét biztosította számára, azonban a sablonos viselkedésmódok elutasítását jelzi az a frázis, hogy mindezt a tűzre veti. A tűz-kontextus jelöli azt, hogy a főhős megérti helyzete reménytelenségét. Ezt az összefüggést a napló szerzőjeként részletesen elemzi. Annak ellenére, hogy határozottan állítja, önmagának ír intim feljegyzéseket, képzeletbeli olvasókhoz fordul, akik nem a napló tartalmát, hanem stílusát értékelik. Története folytatását, a betegségére hivatkozva, későbbre halasztja, ezzel azonban fenntartja a potenciális olvasó érdeklődését.

Az irodalmias tükör-epizód a „felesleges ember” és a „kisember” (a gogoli Popriscsin helyzete) kánonokat is egyesíti. Úgyszintén irodalmi epizód fedezhető fel a múlt azon eseményében, amikor megszűnik a közös *olvasás* Liza és Csulkaturin között. Dante *Isteni színjátékában* a fiatalok érzelmei egymás iránt egy szerelmes regény elolvasása után lobbannak fel. Turgenyev ezt a lehetőséget nem valósítja meg, de Puskin műve alapján megjósolható, hogy Csulkaturin elvárja, hogy a szerelmi történet *A kaukázusi fogolyban* található mintának megfelelően valósuljon meg, ebben azonban csak a féltékeny hős szerepét töltheti be. Ez súlyos törést okoz a lelkében: „záporozni kezdtek rám a sorscsapások” (55).

A főhős felgyülemlett csalódásai a bálon érik el csúcspontjukat. Ezt bizonyítja az alábbi frazeologizmus alkalmazása is, amely az általunk

vizsgált komplexum elemét alkotja: „vergődtem, mint a partra vetett hal” (az orosz eredetiben: ‘a jégen vergődő hal’). Csulkaturin a visszautasított szerelmes szerepében nem csak könyvízüen cselekszik, szófordulatai sem mentesek a sablonosságtól: „legalább elpusztulni nem hagyom Lizát a csábító hálójában” (72). Ebben a kifejezésben a „kifogott hal” jelöli Liza helyzetét. A hősnő azonban egyáltalán nem érzi úgy, hogy áldozat, még akkor sem, amikor a herceg elhagyja. Később, mint a napló szerzője, Csulkaturin már felismeri korábbi fantáziáinak és viselkedésének természetlenségét – ennek jele a *hidegség* –, ami miatt párbajra hívta a herceget: azt képzelte, hogy Liza meg akarja büntetni azért, mert a főhős látogatása elején szándékosan ridegen bánt vele. A naplóbejegyzések már tükrözik a szükséges távolságot azzal a könyvízü gondolattal szemben is, hogy a főhős a herceget megtámadja és megölje. A szerelmi dráma másik irodalmias megoldását – az öngyilkosságot – szintén elutasítja, noha a szerelem elvesztése a főhős számára egyet jelent a halállal. A „felesleges ember” tudatosan lemond élete „felesleges” kioltásáról.

A közvélemény Csulkaturin szerepét a herceg és Liza elválásában konvencionálisan ítéli meg, de később a főhős oldalára áll. Ez váratlan fordulatot jelent az általa „alkotott” szerelmi történetben, azonban a javulás, akárcsak a természetben, átmeneti. A korábban jelölt motívumok – ellentétes előjellel – megismétlődnek a szerelmi történetet lezáró epizódban, amikor Csulkaturin végérvényesen megbizonyosodik Liza ellen-szenvéről. Liza megsiratja az életéből eltűnő szerelmet, ekkor alakja a könnyezést (a víz elfolyását) és a tűz erejének elvesztését képviseli: „fogyott, mint a gyertyaszál” (91). Vidám természetének és fecsegő szólamának jegyei megszűnnek: „konok hallgatással az ajkán és a tekintetében, kezében valamiféle gyűrött levélkét szorongatott” (93). A szükséges csendet és szót a főhős hasonmása, Bizmjonkov biztosítja számára, aki Csulkaturin felé Liza „hideg” pózát másolja. Bizmjonkov hallgatása nem a számításra alapul, mint a pretextusban (lásd a Gribojedov *Az ész bajjal jár* című komédiájában szereplő Molcsalint), hanem a lényegéhez tartozik, amit az is jelöl, hogy meg van fosztva az önálló nevéől (kb. ‘Névtelen’) és saját szavától. Csak szentimentálisan sír, vagy megismétli mások frázisait, és kimondja Csulkaturin helyett a szükséges szavakat, ezzel le is zárja a főhős történetét. A szónak és kimondójának ilyenén helyettesítése megerősíti Csulkaturin „feleslegességét” az életben.

A fa és a folyó közötti metaforikus kapcsolat helyet ad az *öregség*, a roskatagság jelöléseinek. Ozsoginék kertje egy elhagyatott lugasban végződik, amelyben „a szokatlanul meleg napokon teázta”. Megnyilatkozik a *fa* motívuma, ugyanis Csulkaturin egy fa mögé rejtőzik el hallgatózni, és a lugas is fából készült. A naplóíró hasonlatában a kifordult ablakkeret „szomorúan lógott, mint egy sebesült madárszárny” (94). Az orosz eredeti egy nőnemű tárgy és egy élőlény között teremt analógiát, ez pedig a hősnő helyzetére utal. A törött szárnyú *madár* azonban képviselheti Csulkaturin alakját is. Naplója elején önmagát egy sérült madárral rokonítja: „le kellett hogy bocsássam sérült, amúgy is erőtlen szárnyamat” (61). Ennek kibontását zárja le a lugas meglazult ablakkeretének a hangsúlyozása. A főhős Lizával való közössége már az első találkozás során érzékelhető, amikor a lány a kezéből eteti a csízt: „Látja, nem fél. (Én inkább azon csodálkoztam, hogy én nem félek.)” (53). Ez az attitűd határozza meg a hősök kapcsolatát is. Liza társaságában Csulkaturin természetesebben viselkedik, és a beálló fordulatig még viszonylag könnyedén beszél. A fordulat után ugyanakkor a közös olvasás helyett Liza a kalitkába (kényszerű fészekbe) zárt madár etetésére tereli szót. Ez jelenti a kommunikáció megszakítását: „Elpirult, aztán megkérdezte, adtam-e indulás előtt a piróknak kendermagot, majd hangosan rázendített valamilyen dalra, és egyszer csak hirtelen elhallgatott.” (57)

A madár ebben az esetben a Turgenyev-életműben központi szerepet betöltő *fészek* motívumra utal. Csulkaturin kezdetben megtalálja, majd elveszíti új fészket Ozsoginéknál. Ez legszemléletesebben a *kert* motívumában jelenik meg, és magában foglalja a *halál*, az *est* és a *tavaszi* elemeket: „Itt temettem el egy csendes tavaszi estén legjobb barátomat, a kurta farkú, görbe lábú Trixa kutyát” (44). A kutyával való azonosítást a hős magányosságának a kifejeződéseként értelmezhetjük, a főhős utolsó barátjáról alkotott fonikus szekvencia viszont, amely a szavak közvetlen közelségének a hatására alakul ki az orosz eredetiben, és a *madár*, *kutya*, *toll* motívumait köti össze: „мой бедный нес Трезор, перо, которым я пишу эти строки” (78), vö. „szegény Trezor kutyám, tollam, mellyel ezeket a sorokat írom” (97). A beszélő halálának a részletezésében a *feleslegesség* és az *írás* e képei metaforikusan összekapcsolódnak.

A napló szubjektuma a halált mint a tengerbe, egy hatalmas, végtelen térbe való metaforikus áramlást mutatja be. A tengerre vonatkozó lermontovi allúzió az írás kezdetén még konvencionális, a napló végén azonban már a természetben való feloldódásként jelöli az átlényegülést és az „újrafelépülést”, azaz a feleslegesség meghaladását az önértelmesség segítségével.

IRODALOM

TURGENYEV Ivan. 1989. Egy felesleges ember naplója. Ford. Hima Gabriella. In: TURGENYEV Ivan. *A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 39–100.

ТУРГЕНЕВ И. С. 1969. *Собрание сочинений: В 6 т.* Т. 4. М., Правда.

НИНА ОСИПОВА
(Киров, Россия)

ПОЭТИКА «СИМУЛЬТАННОСТИ»
В ЛИРИКЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ
В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ
РУССКОГО АВАНГАРДА

Симультанность – термин, не являющийся общеупотребительным в литературоведении, его чаще используют либо применительно к зрелищным искусствам – кино, театру, изобразительному искусству, где под ним подразумевается сопряжение на одном пространственном или временном отрезке явлений, принадлежащих разным измерениям (симультанные декорации, например), либо в семиотических теориях синтеза искусств (Ю. Левин, Е. Фарино). По отношению к русскому авангарду феномен симультанности сопряжен с понятием «сдвигология» как чертой авангардной поэтики (или замещает его). «Сдвигология» авангарда определяет специфику его трансформаций на композиционном, лексико-семантическом, синтаксическом уровнях, во многих своих проявлениях подготовленных поэтикой модернизма с его особым мировосприятием, вниманием к витальной и одновременно бессознательной сторонам сознания, выходом за пределы антропоцентричной модели мира. Поэтому гамлетовское «Распалась связь времен» – явление не только историко-философское, но и художественно-эстетическое, отражающее трансформацию поэтологического дискурса в эпоху разрывов и катастроф.

Мысль о том, что на вершинах культурности перестает работать сила, гармонизирующая мир, и наступает фаза хаоса, безумия, стихийных и демонических симптомов природно-космического типа, становится формулой многих философско-художественных построений, отличается парадоксальностью, «игрой с меоном», этой

«притягательной и полной какого-то захватывающего соблазна стихией хаоса» (Раков 1999: 113). В подобном типе мировосприятия «встретились» два вектора: с одной стороны, глубокая архаическая традиция с ее ориентацией на мифологические конструкты, с другой – новая парадигма культурного сознания с его установкой на то, что условно было названо «исчезновением материи» и ее новым «собираанием». Андрей Белый, творчество которого располагается на перекрестке двух культурных парадигм, очень точно определил сущность «симультанной поэтики»: Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, История, мир – лестница расширений моих...» (Белый 1990: 73).

Особый исследовательский интерес представляет поэтическая «сдвигология» в творчестве М. Цветаевой, которая, как представляется, в большей степени ориентирована на визуальную эстетику авангарда с его совмещением и синтезом разновекторных смысловых и пространственно-временных параметров в виде сращений и семантических контаминаций. Эту особенность ее творчества отмечает и Иштван Надь: «Цветаева стремилась к тому, чтобы как можно больше спасти из духа родного русского языка и перенести в понятийный язык. Если некоторые слова-понятия оказались непривычными или прямо чуждыми для слуха носителя родного языка, это объяснялось не влиянием немецкого языка, как предполагали некоторые критики, а тем, что она дошла до предела невероятной понятийной плотности, сжатости» (Надь 2016).

Один из фундаментальных трудов В. Кандинского, опубликованный в 1926 году (написан с 1914 по 1923 гг.), «Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов» выдвигает теорию семантики графических элементов в искусстве, распространяемую им и на смежные искусства. Так, называя точку «наименьшей временной формой», встречающейся во всех искусствах («...внутренние напряжения... выходят из глубины ее <точки – *Н. О.*> сущности и излучают свою энергию», Кандинский 2001: 108), а линию – «следом движущейся точки, ее производной», где «совершается прыжок из статического состояния в динамическое» (Кандинский 2001:

135), художник отразил те напряженные поиски в области формы, которые были характерны для художественной культуры 1920-х годов.

В размышлениях Цветаевой о языке поэзии есть много рассуждений об извлечении глубинного смысла из слов, освобождении мифологического ядра слова, его пластической фактуры. Так, в «Предисловии к “Молодцу”» она замечает: «Эта вещь написана вслух, не написана, а сказана, поэтому, думаю, будет неправильно (неправедно!) читать ее глазами... Что могла – указала ударениями, двоеточиями, тире (гениальное немецкое Gedankenstrich... Остальное предоставляю чутью и слуху читателя: абсолютному слуху абсолютного читателя» (Цветаева 2000: 152). Она глубоко чувствовала смысловую насыщенность графики и чем дальше, тем больше обрушивала на читателей свои курсивы, двоеточия, тире, дефисы («*Весь поэт на одном тире́/ Держится...*»), сближаясь с философскими интуициями Кандинского по поводу метафоризации графического знака в тексте, своеобразного «графического драматизма»: «...Это балансирование двух миров, которое никогда не найдет компромисса. Это бессмысленное, революционное состояние – текст колеблется, сотрясаемый инородным телом, не имея возможности обрести с ним какую-нибудь связь» (Кандинский 2001: 109).

Исследование графического выражения цветаевской «сдвигологии» расширяет не только представление об идиостиле М. Цветаевой, но и позволяет, как справедливо полагает Е. Фарино, использовать инструментарий, вырабатываемый на анализе цветаевских текстов, в процессе понимания других представителей поэтического авангарда, выявить их «глубинное родство», в частности, такие как «экспликативное обращение со словом, остановка на его фактуре, палиндромное выворачивание его наизнанку, ложные и произвольные фактические этимологизации... что вовне, в плане выражения... оборачивается сплошными повторами-вариациями и парадигматическими... текстопостроениями...» (Фарино 1997).

Именно отсюда у Цветаевой ощущение simultaneity пространства, которое сплавлено из различных пространств эмпирического мира и психологического (внутреннего), перетекающих друг в друга. Этот процесс сопровождается и своеобразной (поэтической

или живописной) мифологизацией пространственных связей – через придание пространству антропоморфных черт или через одушевление цвета, предмета, что давало возможность наглядного представления «сквозного» мира. Пространство в его временном представлении насыщено пустотами, диссонансами, аритмией, провалами, оно дискретно – это пространство знакового письма. В цветаевской поэтике обнажена мифологическая стратегия «сдвига» с ее ориентацией на «“вещественную магию”», которую русский авангард часто идентифицировал с архаическим пластом русской жизни, русского народного искусства и языка» (Гройс 1995: 370). Подобный принцип прослеживается на всех уровнях – пространственно-временном (пространственная организация поэмы «Крысолов» – это типичные симультанные декорации средневекового площадного театра, когда крысиное шествие движется по кругу, по площади, но одновременно из города к пруду), образом (крысы и ратсгеры в «Крысолове», являющиеся одновременно людьми и крысами), метафорическом и ритмико-интонационном.¹

Синкретизм пространственно-временного континуума переходит в синкретизм логического мышления и эмоционально-чувственных переживаний. В системе подобного словообразовательного континуума мы остановимся на одном из многочисленных феноменов цветаевской симультанной поэтики, основанном на дефисном принципе поэтики «сдвига», представляющем одно из ярких явлений оптико-геометрических экспериментов авангарда, демонстрирующего, как отмечает Ж.-К. Ланн, «вытеснение действительного высказывания, уступающего свое место значимости графического знака» (Ланн 2014: 39).

Справедливости ради следует подчеркнуть, что графика М. Цветаевой в имманентном – лингвистическом – ее ракурсе довольно обстоятельно исследована (в большей степени это относится к *тире*, в гораздо меньшей – к дефисам). При этом значительная часть работ вскрывает языковую специфику дефисных образований, предлагает их классификацию по соотношению частей речи, устанавливают их фольклорную природу (К. Азадовский, Л. Зубова,

¹ См. подробнее о семиотике пространства «Крысолова»: Осипова 2008: 237–250.

О. Ревзина, С. Фокина и др.). Да и многие современники М. Цветаевой (в частности Ю. Иваск) обращали внимание на связь цветаевских дефисов с языком магических и мистических заговоров и заклинаний. Но при этом в стороне остается их типологическая связь с поэтикой русского авангарда.

Между тем бинокулярный принцип собирания целого из отдельных фрагментов делает цветаевскую агглютинативную метафору важной особенностью игровой стратегии, свойственной художественному мышлению поэтического авангарда. И наоборот, эксперименты с метром, рифмой, визуальностью влекут за собой закономерную трансформацию нормативности на лексико-синтаксическом и фоническом уровнях.

Приведу здесь один показательный пример, демонстрирующий природу симультанной поэтики «дефисного типа». В очерке эмигрантского периода «Натаалья Гончарова» М. Цветаева пишет: «Везут с Ларионовым и Дягилевым пушкинско-гончаровско-римско-корсаковско-дягилевского “Золотого Петушка”» (Цветаева 1994–1995, IV: 108).² Это не просто результирующая точность восприятия мира или спрессованность фразы, сжимающей информацию об интерпретаторах – это совершенно новый образ, отражающий квинтэссенцию гениального синтеза и гениального балета.

Но в контексте творческого сознания М. Цветаевой не менее важен и иной аспект: несмотря на то, что поэтика Цветаевой фоноцентрична по своей сути («Вихрь-жар-град-гром-была – / За всё наказана!» (III: 235), а ее слово – скорее голосовое, нежели слово письменной культуры, оптико-геометрическая сущность «сдвига» дефисного типа близка аналогичным экспериментам живописного авангарда.

Несомненно, как замечено исследователями, дефисное соединение семантических единиц Цветаева строит на народной речи (повторы, усечения прилагательных и т. д.): «Солоно-солоно сердцу досталось» (I: 453); «Руды-пожары, / Бури-ворожбы» (II: 109); «И долго-долго на заре» (I: 472); «Ох, сокол-мой-безус, / Не божусь, не

² Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

клянусь» (II: 105); «Горопом-шорохом-ворохом-мороком!» (III: 327) и др. Но от этих рядов она переходит к более сложным экспериментам, выходя за рамки фольклорной стилистики, совмещающая несовместимые понятия: «И вы, как все, любезно-средни (I: 25); «Тонкий профиль задумчиво-четкий» (I: 26). В контексте таких формул, как «вечно-светел и вечно-юн» (I: 31), непривычными кажутся сращения: «светло-немудрый» (I: 32); «неживше-свежий» (I: 37); «Рыцарь Ульрих так светло-несчастен, // Рыцарь Георг так влюбленно-смел!» (I: 42). Все эти метафорические образования (в том числе оксюморонного типа) связываются в единое смысловое поле только ассоциативным, «до-логосным» мышлением читателя: «Проходишь городом – зверски-черен, / Небесно-худ» (I: 346); «Час ученичества, он в жизни каждой / Торжественно-неотвратим» (I: 13); «чёрный взгляд-верста» (III: 198); «Поез – / жай-город, рай-город, горностай-город, бай-город, вовремя-засыпай-город» (III: 55).

На уровне совмещения двух (а порою и трех) произвольно взятых образов происходит интерференция, в ходе которой перераспределяются их атрибутивные признаки, в сознании формируются другие общие семантические признаки, создающие новый смысл: «грустно-восхищенно», «абсолютно-ваш», «зажиточно-эмигрантский», «заживо-посмертный». Дефис отражает пульсацию мысли – и в этом смысле он сам становится символом, создавая *над* словами новый смысл, не сводящийся к значению каждого из них: «Прощай, выюг-твоих-приютство» (II: 110); «На руки ей тихо // Шум-кладеткрыло» (III: 254); «Грусть-схватила-жаль» (III: 255); «В спор-вступили-схват» (III: 257); «Лик-наклоняет-солнце» (III: 260); «Без ниушка / Мне сад пошли: / Без *ни-душка!* / Без *ни-души!*» (II: 320)

Эта форма расширяет художественные возможности стиха, придавая ему энергетику и концентрацию мысли. Порою эта симультанность выглядит избыточной, представляя усложненную конструкцию, включающую три и более понятий, способных конденсировать в себе сюжет целого эпизода или представляя «свернутую» метафору.

Важно подчеркнуть, что М. Цветаева почти всегда игнорирует разделяющую функцию дефиса (примеры разрыва типа: «благо-

родные-мертво-рожденные» [III: 192] у нее довольно редки), придавая ему функцию соединения-слияния, своеобразного «шва», скрепляющего разные виды и формы поэтической «ткани»:

Полночные страны
Пройдут из конца и в конец.
Где рот-его-рана,
Очей синеватый свинец?
(I: 297)

Или: «Уж ты крест-разъезд-развилье- / Раздорожице-судьба!» (III: 332); «Часть-рябь-слепь-резь» (III: 271); «Простор-человек, / Ниотколь-человек, / Сквозь-пол-человек, / Прошел-человек» (II: 103); «Розан-рот твой, куполок-льняной-маковочка» (III: 238).

Активизируя соединяющую функцию дефиса, М. Цветаева вычленяет языковые отрезки, извлекая их внутреннюю форму, маркирует ключевые смыслы, создает многомерность и полисемантизм словесной единицы. С помощью этих многоступенчатых симультанных связей рождается качественно новое содержательное пространство, которое и в сознании читателя предстает неделимым и многомерным. Так, например, в первом стихотворении цикла «Деревья» своеобразным рефреном проходят метафоры «вереск-потери», «вереск-сухие ручки», «вереск-руины», «вереск-сухие моря», связанные с мотивами одиночества, старости, смерти... С одной стороны, звукопись имитирует свист сухого ветра на продуваемых голых скалах, где обычно растет вереск, с другой – образ вбирает в себя и большой культурный пласт, связанный и с тем, что вереск в мифологии считался «женским» символом и был наделен магической силой, и с тем, что сознание подсказывает драматизм литературного шедевра Стивенсона, особенно любимого Цветаевой... Все это значительно расширяет ассоциативное поле метафоры, приобретающей характер сжатой поэтической формулы. Цветаева заново творит мир, по-новому оформляет знаки этого мира, создавая при этом нелинейное, усложненное пространство текста. Здесь симультанная метафора предстает как микромодель мира, в которой отображается комплекс представлений о нем.

Это связано с тем, что в понятиях психолингвистики мы имеем дело с человеческой психикой, для которой характерна такая особенность, как «закон семантического перекрытия», позволяющий в пространстве восприятия соотнести два и более образа, даже семантически далеких. В письме Р. М. Рильке 1926 г. Цветаева пытается объяснить это явление через сравнение с понятием «всадник»: «...всадник не тот, кто сидит на лошади, всадник – оба вместе, новый образ, нечто не бывшее раньше, не всадник и конь: всадник-конь и конь-всадник: ВСАДНИК» (VII: 60).

Необходимым условием восприятия такой метафоры является не столько контекст произведения (как это имеет место в авторской метафоре), но главным образом контекст читателя.

Присутствующий в поэтике Цветаевой лексико-семантический и синтаксический сдвиг разворачивается в рамках «монтажной» поэтики. Но если у представителей поэтического авангарда (Хлебникова, Крученых, Ильязда и др.) рассечение, «раздвиг», деформация, слияние представлено в качестве *результат*, то у Цветаевой – это промежуточный *процесс*, демонстрирующий, *как* это происходит. Не скрывая «сделанности», Цветаева в то же время сохраняет импровизационный эффект игры с предметами, их физическими свойствами, не разрушая целостности, формируя интенсивный эмоционально-семантический эффект каждого кентаврического образа.

Из явно выраженного семантического полицентризма поэтического фрагмента формируется общее смысловое поле. И если авангард «взрывает» слово, извлекая из него архаическую природу, то поэзия Цветаевой обнаруживает обратный процесс: из архаической, фактурной природы выстраивается новый смысл, который графически закрепляется с помощью дефиса. Это особая цветаевская метафора, которая существует в пространстве когерентности – протекания во времени и пространстве случайных комбинированных понятий процессов, позволяющих получить новое словообразование. Примечательно также, что здесь не происходит явной деформации образов, пространство есть одновременно переживание пространства, а предметность есть одновременно действие: «Хан-тотлазей, / Царь-Раскрадынь, / Рознит князей, вдовит княгинь» (II: 59); «Оставьте вы Царского сына, / Он память-читает-письмо» (III: 263);

«Что за дурость-така-соплячество / Башкой русою в юбки пря- таться...» (III: 273).

Возвращаясь к проблеме близости «лингвокреативного мышле- ния М. Цветаевой» живописным исканиям авангарда, отметим связь симультанной поэтики М. Цветаевой с идеей свободной игры форм, свойственной экспериментальной живописи авангарда (в частности П. Филонова), по мнению которого живопись «предна- значена не для глаз, а для сознания, для интеллекта» (Грыгар 2007: 343).

Если понимать под *формулой* краткое афористическое сужде- ние», единицу языка, реализованную в до предела сжатом тексте с емкой внутренней формой, четко организованной структурой, со- здающей «сгусток» картины мира в авторском мироощущении», то формула – это не просто емкое высказывание афористичного толка, как это чаще всего считается, а еще и особый способ конструирова- ния поэтического текста, придающий ему предельную сжатость: «Записать мысль – значит уловить ту первую, первичную, стихий- ную *формулу*, в которой она появилась изначально...» (VII: 564)

Примечательно, что слово «формула» определяло и творчес- кую интуицию П. Филонова 1910–1920-х гг. Художник, характери- зуя принцип аналитического искусства, провозглашал построение формы от частного к общему, от деталей и фрагментов к целостнос- ти. Результат подобной сжатости элементов формы художник назы- вал *формулами*. Определяя с помощью этого понятия беспредмет- ную картину в своем творчестве, он в то же время видел природу и генезис этой абстракции в восхождении к доистокам формы – очи- щенным от логических конструкторов «атомам» первоформы, мео- нальному (атомам запаха, объема, состояния, консистенции и т. д.), ноэтическому сознанию, проникающему в суть вещей. Формула для Филонова («Канон и закон»), как и для Цветаевой, – это состояние переходности, амбивалентности, сочетания несочетаемого. В этом плане симультанная поэтика Цветаевой близка филоновскому стремлению к соположению изначальных форм искусства и жизни, возникающих «из глубины вещества, как кристаллы из органичес- кой ткани» (Грыгар 2007: 398). В то же время «кристаллическая» поэтика Цветаевой имеет иную «структуру кристаллов», чем у ее

коллег-поэтов по авангардному «цеху», сближаясь с «кристаллографией» визуальных экспериментов авангарда.

При этом вряд ли можно говорить о непосредственном воздействии авангарда на поэзию М. Цветаевой. Она не входила ни в какие группы, не принадлежала никаким течениям, не следовала никаким манифестам, со многими поэтами и художниками не была даже знакома, но она была поэтом своей эпохи, отвечала своим творчеством на ее вызовы и катастрофы. Кроме того, обозначенные параллели призваны установить степень взаимодействия и взаимовлияния художественно-эстетических систем в процессе «интердискурсивности» культурных текстов.

ЛИТЕРАТУРА

- БЕЛЫЙ Андрей. 1990. Котик Летаев. В: БЕЛЫЙ А. *Серебряный голубь. Повести. Роман*. М., Современник.
- ГРОЙС Борис. 1993. *Утопия и обмен*. М., Знак.
- ГРЫГАР Моймир. 2007. Филонов: аналитическое искусство. В: ГРЫГАР Моймир. *Знакомтворчество. Семиотика русского авангарда*. СПб., Академический проект, Издательство ДНК, 343–421.
- КАНДИНСКИЙ Василий. 2001. *Избранные труды по теории искусства: В 2 т.* Т. 2. М., Гилея.
- ЛАНН Жан-Клод. 2014. «Слово как таковое». В: 1913. *«Слово как таковое». К юбилейному году русского футуризма*. СПб., Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 33–46.
- НАДЬ Иштван. 2016. Бахтин и Цветаева: философский и литературный тексты. *Narratorium. Междисциплинарный журнал*, 1. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635299>
- ОСИПОВА Нина. 2008. «Поэма воздуха» М. И. Цветаевой и культура русского авангарда. В: ОСИПОВА Нина. *Слово и культура в диалогах Серебряного века*. М., Стагирит, 237–250.
- РАКОВ В. 1999. Меон и стиль. *Anzeiger für slavische Philologie*, 26, 103–120.
- ФАРИНО Ежи. 1997. *Два слова о Цветаевой и авангарде*. URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/6-7/faryno.htm>

- ЦВЕТАЕВА Марина. 1994–1995. *Собрание сочинений: В 7 т.* М.,
Эллис Лак.
- ЦВЕТАЕВА Марина. 2000. *Неизданное. Сводные тетради: В 2 т.*
Т. 1. М., Эллис Лак.

ASPEKTUSFORMÁK HASZNÁLATA LENGYEL FELSZÓLÍTÓ MÓDÚ TAGADÓ SZERKEZETEBEN

A lengyel nyelv magyaroknak történő egyetemi oktatása során hangsúlyosan merül fel az igeaspektus és az aspektusformák helyes használatának kérdése. S bár az aspektus igen összetett, más nyelvi kategóriákkal is érintkező, több szinten megjelenő probléma, mégis gyakran lehet találkozni annak meglehetősen leegyszerűsített, mindössze néhány szabályszerűségekre korlátozódó bemutatásával. A jelen munka egy, a témát érintő korábbi, lengyel nyelvű tanulmányunk (Pátrovics 1995: 104–107) továbbviteleként gazdag nyelvi anyagra támaszkodva kísérli meg felvázolni a lengyel felszólító módú tagadó szerkezetekben megjelenő aspektusformák használati szabályainak elméleti hátterét. Az itt leírtakat abban a reményben adjuk közre, hogy megfelelő támpontot nyújthatnak mind a lengyel nyelvet oktatók, mind pedig az azt magas szinten elsajátítani vágyók számára.

A felszólító módú tagadó szerkezetekben folyamatos és befejezett igék egyaránt előfordulnak, úgy tűnik azonban, hogy mégis gyakoribbak a folyamatos igékkel képzett szerkezetek. Śmiech – akinek véleményét ezúttal a pontosság kedvéért eredetiben és saját fordításunkban is közöljük – az alábbiakat mondja a jelenségről:

Az ószláv nyelvállapottal való összehasonlításból arra lehet következtetni, hogy az a helyzet, ami a mai szláv nyelvekben általános, s ami abban áll, hogy befejezett igeformákból csak kivételes esetekben képezünk felszólító módú tagadó alakokat, nem az ószláv nyelvállapot folytatója, hanem csak az egyes szláv nyelvek fejlődésének során alakult ki (Śmiech 1979: 130, erre vonatkozóan l. még Dostál 1954: 596).¹

¹ „Z porównania ze stanem cerkiewno-słowiańskim można wnosić, że sytuacja jaka panuje na ogół dziś w językach słowiańskich, a która polega na tym, że zaprzeczone formy

A lengyel ige folyamatos alakja tagadó értelmű felszólító mondatban nem hordoz többletjelentést, csupán neutrális tiltást fejez ki. Érdeemes megjegyezni, hogy pl. a magyar nyelvben tagadáskor nem változik meg az aspektusérték, mint a lengyelben; azaz, ha a magyarban az állító mondat befejezett aspektusértékkel bírt, ez az érték a tagadás esetén is fennmarad (ugyanaz érvényes a folyamatos aspektusértékre is), pl.:

Otwórz (pf.) *drzwi!* – ‘Nyisd ki (pf.) az ajtót!’

Nie otwieraj (ipf.) *drzwi!* – ‘Ne nyisd ki (pf.) az ajtót!’

A lengyelben viszont az állítás → tagadás transzformáció csaknem minden esetben megköveteli az aspektusváltást is, amely szinte automatizmusként működik: ha állítás: pf., (akkor) tagadás: ipf. A lengyelben magát a cselekvés tényét tagadjuk, nem az eredményét, pl.:

Nie czytaj *tej książki!* – ‘Ne olvasd ezt a könyvet!’

Nie dawaj *mu tej zabawki!* – ‘Ne add oda neki ezt a játékot!’

Nie uciekaj! – ‘Ne menj el!’

Nie zasłaniaj *okna!* – ‘Ne sötétítsd el az ablakot!’

A befejezett aspektusú ige felszólító értelmű tagadó szerkezetekben a legtöbbször figyelmeztetést, óvást vagy könyörgést fejez ki. Ezekben az esetekben arról van szó: nehogy bekövetkezzen az az esemény, amelytől tartunk, amelyet feltétlenül el szeretnénk kerülni. (A magyarban a hasonló jelentést a szórend megváltoztatásával érjük el.)

Uważaj, nie upadnij! – ‘Vigyázz, el ne ess!’

Uważaj, nie ubrudź się! – ‘Vigyázz, össze ne koszold magad!’

Nie pozwólcie jej pójść na dyskotekę! – ‘El ne engedjétek a diszkóba!’

Annak megválaszolása, hogy a lengyelben a parancs kifejezésében miért vesz részt mindkét aspektus: *zamknij drzwi!* (pf.) és *zamykaj drzwi!* (ipf.) – ‘csukd be az ajtót!’, *wejdź!* (pf.) és *wchodź!* (ipf.) – ‘gyere be!’, míg a tagadó szerkezetekben miért csak a folyamatos aspektusé a főszerep: *nie zamykaj drzwi!* (ipf.) – ‘ne csukd be az ajtót!’, *nie wchodź!* (ipf.) – ‘ne

trybu rozkazującego od podstaw dokonanych tworzy się wyjątkowo, nie jest kontynuacją stanu prasłowiańskiego, lecz wytworzyła się dopiero w miarę rozwoju tych języków.”

gyere be!’ – nem könnyű feladat. A probléma viszonylag régóta foglalkoztatja az anyanyelvűeket is. A *Język Polski* című nyelvészeti folyóiratban már 1925-ben az alábbi olvasói kérdés jelent meg:

Miért van úgy, hogy a felszólító módú tagadó szerkezetekben kizárólag a folyamatos ige használatos [...] olyan apróbb eltérések kivételével, mint pl.: a *nie zamknij mi drzwi przed nosem!* – ‘be ne csukd az ajtót az orrom előtt!’; a *nie kup sobie butów za te pieniądze!* – ‘ne vegyél magadnak cipőt ezért a pénzért!’; a *nie powiedz mu zaraz wszystkiego!* – ‘el ne mondj neki azonnal mindent!’? (Urbańczyk 1963: 414–415).

A kérdésre a szerkesztőség válasza a következő volt:

A válasz nehéz. Úgy tűnik, hogy a különbség a parancs és a tiltás felfogásának különbségében áll. Ha parancsot adunk, akkor annak eredményét kézzelfogható tényként látjuk előre, ami olyan cselekvésnek az eredménye, amelyet [egy konkrét esetben] elejétől a végéig végre kell hajtani vagy, amelyet egy bizonyos időn át végezni kell [általában]; innen a *zrób to – rób to* közötti különbség. [...] A tiltás azonban olyan eseményt vetít előre, amelynek nem kell bekövetkeznie, az tehát felfogásunkban nem úgy jelenik meg, mint konkrét, valóságos, hanem csak úgy, mint lehetséges, de nem kívánt esemény. A „lehetőség” jegyet pedig éppen a folyamatos igék fejezik ki. [...] Speciális kísérő körülmények szükségesek, amelyek a tiltott cselekvést konkrétabbá teszik, és ezeket a körülményeket az ilyen esetekben általában fel is soroljuk: *nie podrzyj butów na wycieczce!* – ‘el ne szakítsd / nehogy elszakítsd, tönkre ne tedd / nehogy tönkretedd a cipőd a kiránduláson!’. [...] Ugyanez történik, amikor nem magára a cselekvésre gondolunk, hanem annak végső eredményére: *nie popsuj mi zegarka!* – ‘el ne rontsd nekem az órát!’, *nie złam nogi!* – ‘el ne törd a lábad!’ (Ibid., l. még Dostál 1954: 596).

Ezzel kapcsolatban szeretnénk felhívni a figyelmet a *Tylko nie rób głupstw!* – ‘Csak ne csinálj hülyesége(ke)t! [általában]’ és *Tylko nie zrób jakiegogo głupstwa!* – ‘Csak nehogy valamilyen [konkrét] hülyeséget csinálj!’ mondatpárra, amely szintén jól példázza ezt a különbséget.

A fenti magyarázat túlzott szofisztikáltsága ellenére egészen elfogadhatónak tűnik, ha magáról az alapkérdésről van szó, mégsem tekinthetjük azonban teljes mértékben kielégítőnek. Kétségtelen, hogy ha

valamit parancsolunk, akkor felfogásunkban az egyet jelent az adott cselekvésnek az elejétől a végéig való végrehajtásával: *wejdź!* – ‘gyere be!’, *zamknij drzwi!* – ‘csukd be az ajtót!’. Ha valamit megtiltunk, akkor alapvetően az egész cselekvést meg kívánjuk előzni, ami magában foglalja az adott cselekvés kezdeti szakaszát is. Nem használjuk a *wejdź!* – ‘gyere be!’ formát abban az értelemben, hogy ‘elkezdhetsz ugyan befelé jönni, de azért ne gyere be egészen!’, sem pedig a *zamknij drzwi!* – ‘csukd be az ajtót!’ formát abban az értelemben, hogy ‘elkezdheted becsukni az ajtót, de azért ne csukd be teljesen!’ (amennyiben azt akarjuk kifejezni, hogy valaki ne zárja be teljesen az ajtót, inkább a *przymknij drzwi!* kifejezés használatos).

Nehezebb elfogadni azonban a válasz második részét. Itt ugyanis nem speciális kísérő körülményekről van szó, hanem egy olyan dologról, amit a válasz egyáltalán nem említ: nevezetesen arról a fontos tényről, hogy a felszólítást vagy a tiltást kifejező szerkezetekben az ige aspektusa nem a megnyilatkozás grammatikai, hanem annak pragmatikai oldalától, a beszélő szándékától függ. Az aspektusok ugyanilyen megoszlásával van dolgunk a *chcę, żebyś...* – ‘akarom, hogy...’ és *nie chcę, żebyś...* – ‘nem akarom, hogy...’ típusú, összetett mondatos szerkezetekben is, amelyek formailag nem is felszólító módúak. Használatos ugyanis a *proszę wejść* (pf.) ugyanúgy, mint a *proszę wchodzić* (ipf.) (ez utóbbi akkor, ha a cselekvés várhatóan hosszabb időt vesz igénybe, mivel pl. több személy jön be), de tiltáskor a folyamatos aspektusú igét használjuk: *proszę nie wchodzić!* (ipf.) – ‘kérem, ne jöjjön be!’. Ezenkívül a tiltást kifejező befejezett igék előfordulhatnak önmagukban, „speciális kísérő körülményekre” való bármiféle utalás nélkül is, pl.: *nie upadnij!* – ‘el ne ess!’, *nie skalecz się!* – ‘meg ne vágd magad!’, *nie sparz się!* – ‘meg ne égesd magad!’, meg kell azonban jegyezni, hogy ezek a szerkezetek szemantikailag valójában nem tiltások, hanem figyelmeztetések. Ha az anya így szól a gyermekéhez: *nie skalecz się!*, akkor ennek lengyelül nem a *zabraniam ci się skaleczyć* – ‘megtiltom, hogy megvágd magad’ szerkezet a megfelelő perifrázisa, hanem sokkal inkább az: *uważaj, żebyś się nie skaleczył* – ‘vigyázz, hogy meg ne vágd magad!’, vagy még pontosabban: *uważaj, bo znajdujesz się w sytuacji, w której grozi ci skaleczenie się* – ‘vigyázz, mert olyan helyzetben vagy, amiben az fenyeget, hogy megvágod magad!’ (Wojtasiewicz 1970: 521–522).

Úgy tűnik, hogy az ún. „speciális kísérő körülmények” szerepeltetése inkább olyan más esetekben fontos vagy szükséges, mint amilyen például az iterativitás (ezt a lengyel leíró nyelvészeti hagyomány egy folyamatos aspektushoz kötődő igei cselekvésmódként tartja számon), amely azonban ebben az esetben érdekes sajátosságokat mutat. Vegyük az alábbi példát: *pisz do niego!* – ‘írj neki! (most)’; *napisz do niego!* – ‘írj neki!’; *pisuj do niego!* – kb. ‘írj neki gyakran! / írogass neki!’.

Itt mindhárom aspektusforma (folyamatos, befejezett, folyamatos [gyakorító]) használata lehetséges. Ha viszont ezeket a szerkezeteket tagadóra cseréljük, a helyzet radikálisan megváltozik: csak a folyamatos aspektust tartalmazó szerkezet használata (*nie pisz do niego!*) lesz elfogadható az ún. „speciális kísérő körülmények” (vagyis a jelen esetben értelmezési keretet nyújtó, kiegészítő magyarázatok) nélkül, de belőle is eltűnik a felszólítás jelenre vonatkozó értelme (amelyet a magyar fordításban fentebb a „most” szócskával próbáltunk érzékeltetni). A fennmaradó két aspektusformával alkotott szerkezet közül a befejezett igét tartalmazó használata helytelennek tűnik. Az aspektusforma csak a bővített *nie napisz do niego przypadkiem, że ci o tym mówilem* – ‘nehogy véletlenül megírd neki, hogy szóltam róla neked!’ szerkezetben nyer értelmet. A *nie pisuj do niego!* szerkezet esetében pedig nem világos, hogy a felszólított egyáltalán ne írjon-e, vagy azért esetleg írhat olykor-olykor. A helyzet persze itt is tisztázható a szerkezet bővítésével: *nie pisuj do niego zbyt często* – ‘ne írj neki túl gyakran’ vagy *częściej niż raz na miesiąc* – ‘gyakrabban, mint havonta egyszer’. Ez utóbbi példában azonban a *nie* sokkal inkább a *zbyt często* határozóra vonatkozik, mint az ígére, vagy kizárólag magára az ígére. (Hasonlóan ahhoz, ahogyan az autóvezetőnek adott tanács: *nie jedź szybko!* – ‘ne hajts gyorsan!’ nem azt jelenti, hogy egyáltalán ne menjen tovább – ‘állítsa meg a járművet’, hanem csak azt, hogy korlátozott sebességgel hajtszon.) A tiltások értelmezésénél tehát az aspektusformák fent illusztrált többértelműségét is figyelembe kell venni.

Meg kell még jegyezni, hogy a lengyel és az orosz nyelv aspektushasználata között – ha minden tekintetben nem is – a felszólító módú és a felszólító módú tagadó szerkezetek esetében jelentős mértékű egyezés tapasztalható. Mindez egybevág Jászaynak a lengyel imperatívusz

szemléletéről tett megállapításával (Krékits–Jászay 2008: 171–172),² és azzal a Petruhina nyomán (vö. Petruhina 1998: 87) hivatkozott véleménnyel is, amely szerint: „ami a lengyel nyelvet illeti, a vizsgált szempontok alapján Petruhina azt közelebb állónak véli az oroszhoz, mint a csehhez vagy a szlovákhhoz” (Ibid., 174). Hasonlóan vélekedik a lengyel aspektusról Dickey is, aki azt bizonyos jegyek alapján – annak ellenére, hogy a lengyel alapvetően a nyugati szláv nyelvek csoportjába tartozik – a szláv aspektus ún. keleti típusához (eastern aspect-type) sorolja, tehát oda, ahová az orosz is tartozik (Dickey 2000). A kérdést illetően Anstatt is Dickey (és Hutcheson) véleményét osztja (Anstatt 2003: 359).

Összegzőképpen elmondható, hogy a lengyel aspektusjelentések visszaadására szolgáló eszközök a magyarban sokfélék lehetnek. Kiemelt helyen szerepelnek közöttük az igekötők vagy az egyes szuffixumok, ezek azonban a lengyel aspektusjelentések tükröztetésére csak bizonyos esetekben és csak korlátozott mértékben alkalmasak, hiszen a magyarban a folyamatosság, illetve a befejezettség nem vezethető le pusztán az igekötő meglétéből vagy hiányából. Az aspektusjelentések

² Jászay László a következőket írja a lengyel nyelvű felszólító szerkezetek szemléleti formáinak megválasztásával kapcsolatban: „A lengyel nyelvben az udvarias felszólítás általában mindkét szemlélet használatát lehetővé teszi, ha az imperatívuszt analitikus szerkezetté bővítjük a *kérem* jelentésű módosítószóval: *Proszę, niech pani siada / usiądzie!* (*Prosze siadać!*) *Proszę wejść!*, *Proszę rozebrać się!*...” (Krékits–Jászay 2008: 171). A fenti példák némelyikéről, s velük kapcsolatban a folyamatos–befejezett szemléletű alakok közötti apróbb jelentéskülönbségekről már esett szó. Nem említettük azonban, hogy a *rozebrać się / rozbierać się* ‘levetkőzik’ párral alkotott felszólító módú szerkezetek között egy érdekes különbség mutatkozik: a befejezett igét tartalmazó szerkezet: *niech Pani się rozbierze!* főként orvos–beteg szituációban hangozhat el, míg a folyamatos igét tartalmazó imperatívusz: *niech się Pani rozbiera!*, illetve gyakrabban: *rozbieraj się!* inkább erotikus szituációra utal. Az igealaknak ez az „erotikus töltete” további lexikai elemekkel még nyilvánvalóbbá tehető: *chodź mała, rozbieraj się!* – ‘gyere kicsim, vetkőzz!’). Itt valószínűleg a cselekvés azonnali megkezdéséről, végrehajtásának siettetéséről van szó, amelyek a folyamatos aspektushoz köthető jelentéselemek. Ugyancsak a kezdő jelentés és az ebből eredő sürgetés (a cselekvés azonnali megkezdésére irányuló felhívás) jelentéselemének meglétével magyarázható a *wynosi się stąd!* < *wynosić się* (ipf.) – ‘hordd el magad innen!’ esetében is a folyamatos aspektus használata. A felszólítás kategorikusságát, durvaságát maga az ige jelentése is erősíti (vö. orosz *ублаива омоода!* ‘ua.’). Hasonló a helyzet a *nie przepieprzaj wszystkiego!* < *przepieprzać* (ipf.) – ‘ne csssz el mindent!’ esetében, ahol a felszólítás durvaságához az ige vulgáris volta szintén nagyban hozzájárul.

kifejezésében jelentős szerepet játszanak a magyar nyelvben a szintaktikai eszközök is. Ilyennek minősül például az igeikötő hangsúlyos helyzetű hátravetése a folyamatosság (tkp. az éppen zajló cselekvés, az ún. progresszivitás) kifejezésére vagy a hangsúlyos tárgy szerepeltetése a perfektivitás jelölésére, de idetartozik a szórend megváltoztatása is a *nie zamykaj drzwi!* (ipf.) – ‘*ne csukd be az ajtót!*’ vs. *nie zamknij drzwi!* (pf.) – ‘*be ne csukd az ajtót!*’ típusú lengyel szerkezetek közötti jelentéskülönbség érzékeltetésére. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy ezek az eszközök szintén nem tekinthetők univerzálisnak. Végül a magyar nyelvben az aspektusjelentés kifejeződhet lexikai körülírással, határozókkal, de utalhat rá akár a tágabb kontextus is (ami azt jelenti, hogy egyes esetekben pl. csak a szöveg szintjén jelenik meg). Meg kell azonban jegyeznünk, hogy az aspektusjelentés kifejezése a magyarban – a lengyelrel ellentétben – nem kötelező, s az erre szolgáló eszközök nem rendszerek, hanem sok esetben alkalmi jellegűek, egyediek. A két nyelv aspektuális szempontból történő konfrontatív összevetése során a problémák nem csak a szóban forgó nyelvek genealógiai vagy tipológiai eltéréseiből adódnak. Jelentős különbség, hogy a lengyelben az aspektus nem kompozicionális, a magyarban viszont igen (bizonyos esetektől eltekintve, amikor egy ige akár az egész mondat aspektusát is meghatározhatja). A nehézség fő forrása az, hogy a magyarban – a lengyeltől eltérően – az aspektualitásnak nincs az igei szemléletpárok rendszeres oppozícióján alapuló morfológiai magja.

IRODALOM

- ANSTATT T. 2003. Das Verbalpräfix *po-* im Polnischen. *Zeitschrift für slavische Philologie*, 62, 359–385.
- DICKEY S. M. 2000. *Parameters of Slavic aspect: a cognitive approach*. Stanford, California CSLI.
- DOSTÁL A. 1954. *Studie o vidovém systému v staroslovenštině*. Z prací Slovanského ústavu Československé akademie věd. Praha, Československé akademie věd.
- KRÉKITS József, JÁSZAY László. 2008. *Szláv igeaspektus különös tekintettel az orosz nyelvre*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

- PÁTROVICS Péter. 1995. Aspekt a tryb rozkazujący. In: BAŃCZEROWSKI J. (főszerk.) *Polono-Hungarica* 7. Budapest, ELTE BTK Lengyel Filológiai Tanszék, 104–107.
- ŚMIECH W. 1971. *Funkcje aspektów czasownikowych we współczesnym języku ogólnopolskim*. Łódź, Łódzkie Towarzystwo Naukowe.
- URBAŃCZYK S. (szerk.) 1963. *Polszczyzna piękna i poprawna*. Wrocław–Warszawa–Kraków, Ossolineum, 414–415.
- WOJTASIEWICZ O. A. 1970. Aspekt czasowników w zdaniach wyrażających zakaz. *Poradnik Językowy*, 8, 521–522.
- ПЕТРУХИНА Е. В. 1998. Сопоставительная типология глагольного вида в современных славянских языках. В: ЧЕРТКОВА М. Ю. (отв. ред.) *Типология вида. Проблемы, поиски, решения*. М., Языки русской культуры, 356–363.

TYUTCSEV „FELESLEGES EMBERE”

Az ellentmondást Tyutcsev életpályája és személyisége között legtömörebben Lev Tolsztoj határozta meg: „[A költő] noha udvaronc volt, megvetette az udvari életet.”¹ Veje és egyben első életrajzírója, Ivan Akszakov szerint a költőt éleslátás és józan értelem jellemezte, nem ismert se pihenést, se lankadást, ámde leküzdhetetlenül idegenkedett bármiféle külső feladattól, kényszerítéstől (Аксаков 1980: 83).

A tizennyolc éves Tyutcsev, miután elvégezte az egyetemet, Münchenbe, a bajorországi orosz diplomáciai misszióhoz került szolgálatba. A több mint húsz év során, amit külföldön töltött, nem nagy buzgalommal végezte hivatali teendőit, ám annál élénkebb érdeklődést tanúsított a kortársi német szellemi élet iránt. Schelling, akinek filozófiája kétségtelen hatással volt világszemléletének alakulására, nagyszerű és nagyon művelt embernek nevezte, akivel mindig élvezet társalogni; Heine éppenséggel legjobb müncheni barátjaként említette Tyutcsevet (Бухштаб 1957: 5). Egyébként Tyutcsev nem tekintette hivatásának a költészetet. 1867-ben ezt írta egyik levelében: „Mindig rendkívül naiv dolognak tartottam, hogy lényeges dolgokként értelmezzünk verseket, kivált a sajátjainkat.”² Ezzel szemben a későbbi tudós költőtárs, Brjusov állította, hogy Tyutcsev gyakran csiszolta verseit, több ízben változtatott, javított rajtuk (Пигарев 1962: 323).

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает:

¹ Idézi: Благой 1959: 444.

² Idézi: Пигарев 1962: 323.

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразьи нестерпимом!..

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы — и погас!

(Тютчев 1987: 69)

A valószínűleg az 1830-as évek elején keletkezett, 1836-ban megjelent vers három négysoros, négyes jambusokban írt versszakból áll.

A jambusokat több mint negyed részükben pirrigiusok helyettesítik, főleg a sor első és harmadik verslábában, ami a szöveg sajátos dallamvonalát alakítja. A 2. és 3. strófa záró soraiban ez a ritmus-változat hatáson emeli ki e sorok szemantikai kontrasztját. Az első két versszakban az éles és tompa sorvégek keresztrímeltést, a harmadikban ölelkező rímeltést alkotnak.

A választékos irodalmi nyelvezetű szövegben a mai olvasó számára csupán néhány enyhén régies, illetve költői alak található (*огнь, тлится, сей пламень, доле*), amelyek azonban nem nehezítik az értést.

Tyutsev lírájára jellemzően a vers egyetlen összetett szimbólum-hasonlatból áll: ahogyan a parázsló hamu fölött fokozatosan hamvad el a papírtekercs, úgy enyésznek el füstként a költő napjai és huny ki benne a lélek az elviselhetetlen egyhangúságban. A harmadik versszakban fohászként tör fel a sóhaj: bárcsak egyszer lobbanna fel szabadon a lélek lángja, hogy – nem gyötrődve tovább – felragyogjon, majd kihunyjon!

Ez a vers a XIX. század orosz irodalmában oly fontos szerepet játszó *felesleges ember* motívumának alighanem legtömörebb lírai kifejezése. A magyar olvasóban – minden eszmei és egyéb különbözés ellenére – felidézi Petőfi *Egy gondolat bánt engemet* kezdetű költeményének pátoszát: „Elfogyni lassan, mint a gyertyaszál, Mely elhagyott üres szobában áll. Ne ily halált adj, istenem...”

Tyutsev versét Szabó Lőrinc fordította magyarra:

Ahogy forró hamu felett
lassan izzik a papír és ég,
míg sunyi láng a betűket
el nem emészti rajta végképp,

úgy hamvadsz el, kis életem,
fojtott tűz füstje, lassu lázam,
úgy sorvadok keservesen
tűrhetetlen egyhangúságban.

Óh, bár történnék valami,
hogy törne lángom az egekbe:
gyúlna föl, bátran, nem epedve,
de vakítva – s lobbanna ki!

(E. Fehér–Lator 1966: 292)

A fordítás, miként Szabó Lőrinc valamennyi Tyutcssev-fordítása, Friedrich Fiedler német fordítása alapján készült. Erősen magyarított ritmusában a verslábaknak mindössze 31 %-a jambus, a többi spondeus, pirrigius és trocheus. A rímelés lazább, modernebb az eredetnél, túlsúlyban vannak az asszonáncok (pl. *lassu lázam ~ egyhangúságban, valami ~ lobbanna ki*).

Az első versszakban a láng *sunyi* jelzője nem illik a választékos stílusba, akárcsak a második versszakban a *kis életem*; a *lassu lázam* kifejezés nehezen értelmezhető. A harmadik versszak kezdő sora (*Óh, bár történnék valami*) túlságosan köznapi a következő sorokhoz, valamint az eredeti romantikusan emelkedett fohászához képest.

IRODALOM

E. FEHÉR Pál, LATOR László (vál.). 1966. *Klasszikus orosz költők*. Budapest, Európa.

АКСАКОВ И. 1980. Личность Тютчева. В: *Ф. И. Тютчев. Его жизнь и сочинения*. (Сост. В. Покровский). Oxford, Willem A. Meeuws Publisher, 77–85.

- БЛАГОЙ Д. 1959. Гениальный русский лирик (Ф. И. Тютчев). В: БЛАГОЙ Д. *Литература и действительность*. М., Гос. Издательство художественной литературы, 423–456.
- БУХШТАБ Б. Я. 1957. Ф. И. Тютчев. В: ТЮТЧЕВ Ф. И. *Полное собрание стихотворений*. Библиотека поэта. Большая серия. М., Советский писатель, 5–52.
- ПИГАРЕВ К. 1962. *Жизнь и творчество Тютчева*. М., Издательство Академии наук СССР.
- ТЮТЧЕВ Ф. И. 1986. *Стихотворения*. М., Советская Россия.

EGY KLASSZIKUS – XX. SZÁZAD ELEJI OLVASATBAN

Lev Szosztov Tolsztoj kései műveiről

Gerard Genette a textuális transzcendencia egyik típusaként azonosítja a metatextualitásnak nevezett, kommentárként érthető kapcsolatot szöveg és szöveg között (Genette 1996: 85). Genette magyarázatában ez a kapcsolat leginkább a kritikai viszonyt foglalja magában, de a szövegmagyarázatként felfogott transztextuális viszony egyéb műfaji keretekben is elképzelhető. Jelen tanulmány azt kívánja röviden körüljárni, hogy a metatextualitás miként lesz az orosz filozófiatörténet egy meghatározott korszakában, egy meghatározott szerző esetében, egy meghatározott reflexión keresztül a szöveg legelemibb sajátja, a gondolat kifejtés bevett módja. Célunk rámutatni azokra a pontokra, amelyek az egyéni hang megszólaltatására használt művészi szöveg beépülését vagy eltorzulását eredményezik az adott filozófiai diskurzusban.

Mielőtt a konkrét szöveg, Lev Szosztov *На страшном суде. Последние произведения Л. Н. Толстого* („Az utolsó ítéletkor. Tolsztoj kései művei”, 1929) interpretációját megkísérelnénk, le kell szögeznünk, hogy a fent említett jelenség, vagyis az irodalmi szöveget idéző és azt kommentárral kísérő, vagyis a művészi szöveget az önkifejezés, egyfajta képes beszéd elemeként felhasználó attitűd a filozófiatörténet kiemelt korszakában, az egzisztenciabölcseletnek nevezett – egységesnek mindemellett nem tekinthető – áramlatban általánosnak számít. Másfelől maga az orosz kultúrtörténeti hagyomány is rendelkezik azokkal az alapokkal, amelyek mintegy „természetesként láttatják” irodalom és eszmetörténet szoros együttállását, vagyis ezen területek „együttolvasása” voltaképpen mindkét részből közeledve megkerülhetetlenül végbemegy. Míg az eszmetörténet szempontjából igen nagy jelentőségű egyes szépírók

„hozzírása” a filozófiatörténeti hagyományhoz, addig a klasszikus orosz irodalom kortárs olvasata olyan bölcselők nevéhez köthető, akik filozófiai eszmerendszerük vagy éppen közéleti publicisztikájuk meghatározó forrásaként tekintenek a szinkrón irodalmi jelenségekre.¹ De a századfordulón is igen fontos szerep jut a filozófia felől érkező reflexióknak. Lev Sesztov mellett Nyikolaj Bergyajev, Dmitrij Merezkovszkij vagy Vaszilij Rozanov sajátosan, a művet és a műértést (a művet körülölelő értelmezői hagyományt) immár együttesen veszik górcső alá, és olyan meglátások körvonalazódnak írásaikban, amelyek a későbbiekben fontos lépcsőfoknak számítanak, vagy akár a kiindulópontját jelentik a mai napig meghatározó irodalomtörténeti megállapításoknak (vö. Nagy 2006a; Nagy 2006b: 16–31).

Mindezen sajátosságok figyelembevételével vizsgáljuk meg a nevezett szöveget, Lev Sesztov Tolsztoj kései poétikájáról szóló esszéjét. Sesztov írása az olyan önéletrajzi olvasatok sorába tartozik, amelyek azon a meglátáson alapulnak, hogy a szövegek értelmét maga a szerző élete világítja meg.² Nagy István a modernség életrajzi-önéletrajzi olvasáskultúráját összegezve úgy fogalmaz: a legfontosabb szempont ezen tradícióban, hogy „a mű esztétikai értéke az alkotó emberi-etikai minőségének függvénye, az író összes hőse lelkének emanációja, tehát minden alkotás valamiképpen önéletrajzi jellegű” (Nagy 2006a: 702). Ennek a – miként a fentiekben is jeleztük – orosz kultúrtörténetből is eredő látásmódnak a század eleji relevanciáját erősíti az európai gondolkodástörténetben még a XIX. század végén is meghatározó szemléleti mód, a pozitívizmus rásugárzása. Gondoljunk például a francia kritikus, Sainte-Beuve taine-i pozitivisták elvekre épülő irodalomkritikai módszerére, amely talán a legemblematikusabban képviseli a fenti tételt, vagyis hogy

¹ A témánk szempontjából figyelemre méltó pozíciók: Sesztov Tolsztoj regényeit „filozófiai műveknek” tartja (Шестов 1971: 74); Tolsztoj pedig Sesztovot inkább literátornak, mintsem filozófusnak véli (Баранова-Шестова 1983: 109).

² Az önéletrajzi olvasás problematikájáról l. részletesen: Nagy 2006a: főleg 702–704, valamint Nagy 2006b: 33–54.

az alkotó énjének feltérképezése műve adekvátnak gondolt olvasatának a kulcsa.

Másfelől Sesztovnál nem pusztán a szó szoros értelmében vett ön-életrajzi olvasatról beszélhetünk, hanem tágabb értelemben arról az ellenállhatatlan vágyról is, hogy a filozófiai írásműben megszólaljon az életrajziság, a személyes élmény és tapasztalat.³ A szépirodalmi szövege mögül kitekintő író életrajza ugyanis Sesztov filozófiai esszéiben leginkább azokon a pontokon válik igazán jelentőssé és jelentéssel telivé az interpretátor számára, amikor egybeesik a „másik” szerző, maga Sesztov élete meghatározónak vélt motívumaival. Vagyis úgy is fogalmazhatnánk, hogy a biografikus alapokon álló olvasat egyben maga is autobiografikus írássá alakul, annak az egzisztenciabölcseleti állításnak az alapján, miszerint maga az individuum átélései jelenthetik csak a voltaképpen tárgyat a lét alapkérdéseire vonatkozó diskurzusnak. Ily módon megkerülhetetlen, hogy a filozófiai esszé személyes legyen, a szubjektív hangvétel pedig lehetővé teszi, sőt voltaképpen „előírányozza” a biografikus tapasztalat belekomponálását a filozófiai írásmódba.

Nem véletlen, hogy Tolsztoj kései életművének tárgyalásakor Sesztov figyelmét mindenekelőtt egy be nem fejezett, töredékes szöveg, az *Egy őrült naplója* (*Зануку сьмакуеduezo*, 1912) kelti fel. Sesztov maga is sokszor fragmentáltan fejezi ki gondolatait, mert meggyőződése szerint a lezártásra törekvés, a formai harmónia csonkít, ferdít, elnyomja a szöveg mélyén feszülő valós kérdéseket. Sok esetben éppen ezért a nem lezárt, a személyes befejezésnek, kiegészítésnek, továbbírásnak teret adó kifejezőmód tűnik számára a leginkább hiteles közlésmódnak, az egzisztenciális kérdések tárgyalása legmegfelelőbb formájának. Mert – sugallja Sesztov filozófiája – át kell élni a tragédia, a szenvedés, a külső

³ Sesztov úgy véli, hogy a filozófus gondolatainak hitelét, érvényességét is a személyes életút támaszthatja alá. Nietzsche-ről szólva írja a következőt: „El lehet fogadni vagy sem Nietzsche tanítását, lehet helyeselni az általa képviselt erkölcsiséget vagy óvakodni attól. De sorsa ismeretében, annak tudatában, hogy hogyan jutott el a filozófiájához, milyen árat fizetett a »saját szóért« – nem lehet sem fellázadni, sem háborogni ellene. Nietzsche-nak szent joga volt azt mondani, amit mondott” (Шестов 1971: 19).

formákban és normákban már támaszt nem remélő, a világban otthonalanná lett ember magányosságát, hogy megközelíthessük az új tapasztalás birodalmát. Mindazt, amiről fogalmi szinten nem lehetséges a ki nyilatkoztatás, ahol a direkt vagy akár az akadémiai filozófiai értekezés nyelve is korlátokba ütközik.

Hogy Sesztov számára – az általános filozófia gondolatrendszerével összhangban – a jelen esszében is a tragédia területeként aposztrofált (Sesztov 1991: 26), az emberi mélységet átélő ember (hős és szerző) racionális úton megmagyarázhatatlanul születő *új felismerései* állnak a középpontban, már az írás kulcsszavai is jelzik: внезапно ('váratlanul'), вдруг ('hirtelen'), тревога ('nyugtalanlás'), сомнение ('kétely'), бессмысленный, беспричинный страх, ужас ('értelmetlen, alaptalan szorongás, rémület'), сумасшествие ('őrület'). Ez az az általánostól (общий мир) elkülönítő saját tapasztalás (собственный – особенный – необыкновенный мир) az, ami az *Egy őrült naplója* földesurát is váratlanul éri, akit Sesztov magával Tolsztojjal azonosít: „a földesúr, akiről szó van, maga Tolsztoj” (Шестов 1993: 102).⁴ Sesztov argumentációjában a hangsúly az „arzaszi rémület” életbeli ténytérülésére és egyéb autobiografikusnak vélt elemekre esik, amely metódus több kérdést is felvet. Az orosz író szövege nem sorolható az önéletírás körébe, a kisregény irodalmiságát erősíti már a Gogolt idéző paratextus és az erősen fikcionált alapszituáció is. De ha pusztán az önéletrajziság pozícióit tekintjük, akkor is számolnunk kell a szerzői szubjektum reflexióinak viszonylagosságával. A retrospekció torzító tükrében megkísérelt valóságidézés során ugyanis egyidejűleg több nézőpont is érvényesül: egy, az elmondott eseményekkel szinkrón és egy ahhoz képest későbbi perspektíva, a visszatekintő én szemléletmódja is jelen van kommentárok vagy pusztán a választott nyelvi eszközök formájában.

Még Tolsztoj életrajzi trilógiája esetében is szép számmal tudnánk olyan citátumokat kiemelni, amelyek éppen ezt a differenciát, az egykori

⁴ Továbbá: „Tolsztoznak az *Egy őrült naplójában* sikerült a leginkább ábrázolni saját lelkiállapotát” (Ibid., 115).

én (a visszaemlékezés tárgya) és a jelenbeli én (a visszaemlékezés alanya) közötti elkülönülő látásmódot érzékeltetik. A két – sesztovi fogalomhasználattal – világ, a két tapasztalati horizont értelemszerűen nem esik egybe, hiszen az autobiografikus én átalakulásával, változásával is számolni kell az én azonosságának kinyilatkoztatásakor. Jelen esetben Tolsztoj, az emlékező szerző ötvenhat éves, a mű alapjául szolgáló valós élményanyag pedig 1869-ből való, amikor Tolsztoj negyvenegy éves volt. Mindemellett az 1884-es első szövegvariánsához az író később többször is (1887, 1888, 1896, 1903) visszatért.

Sesztov egyébiránt maga is számol a kronosz alakító erejével, természetével. Figyelembe veszi például az életmű korábbi és későbbi szövegeinek (Tolsztoj ötvenéves korát tekintve határkönek) tematikus, pozícionális váltásait: „»A magasabb réteg kifinomult élete« – hirdette régebben. Most csak a »magasabb réteg« állatíságáról, kegyetlenségéről, durvaságáról és közönségességéről beszél” (Ibid., 108); „fiatal és érett éveiben Tolsztoj az életet elbűvölő bálként ábrázolta, az öregkor közeledtével pedig mint a katonák sorfala közti vesszőfutást” (Ibid., 109) stb.⁵ Vagyis éppen az időtényezőt előtérbe helyező gondolatmenet vezet arra, hogy az említett kettős (vagy többszörös) időbeliséget, a szöveg jelenbeli énje és a szerzői individuum formálódásával megszülető új aspektus kölcsönhatását vizsgáljuk. Mindezen túl pedig a poétikai megformálás erejével, természetével is szükséges számot vetni.

⁵ Sesztov Tolsztoj művészetének is szentelt korábbi monografikus munkájában (*Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше* [„A Jó Tolsztoj gróf és Nietzsche tanításában”], 1900) az *Egy örült naplóját* természetszerűleg még nem veheti figyelembe, de mintegy megjósolja az életmű lehetséges irányváltását (és tegyük hozzá: saját leendő olvasói beállítódását). Az *Anna Karenina* (*Анна Каренина*, 1873–1877) megírása után kiteljesedő fordulat szellemi háttérének szemléltetésére a jellegzetes sesztovi metafora szolgál: „a valamikor oly szilárdnak tűnő talaj elkezdett kicsúszni [Tolsztoj] lába alól” (Шестов 1971: 26).

Az író 80 éves jubileumára született írás (*Разрушающий и создающий миры* [„Világok rombolója és teremtője”], 1909) tanúsága szerint a Tolsztoj ötvenéves kora utáni időszak legfőbb ihletője a *halálfélelem* (Шестов 1996: 332). Vagyis az (ismételt) krízisszituáció alapjául szolgáló saját élmény az, amely új világteremtésre (és a régi lerombolására) indítja a művészt, amely alkotói energiáit felszabadítja és új irányba vezeti.

A fenti módszertani problematikát mindazonáltal Sesztov is érzékeli, és magára az autobiográfia műfajiségének kérdésére is reflektál írásában, ami által szövegének metatextuális karaktere még meghatározóbbá válik. A Tolsztojnak tulajdonított kijelentést, miszerint „az önéletrajz az irodalom legjobb formája” (Шестов 1993: 110), Sesztov látszólag elutasítja: „senkinek sem sikerült még az igazság egy részét sem feltárnia önmagáról direkt formában” (Ibid., 110). Ellenben a szerző „nem magáról szóló beszéde” („когда они о себе не говорят”, Ibid., 110) a bölcselő meglátása szerint mégis képes lehet a saját, az intim átélések megszólaltatására. Sesztovot ilyen módon az a művész érdekli, akinek tehetsége lehetővé teszi, hogy az általános, megtapasztalt emberi léthelyzetet avassa vizsgálódásának tárgyává, annak „veszélyes igazságát” pedig nyíltan felvállalja. E sajátos logikai csavar gondolatmenetében oda vezet, hogy a művészi szöveg az életrajzi olvasat számára immár szabad tereppé válik, sőt a „jó” olvasat (Sesztov az olvasás művészetéről [„искусство читать”, Ibid., 111] beszél) ismérve nála a magánjellegű megszólalásokkal, vázlatos előkészítő irományokkal történő együttolvasás.

Sesztov életrajzi olvasata még inkább kérdéses az esszé azon részeiben, ahol olyan kisregények kerülnek szóba, mint a *Szergij atya* (*Отец Сергий*, 1911), az *Ivan Iljics halála* (*Смерть Ивана Ильича*, 1886) és a *Gazda és cseléd* (*Хозяин и работник*, 1895) című művek. A fenti szövegek közül az utóbbi kettőt Sesztov „egy téma variánsainak” (Ibid., 138) tekinti, de komoly szemléleti rokonságot vél felfedezni a *Szergij atya* című művel is. Az említett szövegek esetében valóban megfigyelhető a kapcsolat, hiszen bennük egyaránt a lelki újjászületés, az egykori én másik, új énné válása a központi téma (vö. Хайнади 2013: 367). Közös a fenti kisepikai művek szűzséjében az is, hogy a szereplők számára a megvilágosodás, az igazság felismerése nem a ráció által uralt folyamat végeredményeként, hanem „hirtelen”, megmagyarázhatatlan fordulat folytán következik be. Ez az a tartalmi elem, amely felkelti Sesztov érdeklődését, amelyben a saját, a *de profundis clamavi* élethelyzetének jelentőségét hangsúlyozó filozófiai gondolkodása számára a megfelelő irodalmi illusztrációt megtalálni véli.

Speciális olvasatában azonban ezekben – a valamely jelentésrétegében parabolisztikusnak is tekinthető – történetekben is a személyest, a tolsztoji életrajz nyomait keresi. Sőt, azt állítja, hogy a művészi szöveg profetikusan előre is jelzi a szerzői életsorsot, azt az „új valóság” (Илечков 1993: 146) nyomására bekövetkező elfordulást a – platóni, plótinoszi értelemben vett – „megismerhetőtől”, aminek szimbolikus ak-tusa a „futás”, Tolsztoj utolsó, tragikus utazása. A szellemi fordulatról szólva azonban mégsem az írói biográfia valós tényeiből indul ki, hanem ismételten az elképzelt és a művészi szövegben transzponált szellemi út-keresés sajátos egybeolvasását végzi el.

A fenti módszer ezért két irányban is feltételes olvasatokat eredményez: az írói életsors és a szépirodalmi szöveg viszonylatában is. Az utóbbi, vagyis a tárgyalt kisregények ugyan – az *Egy őrült naplójához* hasonlatosan – nyitottnak nevezhető művek, de nem fragmentáltságuk folytán, hanem mert – Fried István meglátása szerint – szerkesztettségük, nyelvi megformáltságuk által a „többrétegű allegorikus próza” (Fried 2006: 615) felé közelítő szövegek. Miközben Sesztov az ábrázolt fordulatot egyértelműen az ész és a morál, a jócselekedet erejével leszámoló tapasztalássá írja át, addig Tolsztoj szövegeinek a zárlatában a magára maradt individuumban megszülető érzés minden esetben az önfeladás, a testvéri szeretet gyakorlásának legelemibb keresztényi parancsát is elő-térbe állítja. Az *Ivan Iljics halálában* a bűnbánat és az együttérzés; a *Gazda és cseléd* című kisregényben a felebarátnak nyújtott mártírium-ságot szülő segítség; a *Szergij atya* szövegében az egyszerű, jutalmat nem váró jócselekedet kap motivikus megformálást.

A századelő filozófusa számára azonban a fent megjelenített nyug-vópontok nem tematizált motívumok. Sesztov azt szeretné látni, és azt olvassa Tolsztoj kései szövegeiben, ami felé véleménye szerint az egyéni életút és ezzel természetes párhuzamosságban az alkotói pálya halad. Sesztov, aki Tolsztoj nagyregényeit nem egy esszéjében kritikával illeti, felismerni véli az idősödő Tolsztojban a nagy művész – meglátása sze-rinti – legfontosabb ismervét: a humanista ideák válságát tükröztető szövegalkotás képességét.

IRODALOM

- FRIED István. 2006. Kísérlet az idős(ödő) Tolsztoj novelláinak értelmezésére. In: Kroó Katalin (szerk.). *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*. II. Budapest, Bölcsész Konzorcium, 615–627.
- GENETTE Gérard. 1996. Transztextualitás. Ford. Burján Monika. *Helikon*, 1–2, 82–90.
- NAGY István. 2006a. A klasszikus orosz irodalom XX. századi olvasatban. In: Kroó Katalin (szerk.). *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*. II. Budapest, Bölcsész Konzorcium, 699–721.
- NAGY István. 2006b. *A szabadító költő. Marina Cvetajeva Puskin-olvasata*. Budapest, Argumentum.
- SESZTOV Lev. 1991. *Dosztojevszkij és Nietzsche*. Ford. Patkós Éva. Budapest, Európa.
- БАРАНОВА-ШЕСТОВА Н. 1983. *Жизнь Льва Шестова*. Том 1. Paris, La Presse Libre.
- ХАЙНАДИ З. 2013. Метанойя Л. Тостого. *Studia Slavica Hung.* 58/2, 365–375.
- ШЕСТОВ Л. 1971. *Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (Философия и проповедь)*. Paris, YMCA.
- ШЕСТОВ Л. 1993. На страшном суде (Последние произведения Л. Н. Толстого). В: ШЕСТОВ Л. *Сочинения: В 2 т.* Т. 2. М., Наука, 98–148.
- ШЕСТОВ Л. 1996. Разрушающий и созидаящий миры. В: ШЕСТОВ Л. *Сочинения: В 2 т.* Т. 2. Томск, Водолей, 315–354.

SZTAVROGIN BŰNE ÉS BŰNHÖDÉSE

J. M. Coetzee *Szégyen* című regényének dosztojevszkiji
intertextusairól¹

J. M. Coetzee (1940–) Nobel-díjas (2003) dél-afrikai születésű, 2002 óta Ausztráliában élő író műveinek dosztojevszkiji kötődése közismert. Regényei közül leginkább a *The Master of Petersburg* (1994) mutatja e hatást, hiszen az *Ördögök* (1871–72) direkt újraírása. Kritikai szövegei közül alapvető fontosságú a *Confession and Double Thoughts. Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky* (1985) című tanulmány, amely – részben Bahtyin olvasata nyomán – a világi gyónás/vallomás lezárhatatlanságát, az igazság kimondásának lehetetlenségét járja körül,² jelezve Coetzee érdeklődésének fókuszát. A *Doubling the Point* című esszékötet egyik interjújában Coetzee Dosztojevszkij polifonikus regényeinek szubverzivitására hívja fel a figyelmet, mondván, hogy a századforduló „morális világának felforgatása” hozzájuk kapcsolandó (Coetzee 1992: 244). Mindezek fényében jelen írás tárgya két, implicit utalásokon keresztül megjelenő Dosztojevszkij-intertextus (vö. Genette 1996: 82–83) szerepének vizsgálata Coetzee utolsó dél-afrikai tematikájú regényében, a Booker Prize-nyertes *Disgrace*-ben (1999, *Szégyen*, 2007). Az *Ördögök* és a *Bűn és bűnhődés* (1866) tükrében a későmodern (avagy posztmodern?) regényben felsejlik Coetzee Dosztojevszkijjal folytatott nyílt kimenetelű polémiája,³ amelynek tárgya a gonosz romantikus, idealizáló aspektusokkal való művészi ábrázolása.

¹ A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

² Coetzee 1985: 225–231, vö. Bahtyin 2001: 292–293.

³ Bár nincs kritikai konszenzus Coetzee regényeinek a késő modern, illetve a posztmodern írásmódhoz való sorolása tekintetében, Kroó Katalin éppen a többrétegű

A *Szégyen* cselekményének váza a két Dosztojevszkij-narratíva furcsa kereszteződése: a Sztavroginéhoz hasonlatos bűnt – (talán) nemi erőszakot – elkövető főszereplő, David Lurie Raszkolnyikovével párhuzamba állítható büntetését (önkéntes száműzetés) és bűnhődését (a nemi erőszak szcenáriójának megismétlése inverz szereposztással) követi nyomon. A harmadik személyben, ám Lurie nézőpontjából elmondott események az apartheidet csupán néhány éve maga mögött hagyó Dél-Afrikában játszódnak. Az ötvenkét éves Lurie zeneszerző és irodalomprofesszor, a romantikával foglalkozik. Cape Town-i állásától azonban szexuális zaklatás okán megfosztják a (valószínűleg színes bőrű) diáklánnyal, Melanie Isaacsszal folytatott viszonya és a lány vádja nyomán. A belső fegyelmi eljárás lezárultával Lurie huszonöt éves lányának, Lucynek az isten háta mögötti farmjára utazik. Idejét a helybéli állatklinikán teljesített önkéntes munkával tölti ki, ami – anyagi források híján – a menthetetlen állatok elaltatásában merül ki. Tragikus és keserűen ironikus fordulatként Lurie áttételese az általa elkövetett bűnhöz hasonló tett áldozatává válik: a leszbikus Lucy három színes bőrű férfi megerősöskölja, Lurie-t magát pedig az illemhelyre zárják és felgyűjtják. Félig-meddig felgyógyulva visszatér Cape Townba, hogy Byronról szóló operáján dolgozzon, majd meglátogatja Melanie szüleit és bocsánatot kér tőlük. A farmra visszatérve azzal kell szembesülnie, hogy az erőszak során fogant gyermekét váró Lucy házasságra készül színes bőrű intéző-telekszomszédjával, Petrusszal. Lucy azért fogadja el az üzleti alapú névházasságot, hogy a színes bőrű férfi feleségének presztízse megvédje a további atrocitásoktól a kaotikus, iszonyatos közbiztonságú Dél-Afrikában. A végkifejletben a regény címéül szolgáló szégyent – dis-grace-t, az isteni kegyelem hiányát – megérdemelt büntetésként és alapvető emberi léthelyzetként elfogadó, magát már korábban „kutyaalak hajósa, a *harijan*”-ként (Ibid., 235) meghatározó Lurie éles kontrasztként idézi fel az éppen száműzetésében megvilágosodó Raszkolnyikovot (Dosztojevszkij 1964: 553–559).

David Lurie története és alakja ennél konkrétabb hasonlóságokat is mutat Sztavroginével, amelyeket azonban eddig a Coetzee-szakirodalom

dosztojevszkiji allúziók értelmezése során mutatja be a *The Master of Petersburg*-ban a bináris oppozíciók posztmodernre jellemző egymásba mosódását (Kpoo 2016).

csak korlátozott mértékben tett értelmezés tárgyává (Kossew 2003: 156–159; Marais 2009: 168). E reminiscenciák tágabb kontextusát egy Coetzee regényművészetét általában jellemző, Franklyn Hyde által hangsúlyozott párhuzam képezi: „az idősödő férfi és fiatal nő közötti nem helyénvaló kapcsolat” dosztojevszkiji motívumának ismétlése (Hyde 2010: 218). Ezt vonatkoztatja konkrétan a Sztavrogin–Matrjosa narratívára a *Szégyenben* több szöveghely is. Az utalások a Melanie-val folytatott viszonyt a *gyermeklány* megerőszakolásának történetéhez kapcsolják. A Lucynál is fiatalabb lány szó szerint Lurie gyermeke lehetne, mint azt volt felesége nem is mulasztja el nyomatékosítani: „túl öreg vagy már ahhoz, hogy kikezdj mások gyerekeivel” (Coetzee 2007: 74). Lurie-nak ezzel nem sok újat mond, hiszen Melanie kezdettől ellenállhatatlan, de tiltott vágytárgyként jelenik meg tudatában: tizenkét éves gyermekhez hasonlítja (Ibid., 31), sőt, egyenesen gyermekként gondol rá: „*Egy gyerek! [...] Nem több mint egy gyerek! Mit művelek?* De szíve vágytól szédül.” (Ibid., 33) A Melanie–Matrjosa párhuzamot viszi tovább a diáklánnyal kapcsolatban csak a pletyka szintjén megjelenő öngyilkosságnak (Ibid., 73) a motívuma, illetve a lány szexuális tapasztalatának a hallállal való összekapcsolása. Visszaemlékezve még Lurie számára is úgy tűnik, hogy az aktus során „a lány karjai úgy hullanak alá, mint egy halotté.”⁴ Ezt az asszociációt erősíti a Melanie–Lucy párhuzam is: a két eseménysor egymásban tükröztetésére épülő regény Lucy narratíváján keresztül helyezi Melanie történetét nyíltan a nemi erőszak kontextusába, és egyúttal a két eseménysor egyéb aspektusainak a kölcsönös relevanciáját is sugallja. Lucy pedig konkrétan a sztavrogini erőszak trópusaként feltűnő (gyilkos) kés⁵ motívumának megidézésével és a szexuális aktushoz való kapcsolásával tudja csak leírni tapasztalatát apja számára: „Amikor egy ismeretlennel szeretkezel [...], nem olyan egy kicsit, mintha ölnél? Belevágni a kést; aztán utána [...] otthagyni a testet vérbe fagyva” (Coetzee 2007: 255). Erőszak áldozataként Lucy csak „halottként” (Ibid., 258) tud magára gondolni. Ezen a ponton válik nyilvánvalóvá az a mód, ahogy Coetzee világában a másik – megbocsáthatatlan – abszolút semmibe

⁴ George Gábor fordítását (Coetzee 2007: 145) e ponton az eredetivel összhangban módosítottam, ld. „her arms flop like the arms of a dead person” (Coetzee 1999a: 89).

⁵ Vö. Dosztojevszkij 1975: II, 107, 116.

vételének egymással felcserélhető trópusai a (nemi) erőszak és a gyilkosság – ahogy Dosztojevszkijnél is. A Melanie–Matrjosa párhuzam mellett Lurie-t konkrétan Sztavroginnal mint romantikus byroni hőssel (Мелетинский 2001: 15–26) rokonítja nem csak a költővel való megszállott foglalkozása, hanem az ezen hős metafizikai otthontalanságát summázó bibliai idézet szinte szó szerinti megismétlése is: „nem hideg, de nem is forró.”⁶

A romantikus byroni hőssel azonosuló főszereplő megfosztása minden fenséges elemtől tisztán jelzi Coetzee polémikus viszonyát Dosztojevszkijjel. Sztavrogin alakjában – Szilárd Léna olvasatában a mitikus sárkányt legyőző hős reminiszcenciáin és a halálának helyszínéhez kapcsolódó bibliai szimbolikán keresztül (Szilárd 2001: 36), Kroó Katalin értelmezésében a művészi, „teremtő szó” kimondásának igényében (Kpoo 2005: 227–261) – jól felismerhető a potenciális nagyság. Az e körhöz kapcsolódó sztavrogini motívumok azonban Lurie esetében felnagyítva és a fiktív világ kiábrándító valóságával szembeállítva öncsalásnak, félreolvasásnak, a belátás hiányában megbízhatatlan elbeszélőre utaló elemeknek tűnnek. Lurie énképe első könyvének témájából sejthetően fausti volumenű hőst sugall (Coetzee 2007: 10). A Byron *Larájáról* mély átéléssel tartott órája (Ibid., 52–55) hívja rá fel a figyelmet – rögtön romantikus kontextusba is helyezve a tényt –, hogy Luciferhez hasonlóan nevében hordozza a fényt. Az így felidézett romantikus-démoni azonosulás és metafizikai lázadás motívumát erősíti, hogy a Sztavrogin narratívájában központi metaforaként megjelenő kígyót Lurie a totemállatának választja (Ibid., 7), illetve e lázadást jelöli meg a profán XX. század pozitív ellenpontjaként az „Isten szolgái egy hiten túli világban” (Ibid., 10) metaforájával. Sztavrogin – és Byron – ellenállhatatlan vonzerejének allúziójaként Lurie még ötvenes éveiben is „szoknyavadász”-ként, „E-rósz szolgája”-ként⁷ látja magát, és ezzel legitimálja a Melanie-val való bánásmódját. Ugyanebbe a diskurzusba illeszkedik a vágyat és a szenvedélyt központba állító (Ibid., 141–142), a fentiek alapján éppúgy önmagáról írandó Byron-operája is. Mindez azonban ironikus kontrasztot

⁶ Coetzee 2007: 311. Vö.: „te se hideg nem vagy, sem hév” (Dosztojevszkij 1975: II, 103).

⁷ George Gábor fordítását (Coetzee 2007: 14, 85) itt ismét módosítottam, ld. „womanizer” (Coetzee 1999a: 7) és „servant of Eros” (Ibid., 52).

alkot Lurie öregedő, alkotásban megfeneklett, szexuális szolgáltatásokat egyébként pénzen vásárló (Soraya) vagy alamizsnaként elfogadó (Bev Shaw) alakjával. E másik, sokkal realisztikusabb képet, amely leginkább Sztjepan Trofimovicsot idézi, szintén irodalmi allúziók sora támasztja alá. Így például az öregedés témájára komponált, a XX. századi emberi és művészi léthelyzetet feldolgozó Yeats-vers, a *Hajózás Byzantiumba*: „Az ifjak egymás karjaiban, gondtalanul, eltelve az érzéki zenével. Vénnek nem jó e táj.”⁸ Ezzel az énképpel kénytelen szembenézni Lurie, ahogyan erre a készülő Byron-opera koncepciójának megváltoztatása is utal: végül a sok évvel a költő halála után is Byron után vágyakozó szerető, Theresa kerül a mű középpontjába (Ibid., 293–295).

E felismerés jellemfejlődést feltételez, amelynek kapcsán érdemes összevetni a *Bűn és bűnhődés*ben és az *Ördögökben* megjelenített belátás pillanatait és azok coetzee-i allúzióit, illetve a Raszkolnyikov és Sztavrogin esetében is tematikusan ezekhez kapcsolódó, bár eltérő időrendi viszonylatba rendezett vallomások dialógusok reminiscenciáit. Coetzee-nél ugyanis az egymást aláásó ismétlések megfosztják e pillanatok Raszkolnyikov és Sztavrogin epifániájának igazság-státuszától, illetve a legőszintébbnek tűnő – mert szórtan – vallomás és bocsánatkérés mögött is „rossz végtelenséget” eredményező kétszínű gondolatok sejlenek fel. Ennek következtében, mint Mike Marais is jelzi, „a *Szégyen* a fejlődés [...] lehetőségét már abban a pillanatban alá is ássa, amikor tételezi” (Marais 2009: 162–163). E hatás elérésében játszik lényegi szerepet a Raszkolnyikovot idézően három gyónási/vallomások szituációból álló jelenet-sor. Lurie első, az egyetemi fegyelmi eljárás során kikényszerített megbánás nélküli vallomása hangnemében Sztavrogin írásos vallomását idézi: a bizottság tagjai úgy érzik, hogy „nem kap[nak] mást, mint körmönfont gúnyolódást” (Coetzee 2007: 81).⁹ Ehhez hasonlóan a második, immár Lucynak tett és a felszínen teljesen más hangvételű vallomása is a másik mint szubjektum elismerésének teljes kudarcáról tanúskodik, hi-

⁸ Ibid., 304. Vö. a *Hajózás Bizantiumba* első versszakával (Yeats).

⁹ Vö.: „De mintha már előre gyűlölné és megvetné mindazokat, akik elolvassák majd az ebben foglaltakat, és mintha harcra hívná őket” (Dosztojevszkij 1975: II, 123), mondja Tyihon Sztavroginnak.

szen a lányát ért atrocitás kapcsán is csak saját magával képes foglalkozni: „Nem tettem semmit. Nem védtelek meg. – Ez az ő vallomása.” (Ibid., 253) Ezekhez képest jelent látszólagos továbblépést a Melanie családjának meglátogatásakor lejátszódó jelenetsor, amelynek státuszát azonban Lurie-nak éppen a vallomás és bocsánatkérés mögött rejtőző kétértelmű gondolatokat felismerő, ki nem mondott kommentárjai ássák alá.¹⁰ A Mr Isaacsszal szembeni bocsánatkérés – egyben a harmadik vallomás – kapcsán Lurie gondolatai ironikus távolságtartást, a fegyelmi eljáráshoz hasonlatos színjátékot sugallnak: „A *nagyszerű* nem megfelelő szó. A *példás* jobban illene.” (Coetzee 2007: 276) Az ezt követő, Raszkolnyikovnak Szonya – és az emberi szenvedés – előtti leborulását (Dosztojevszkij 1964: 326–327, 557) halványan felidéző szótlan bocsánatkérő gesztusra éppígy a mesterkéeltség és ráadásul a bocsánatkérés tárgyát képező bűnt szimbolikusan megismétlő vágy árnya vetül:

Gondos ceremóniával térdre ereszkedik és homlokával megérinti a padlót [Mrs Issacs és kisebbik lánya, *Desiré* előtt]. Ez elegendő? – gondolja. Ennyi megfelel? Ha nem, mi még? [...] Tekintete találkozik az anyáéval, aztán a lányéval, és mint áramütés, ismét végigszalad benne a vágy érzése. (Coetzee 2007: 279)

A vallomásokhoz kötődő, ám egymást aláásó epifanikus tapasztalatok közül az elsőt Lurie állatklinikai munkájához kötődően éli meg: egy este hazafelé vezetés közben a kutyák száralomra méltó halálának gondolatától „félre kell húzódnia az úton, hogy összeszedje magát. Könynyek folynak le az arcán, amelyeket képtelen megállítani” (Ibid., 229). Bár e könnyek – a dosztojevszkiji látomásokhoz hasonlóan (Dosztojevszkij 1975: II, 119; Dosztojevszkij 1964: 557) – őszintén megélt lelki tapasztalatot és potenciálisan a másik szenvedéseieri érzett részvétet sejtetnek, a jelenet párja visszaviszi Lurie-t és az olvasót a kiindulópontához. „[M]indegycikük által gazdagodott [...]. Mint a keblében nyilni készülő virág, szíve hálával telik el” (Coetzee 2007: 191–192), gondolja Lurie öntudatlan, ámde végtelen cinizmussal emlékezve mindazokra a nőkre, akikkel valaha szexuális kapcsolata volt – beleértve Melanie-t is, akinek

¹⁰ Vö.: Kossew 2003: 158–159.

szimbolikus megerőszkolása morbid módon hirtelen a Lurie-t „gazdagító” tapasztalatok egyikeként tűnik fel.

Összességében tehát Coetzee végtelen ambivalenciával kezeli azt a bűntől – mintegy a bűnön, a másik semmibe vételén keresztül – vezető utat, amely Sztavrogin esetében igen korlátozottan, Raszkolnyikov esetében reményteli jövőt előrevelítve belátáshoz, epifániához, változáshoz vezet. Összhangban áll ez azzal a kritikai reflexiójával, amelyben elutasítja a kínpók – Coetzee világában a gonosz *non plus ultrá*jának megtestesítői – romantikus, démoni, ha tetszik byroni figuraként való ábrázolását és ezáltal felmagasztalását, ám egyúttal jelentéktelenné karikírozásukat is: „Hogyan ábrázolhatja az író a kínvallatót [...] hogy se sátánian gonosz figurává ne tegye, se fekete komédia ripacsává?” (Coetzee 1992: 364). A David Lurie-ban megtestesülő Dosztojevszkij-újraírással Coetzee e talajról, e két szélsőség között balanszírozva száll vitába az orosz klasszikussal – és hagyja nyitva a párbeszéd fonalát: Lurie a regény végén arra vár, hogy feltör belőle „a halhatatlan vágyódás autentikus¹¹ hangja. [...] ő maga nem fogja hallani ezt a hangot, amikor jön, ha jön – ahhoz túl sokat tud a művészetről és annak útjairól” (Ibid., 341).

IRODALOM

- BAHTYIN Mihail. 2001. *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Szerk. Szőke Katalin. Ford. Könczöl Csaba et al. Bp., Gond-Cura, Osiris.
- COETZEE J. M. 1985. Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky. *Comparative Literature*, 3, 193–232. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/1771079>
- COETZEE J. M. 1992. *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Ed. David Atwell. Cambridge, Massachusetts, Harvard UP.
- COETZEE J. M. 1999a. *Disgrace*. London, Vintage.
- COETZEE J. M. 1999b. *The Master of Petersburg*. London, Vintage.
- COETZEE J. M. 2007. *Szégyen*. Ford. George Gábor. Pécs, Art Nouveau.

¹¹ George Gábor fordítását e helyen módosítottam – vö. „authentic” (Coetzee 1999a: 214). A zenei értelemben és „hiteles” jelentésben is releváns kulcsszó helyett „összetevészthetetlen” szerepel a magyar kiadásban.

- DOSZTOJEVSZKIJ Fjodor Mihajlovics. 1964. *Bűn és bűnhődés*. Ford. Görög Imre, G. Beke Margit. Budapest, Európa.
- DOSZTOJEVSZKIJ Fjodor Mihajlovics. 1975. *Ördögök*. Ford. Makai Imre. 2 kötetben. Bukarest, Kriterion.
- GENETTE Gérard. 1996. Transztextualitás. Ford. Burján Monika. *Inter-textualitás. Helikon*, 1–2, 82–90.
- HYDE F. A. 2010. “Rage against the rule of the fathers”. Freud’s ‘Dostoevsky and Patricide’ in J. M. Coetzee’s *The Master of Petersburg*. *ARIEL, A Review of International English Literature*, 3–4, 207–229. <https://journalhosting.ucalgary.ca/index.php/ariel/article/view/3509/3/28984>
- KOSSEW Susan. 2003. The Politics of Shame and Redemption in J. M. Coetzee’s *Disgrace*. *Research in African Literatures*, 34, 2, 155–162. EBSCO. <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=309eb146-bc8a-4db5-9562-16f0c59ff6e8%40sessionmgr4008&hid=4107>
- MARAIS Mike. 2009. *Secretary of the Invisible*. Amsterdam, Rodopi.
- SZILÁRD Léna. 2002. Dosztojevszkij – Az *Ördögök* és az analitikai pszichológia. In: SZILÁRD Léna. *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 17–40.
- YEATS William Butler. Hajózás Byzantiumba. Ford. Jékely Zoltán. *Magyarul Babelben*. http://www.magyarulbabelben.net/works/en/Yeats,_William_Butler/Sailing_To_Byzantium/hu/27132-Haj%C3%B3z%C3%A1s_Byzantiumba
- КРОО К. 2005. «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – Герой, текст, интертекст. М., Академический Проект.
- КРОО К. 2016. Тема нигилизма в контексте поэтики «элегической» прозы Ф. М. Достоевского. В: ЗАХАРОВ В. Н., СТЕПАНЯН К. А., ТИХОМИРОВ Б. (ред.) *Современные проблемы изучения поэтики и биографии Ф. М. Достоевского. Рецепция, вариации, интерпретации*. СПб., Дмитрий Буланин, 218–231.
- МЕЛЕТинский Е. М. 2001. *Заметки о творчестве Достоевского*. М., РГГУ.

VÁLASZTOTT KULTÚRÁNK

(Kovács András Ferenc): *Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka*

Fakult, kilencvenkettes ég
Arcán sebes fény, megkopott jegy –
A Cvetajeva éve, jaj...

(Kovács András Ferenc):
Gyorsított év egy nemzedékről

1994-től kezdődően alakot kapott (magára talált vagy rátaláltak) egy 1894-es születésű, magyar nyelvű orosz költő, Alekszej Pavlovics Asztrov. Foglalkozására nézve orvos – mi más is lehetne ezzel a vezetéknevvel, amelyet Csehov leghíresebb orvos figurája visel a *Ványa bácsiban*. A Csehov-hős maga is nagyjából névrokonával egy időben született (a *Ványa bácsit* 1896-ban fejezte be Csehov), de irodalmi alakoknál szokványos módon, felnőttként.

Asztrov költői életműve nem óriási, hagyatékában mindössze 59 vers maradt fenn, viszont több évtizedet ölel fel, mint bármely kortársáé. Nemzedéktársaihoz képest ugyanis szokatlanul hosszú élet jutott neki: 91 éves korában, 1985-ben hunyta le a szemét. Bár bizonyos értelemben csak ezután született meg. Verseit életében nem adták ki, születésének 100. évfordulóján kezdődött meg felfedezése, ekkortól jelentek meg hagyatékában fennmaradt munkái.

Összegyűjtött verseinek borítóján ez áll: Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka (Kovács András Ferenc), Bookart – a belső címlapon még ez is látható: Csíkszereda, 2010.

Kovács András Ferencnek különleges képessége van bármely költői nyelven megszólalni – játékosan vagy zavarba ejtően komolyan imitálni őket, maszkokat, alteregókat teremteni. A szerzőt tehát, ha jogi

személyként képzeljük el, Kovács András Ferenc erdélyi költőben kell látnunk, akinek számos versre vagy akár kötetre terjedő alakmása lett a magyar irodalom ténye.

Csakhoggy Asztrov, akinek halála után fennmaradt versei alkotják a kötetet, az orosz irodalomból született, abba írta bele magát – magyarul. Része-e az orosz irodalomnak? Az orosz olvasó számára nem hozzáférhető (ha le is fordítják, csak másodlagos szöveggént lesz az övé). Lehet, hogy a goethe-i világirodalom-elképzelésnek ez a posztmodern megvalósulása?

A kötethez írt utószóban – „vallomásban”, az egyetlen szövegben itt, amelyet Kovács András Ferenc jegyez – a szerző ezt írja Asztrovról és szellemi rokonairól:

De végső soron miért is szólalt meg éppen rajtam keresztül Asztrov? Minden bizonnyal ilyen szeretett volna valamit, valami játékosat, szépet, tréfásat és lehetőleg vigasztalót is üzeni éppen rosszkedvű, gyakran betegeskedő barátjának, a Sztjepan Pehotnij névre hallgató nagyszerű költőnek, úgy, amiként én is csak ilyen, Asztrov által és az ő sugalmazott szavain keresztül szerettem volna valami szolidárisat, valami játszi odafigyelést jelezni, kollegiálisan biztatót üzeni még az én kedves, jó Baka István barátomnak. Nélküle talán nem is lehetnének igazi Asztrov-versek az Asztrov-versek.¹ [...] [F]oglalkoztat az a kérdés, hogy elfeledett, sosem olvasott, ám nagyon is valószínű, szótlán orosz költőárnyak miért éppen magyarul, és miért eléggé valószínűtlen magyar költőkön keresztül szeretnek megszólalni. Amiként Nyezvanov Király Lászlót, Pehotnij Baka Istvánt, Asztrov engem, Vaszilij Ivanovics Bogdanov pedig legutóbb Bogdán Lászlót szemelte ki magának, vagyis hallgatásának, sorsának és hazajáró lelkének magyar hangjaként, de miért is? Nyugtalanító és valószínűtlen, mert bármennyire is divatja lett, s bármekkora misztifikáció is kreálódott mára a különféle alteregók és sokszoros költői alakmások költői megszólalása köré – bizonyos esetekben, megérzésem szerint, mindig valami másról lehet szó... Talán az egyetlen, megismételhetetlen szerepről és alakításról, magáról a titokzatos életről. Mindarról, ami megfejthetetlen marad (125).²

¹ Az *Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka* cím is Baka István *Sztjepan Pehotnij testamentuma* című kötetre utal.

² A szövegben a zárójelben megadott oldalszámok az irodalomjegyzékben szereplő kiadásra (Kovács 2010) vonatkoznak.

A verseket orosz irodalomtörténeti munkák alapján rekonstruált Asztrov-életrajz követi – részletek az első, orosz nyelvű kiadáshoz írt tanulmányból és Asztrov felfedezésének a története. Asztrov életrajza a képtelensége, az adatok bizonytalansága és hiányossága miatt hihető. A XX. században valóban nem volt – nem lett volna – egyedülálló sors az övé. Különösen, hogy van egy tévesnek, és egy valódinak tekintett életrajza. A hitelesnek tudott biográfia szerint Asztrov egy szentpétervári nagypolgári családból származott (édesapja csillagász, asztrológus – mintegy foglalkozásával igazolja a csehovi névadást). Családjának köszönhetően közeli kapcsolatba került a korabeli tudományos és művészvilággal. Megfordult náluk mindenki, aki számított. Asztrov így nemcsak az orvosi egyetemre iratkozott be, hanem a korabeli irodalmi élet szinte minden résztvevőjével szorosabb-lazább ismeretséget, barátságot kötött. Nyugat-európai utazásai során is a művészvilággal ismerkedett. Az I. világháború alatt folytatta a tanulmányait, majd frontorvosi szolgálatot teljesített. A háború után Moszkvában volt praxisa, közben fellépett avantgárd művészekkel, maga is írt két regényt, amelyeket kiadtak, de három hónappal később sikerült olyan tökéletesen betiltani őket, hogy egyetlen példány sem maradt fenn belőlük. 1926-ban letartóztatták, ettől kezdve néhány évig hol szabadlábon volt, hol újabb fogságát töltötte a hatalmas birodalom valamelyik szegletében. 1945-ben megismerkedett Darja Alekszandrovnával, nem sokkal később összeházasodtak, s az asszony a hosszú, kényszerű távollétek során hű maradt hozzá. 1956-ban Asztrovot rehabilitálták, a házaspár visszatérhetett Moszkvába, ahol a férfi haláláig éltek. Gyakran látogatták Paszternakot Peregyelkinóban, az ő halála után Asztrov már csak Arszenyij Tarkovszkijjal találkozgatott, másokkal csak levelezésben állt.

Bármilyen rettenetes, mégis nagyszerű volt Asztrov élete: az orosz kultúra, elsősorban az irodalom legnagyobbjaival állt szoros kapcsolatban. Főként a versek mutatják, mennyire meghatározóak, szó szerint: életetők voltak számára ezek a barátságok, ismeretségek. A felsorolhatatlanul sok író közül, akivel Asztrov kapcsolatban állt, ketten hatottak rá a leginkább. Paszternak az egyik – Asztrov valószínűleg az ő közbenjárására szabadult egyik fogságából. A korán meghalt Bulgakov pedig régi barátja és kollégája volt még Kijevből, és Moszkvában talán kétszer is egymás szomszédságában laktak.

Asztrov életrajzának egy-egy eleme kiolvasható a versekből. Például hogy haláláig mély szerelem fűzte feleségéhez: Dásához, Darja Andrejevna-hoz. Egyéb életrajzi adatok általában egy-egy másik költő életrajzával való összefüggésében derülnek ki, de ekkor is inkább a másiktól tudunk meg valamit. Szélsőségesen beteljesítette Marina Cvetajeva gondolatát: „Én az önéletrajzomat úgy írom, hogy másokról beszélek...” – idézi tőle Nagy István (Nagy 2016: 141). A kötet első versében, a *Levél barátaimhoz* címűben – amelyet Oroszországból küldött Sztjepan Pehotnijnak és Nyezvanovnak – Asztrov megfogalmazza sajátos létét:

Vers ez, Sztjepan... Oly téma, Nyezvanov,
Mi bárkivel megeshetik... Ma... Holnap.
Én úgy vagyok, hogy néha nem vagyok. (10)

Asztrov költői életrajza nem hitelesíti a biográfiáját – és igaz ez fordítva is. Ami biztos, hogy az „ezüstkör” szerzőinek alakja, nyelve, kulturális közege terében született egy magyar nyelvű orosz költő, aki csak másokhoz viszonyítva, csak másoktól való szellemi (nyelvi) függésében tudja meghatározni önmagát.

Bár a hagyatékban maradt 59 vers keletkezési sorrendjéről sincs tudomásunk, Asztrov maga három ciklusba rendezte őket.

Az első ciklus a *Kolkhiszi fénykép* – címével és címadó versével megidézi az aranygyapjú mítoszát. A ciklusban a XX. századdal összefonódó mítoszi képek, a hatalmas orosz térség városai villannak fel, különböző formákban megidéződnek a már említett magyar-orosz költő elődök is. Valamiféle közvetett bemutatkozást, korszak- és helymegjelölést is tartalmaznak ezek a versek. Például a Vaszilij Bogdanovnak ajánlott *Nature morte russe*.

Dobkályha dörmög... Friss parázs pöröghet!
Pattog... Hamar kihűl majd... Nem samott.
A Pravda jól ég... Elrettent... Röhögtet...
Tegnap bevitték tán Mandelstamot...

Hol van Gumiljov? Blok? Hallgat Borisz ma.
Nem ír – Párizsba ment Hodaszevics...
[...] (12)

A következő ciklus, az *Alkonyfény fémkeretben* első versei főként Asztrov saját nemzedékéről szólnak. A *Gyorsított film egy nemzedékről* a 90-es éveket és azok szülötteit sorolja: Paszternak, Bulgakov, Mandelstam, Prokofjev, Cvetajeva, Majakovszkij, Pilnyak és Jeszenyin itt a megnevezett nemzedéktársak. A korszak költői közül másoknak külön verset szentel: *Gumiljov Afrikában; Október. Őszi könyvtár (Hódolat Ahmatovának)*.

Aztán a ciklus későbbi versei egyre inkább már nélkülük, a „szovjetült” (52) háttér előtt születnek. Legjellegzetesebb darabja ennek egy szonett, *Termelési tájlíra* címmel.

A harmadik ciklus címe egy Horatius-idézet: *Pulvis et umbra*. Por és árny – ennek megfelelően sok a számvetés, emlékállítás, emlékezés a versekben. Itt szerepel a kötet egyik legszebb 8 sora – az „ezüstkor” nyelvén:

(Kóda – Cvetajeva emlékének)

A néma úr derén túl nyári rét dereng,
S mint forró ujjnyom ég koszolt, fagyos pohárkán –
A reggel szürke még, de másik végtelent
Vár istenes cseléd, boszorka, jós, bojár lány...

Szótlan, kopár a táj, folyót felejt a part –
Estére fölragyog, s ha míg hold rávilágít –
Friss szél lapozza át felhőkkel eltakart,
Hazátlan csillagok hagiográfiáit. (71)

A ciklusok „rendje” ne tévesszen meg senkit: a rend nem szigorú, legfeljebb az Asztrov verseiben megjelenő témák laza időrendjéről beszélhetünk. A versek egyébként időtlenek, mert (fiktív) szerzőjüknek nincs saját nyelve, Asztrov különböző korszakokhoz köthető hangokon szólal meg. A fikció, a kicsit képlékeny életrajz alapján ezt megteheti: hosszú életébe sok irodalmi korszak belefért.

Asztrov számtalan helyről idéz, sok irányban létesít asszociatív kapcsolatot. Rendkívül erős versolvasói benyomást, a *déjà vu* néha emelkedett, néha játékos érzését ébreszti az, hogy az idézet, a palimpszeszt, az imitáció és a hamisítás bravúros közelségbe kerül egymáshoz. Egy-szerre több költői világban találjuk magunkat, akár csak sejtésünk, akár

pontos vagy annak vélt tudásunk van arról, hol is járunk. (Nehéz Kovács András Ferenc műveltségével felvenni a versenyt.) Nyelvi és kulturális forrása tehát elmondhatatlanul gazdag – itt csak néhány szép példát szeretnék hozni.

A versekből kitűnik, hogy Asztrov magyar és orosz költő egy személyben. Nemcsak a közvetlen elődök emlegetése utal erre. A versekben és az olvasó fülében magyar irodalmi allúziók is ott csengenek. Például a *Hódolat Bloknak és Jeszenyinnek* alcímet viselő vers (*Éji hal, hajó, folyó...*) utolsó sora – „S nincs világ, csak hangulat!” (73) – Reviczky Gyula ismert versének (*Magamról*) utolsó sorára játszik rá: „A világ – csak hangulat.” És mikor eljutunk a zárlatig, rájövünk, hogy a vers dallama bizony nem a vers címzettjeitől és a mottóban idézett soraikból ismerős, hanem éppen Reviczkynek ebből a verséből (csak a rímképletek eltérőek).

József Attila, Kosztolányi hangja, szavaik, rímtechnikájuk is át-
áttörnek Asztrov versein. Mások mellett Radnóti idézi fel a kötet záró
verse, a Dásának írt kései vers, talán Asztrov utolsó munkája – az egyetlen,
amelynek feltüntette keletkezési idejét, a *Kedvesem, altass, fénylik a
kozmosz* (*Dásának, 1985 augusztusában*):

[...]

Csak te legyél még, Dása, velem, ha lehet –
Majd simogasd suhanón meg az arcom, a homlokom árkat,
S hosszan ölelj át, mint melegebb lehelet

Kelti tavasszal a földet, a fákat, az égi madárkat.

[...] (97)

Az orosz és a magyar modernség sincs egymástól távol – mutatja
néhány vers, például a rejtélyes *Zöld telefon*.

Ne, Dása, ne vedd föl a zöld telefont –
Ilyen éj idején ki se csenget...
A drótra fagyokkal a föld tere ront –
De reményt, sose tudhatod, épp kik esengnek.

Őrült ma megint ez a zöld telefon –
Egyedül vizitozva sikongat...

Magára csörög, s mit a tér szele fon –
Huzalán sose hallszik, torzul a mondat.
[...] (97)

Bármennyire is jelen van a magyar és a magyarra fordított líra, a kötet főszereplője az orosz irodalom (magyar fordításban), a néven nevezett, megszólított orosz szerzők, az ő életük, műveik, a hozzájuk kapcsolódó reáliák.

A „kortársai” mellett Asztrovot izgatják más orosz szerzők is. A pétervári kávéházból kilépő Puskinnak szentel egy verset: *Alekszandr Szergejevics egy napja* (58–59); sokszor esik szó Lermontovról, foglalkoztatja Tyutsev is, de elsősorban, természetesen, Csehov. A sok utalás közül egy verset emelek itt ki, amelyben Szoljonij, a *Három nővér* egyik szereplője – szintén számtalan reminiscenciával – beszél, éppen kilépve a darabból. A *Szoljonij búcsúzik* könnyed is, érzelmes is, és mégis, a felszínesen kimondott szavak mögött dráma van – Szoljonij tehát ízig-vérig Csehov-hős ebben a viszonylag hosszú monológban, amelyben különben Csehovtól vesz búcsút. Nem a szerző a teremtetett figurájától, hanem fordítva:

Viszontlátásra, doktor úr!
Emlékezzon még rám, Csehov.
Meguntam itt is. Elmegyek.
[...] (15)

Kovács András Ferenc Asztrov-versei között vannak kevésbé nagy-szerűek és felejthetetlenek. A kötet sokrétű fikciójában valószínűleg főként azok érzik jól magukat, akik számára otthonosan ismerősek a megidézett helyek és események, a megszólított költők és írók, az orosz és szovjet irodalom és történelem.

Asztrov beleírja és beleolvassa magát az orosz irodalomba, annak legizgatóbb időszakába, az „ezüstkorba”. Onnan visszatekint a puskinsi „aranykorba”, és ezzel a tapasztalattal írja tovább a verseit a 80-as évekig. Kovács András Ferenc és Asztrov játszanak velünk. Azt az illúziót keltik, hogy otthon vagyunk a választott kultúránkban. Titkos vágyainkat teljesítik.

IRODALOM

- (KOVÁCS András Ferenc). 2010. *Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka*. Csíkszereda, Bookart.
- NAGY István. 2016. Biográfia, önéletírás, önéletrajzi olvasás. Az orosz irodalom kultúratörténetéhez. In: SZABÓ Tünde, SZILI Sándor (szerk.). *Életutak, életrajzok* (= Oroszország népeinek története és kultúrája sorozat). Szombathely, Szláv Történeti és Filológiai Társaság, 129–145.

A HAGYMA-HŐS

L. Ulickaja *Kukockij esetei* című regényének
egy mellékszereplője

L. Ulickaja regényeinek, kisregényeinek egyik központi témája a halál. Ez egyrészt explicit módon megjelenik bizonyos művek címében (pl. *Vidám temetés*), mottójában („Az igazság a halál oldalán áll” – *Kukockij esetei*) vagy a szüzsé határainak kijelölésében (Sztálin halálától Brodskij haláláig – *Imágó*). Másrészt kimutatható egyes szüzsék sajátos struktúrájában is.

Azokban az esetekben (*Vidám temetés*, *Odaadó hívetek*, *Surik*), ahol a szüzsé kettős – lineáris és ciklikus – szerveződéséről¹ beszélhetünk, a ciklikus szüzsészerveződés haláltánc-struktúrárt mutat. A haláltánc a XIV–XVI. századi ikonológiában és költészetben elterjedt szüzsé, melynek alapvető jelentése a halál előtti, társadalmi státusztól, kortól és nemtől független egyenlőség, a vég elkerülhetetlensége volt, s amely gyakran körstruktúrában realizálódott.² A haláltánc-struktúrának köszönhetően Ulickaja szóban forgó műveiben a ciklikus szüzséhez hagyományosan kötődő „halál=feltámadás” képzet átkódolódik, s a hangsúly a transzcendencia hiányára, a test eltűnésére, az abszolút végre helyeződik.

A *Vidám temetés*-ben a haláltánc konkrét cselekményelemként is feltűnik, a latin-amerikai utcai zenészek produkciójában. A zenészek által megjelenített, és a halál szimbólumaival kísért körstruktúrárt ismétli a haldokló Alik körül forgolódnó nagyszámú barát és ismerős, akik a mű végén az üres sírgödört is körbeállják.³ Az *Odaadó hívetek*, *Surik* című regényben a szintén a centrumban elhelyezkedő, ám az őt körülvevő nők

¹ Ld.: Лотман 1992.

² Ld. például: Реутин 2003.

³ Ld.: Сабо 2017.

szolgáltatásban önmagától egyre inkább elidegenedő hős életvitelét megjelenítő szűzsé ciklikus szerveződése értelmezhető haláltánc-struktúráként.⁴

Jelen írásban a centrumban elhelyezkedő, kiüresedő, a halálba készülő vagy halált okozó főhősök mellett egy, a perifériáról a centrumba törekvő, azt betölteni vágyó, és ezáltal a számára pusztulást hozó mellékszereplő-típust szeretnék bemutatni.

A szóban forgó mellékszereplő-típus – Jászja a *Szonyecska* című kisregényből, Alja az *Odaadó hívetek*, *Surik* című regényből és Toma a *Kukockij eseteiből* – fiatal lány, aki egy véletlen folytán a földrajzi és/vagy társadalmi perifériáról bekerül egy fővárosi, a tudós vagy művész értelmiség köréhez tartozó családba. A lány célja az, hogy valamilyen módon megkapaszkodjon a megjelenéséig ideálisan működő családban, de jelenléte végső soron annak széthullásához vezet. A *Kukockij esetei* című regényben a családba fogadott fiatal lány, Toma alakja és életútja egy szövegbelső párhuzam révén szimbolizálódik, minek következtében a hős közvetlen kapcsolatba kerül a regény központi témájával, az abortusszal.

A regény főhőse, Pavel Alekszejevics Kukockij nőgyógyász a II. világháborút követő évek Szovjetuniójában az egészségügyi reform részeként az abortusz legalizálásáért küzd. Amikor ez ügyben a pártvezetés behívátja, Pavel Alekszejevics az adatok mellett egy tárgyi „érvet” is bemutat, egy anyaméh-preparátumot, melyet behálózott az illegális abortusz során felhelyezett hagyma:

Ez egy magzatot hordozó méh, kicsírázott hagymával. A hajtások körbeszövik a magzatot, aztán a hagymát a magzattal együtt eltávolítják. Szerencsés esetben, persze. Akinek nincs szerencséje, hozzám kerül a műtőasztalra vagy egyenesen a Vaganykovói temetőbe. Ez utóbbiak többen vannak... (37).⁵

A szűzsé adott pillanatában mindössze naturalisztikus reáliaként megjelenő hagymához kapcsolt funkciót a cselekmény előrehaladtával

⁴ Ld.: Caño 2016.

⁵ Az idézetek a zárójelben megadott oldalszámmal az alábbi kiadásból származnak: Ulickaja 2003.

Toma veszi át, fokozatosan „behálózva” Kukockijék lakását, kilököve a magzatot (Tányát) és elpusztítva az anyaszervezetet (Pavel Alekszejevics és Jelena házastársi kapcsolatát). Toma a magzat és az anyaszervezet halálát okozó hagyma ekvivalensévé, életútja pedig szimbolikussá válik, cselekményesen jelenítve meg a regény központi témáját, az abortuszt. A lány életútjában megjelenített folyamat jól körülhatárolható fázisokra tagolódik.

Toma anyjának egy illegálisan elvégzett abortusz miatt bekövetkezett halála hozza az első fordulópontot a szűzsében, Kukockijék addig háborítatlan és boldog családi életében. A halállal való szembesülés először is megrendíti Tányát: „Összeomlott az egész élet, és Tanya lassan felfogta, hogy ettől a perctől már soha nem lesz olyan, mint régen...” (73) Pavel Alekszejevicsnek az üggyel kapcsolatban kifejtett véleménye, illetve a Jelenának ellenérvként odavetett mondat tönkreteszi a két hős házastársi kapcsolatát:

az egész könnyed, minden kényszeredettség nélküli családi boldogságuk, kiválasztottságuk és közelségük, egymás iránti korlátlan bizalmuk, minden összeomlott egy pillanat alatt (81).

Még Vaszilisza is ellenségesse válik az addig istenített Pavel Alekszejevicssel szemben, mivel „Pavel Alekszejevicsről kiderült, hogy gonosz-tevő” (81).

A haláleset következtében a családba kerülő Toma jellemzésekor a narrátor következetesen a fejlődésben való visszamaradottságot, jelentéktelenséget emeli ki, a leghétköznapibb állapotokhoz, illetve növényekhez, pl. verébhez és útifűhöz hasonlítva a kislányt. Ennek megfelelően a családba kerülés pillanatától az iskola befejezéséig tartó életszakaszban Toma hangsúlyozottan alárendelt szerepet tölt be a családban: „a házban megvolt a helye, ami leginkább egy háziállat helyére emlékeztetett” (167).

Az utolsó iskolai évben, a krími botanikus kertben tett látogatás során Toma számára örömteli felismerést és azonosulást hoz a növényekkel való találkozás:

Megszületett benne még egy érzés – kiforrott gondolatai nem voltak, csak érzései, amelyeket gondolattal fűszerezett – a növények iránti kölcsönös

szimpátia és a jelentéktelenségükben megmutatkozó egyenlőség érzete (176).⁶

Azzal, hogy „beleszeret a botanikába”, egyrészt megoldódik Toma élet-pályájának kérdése, másrészt kezdetét veszi térfoglalása Kukockijék otthonában: a kezdetben csak az ablakpárkányon nevelt növények fokozatosan betöltik az egész lakást.

A korábban oly világos lakás most mindenféle napszakban homályosnak tűnt. Tomocska trópusi csaltitja felzabálta a fényt. Poros és fakó volt minden, csak az örökzöld levelek, amiket Toma nem volt rest nedves szivaccsal áttörölgetni, ragyogtak viaszos fénnel (352).

A növények térfoglalásával, a gyerekszoba átalakulásával párhuzamosan Tánya egyre kevesebb időt tölt otthon, megéli élete legnagyobb válságát, s végleg kiszakad a családból, illetve a Pavel Alekszejevics képviselte tudományos szférából.⁷ Tánya „kilöködésével” párhuzamosan zajlik a család felnőtt tagjainak leépülése: Pavel Alekszejevics egyre inkább az alkoholba menekül, Jelena tudatvesztéses állapota súlyosbodik, Vasziliszta pedig végleg megvakul.

A leépülés megakadályozására, visszafordítására Tánya tesz egy kísérletet a lakás felújításával, melynek során megtizedeli Toma növényeit, és azt tervezi, hogy szerelmével és gyermekével visszaköltözik a szülői házba: „az egykori gyerekszobának vissza kellett kerülnie Tánya birtokába, igaz, ez a birtoklás nem egyszemélyi volt, hanem családi...” (466). A szimbolikus hagyma-funkció felől nézve azonban ez a terv megvalósíthatatlan: az abortált magzat sorsa a halál; Tánya véletlenek összjátékának köszönhető, váratlan halála a szimbolikus szinten szükségszerű végkifejlet.

⁶ A Toma és a növények közötti azonosságot megerősíti a hős nevének jelentése is: Tamara = datolyapálma.

⁷ A cselekmény szintjén természetesen nincs ok-okozati viszony Toma tevékenysége és Tánya sorsának alakulása között. Éppen a vizsgált szimbolikus szint teszi nyilvánvalóvá ezt a kapcsolatot. Amit másrésről megerősít az a momentum is, hogy a Ganszovszkij-epizódban újra felbukkan a „hagyma” szó, a Tánya szexuális életében fordulópontot hozó akadémikusi nemi szerv elnevezéseként.

A regény epilógusszerű negyedik fejezetében már Pavel Alekszejevics és Vaszilisza is halott, Toma – újságkivágásokat gyűjtő férjével együtt – teljes mértékben elfoglalja a lakást, melyben ekkor már „a lepusztultság és a társbérleti lakások szelleme uralkodik” (491). Tánya lányának nem ad kulcsot a lakáshoz, s a vegetatív létre kárhoztatott Jelenát Vaszilisza volt cselédszobájába költözteti.⁸ Végezetül pedig, térfoglalását kiterjeszti a szellemi szférára is, amennyiben meggyőződése, hogy ő Pavel Alekszejevics szellemi örököse.

Mindez jól mutatja, hogy Toma alakja a bevezetőben említett hősökével ellentétes dinamikát képvisel. A főhős Alik és Surik esetében az általuk betöltött centrum kiüresedése, a hősökben keletkezett fiziológiai/pszichológiai/szellemi hiátus vezet halálhoz, amit pontosan leképez a szűzsében kimutatható haláltánc-struktúra. Toma esetében egy mellékszereplő hatol be a perifériáról a centrumba, és szorítja ki az azt eredetileg elfoglaló főhőst és családját, amit fiziológiai, szellemi és egzisztenciális leépülés kísér. A folyamatot egy szövegbelső párhuzam – az abortuszt okozó hagymával – avatja szimbolikussá.

Amennyiben a fentiek alapján Toma életútját szimbolikusnak tekintjük, úgy az nem csupán az abortusszal hozható kapcsolatba, hanem Ilja Goldbergnek a „szovjet népre” vonatkozó elképzelésével is. A harmadik kényszermunkatáborból szabadulván a genetikus Goldberg a szovjet embertípusról mint „új szociogenetikai egységről” beszél barátjának, Kukockijnak:

Általában minden kiemelkedő tulajdonság észrevehetővé tette az embert, és kitette annak, hogy lesújtanak rá. A szürke, közepeszerű, úgymond hármas tanuló kiváltságos helyzetbe került. Vedd csak a Gauss-felosztást. Ki van vágva belőle a központi rész. Bármely jegy legerősebb képviselői. Most pedig, ezeknek a faktoroknak a figyelembevételével meg lehet rajzolni a megmaradt szovjet lakosság génállomány-térképét (334).

A Kukockij család személyes szférájában zajló, fentebb leírt folyamat mintegy illusztrációja a teljes népességre vonatkozó goldbergi elképzelésnek. A minden területen kiemelkedően tehetséges Tanya először

⁸ Regéczi Ildikó Toma és Natasa (Csehov *Három nővér*) alakja között von párhuzamot a család kiszorításának tekintetében. Ld. Regéczi 2015: 212.

csak a perifériára távozik,⁹ majd meghal, s helyét a jelentéktelen, alantas hajlamait a Kukockij családban töltött évtized ellenére is levetközni képtelen Toma foglalja el. Ebből a szempontból Toma alakjában a neolamarckizmusra jelentős mértékben támaszkodó szovjet emberfelfogással folytatott polémia manifesztálódik.¹⁰ A hős megformálása egyértelműen azt demonstrálja, hogy a környezeti hatások – legyenek azok bármennyire is pozitívak (avagy negatívak – Ilja Goldberg esetében) – hosszú távon nem képesek módosítani a származás (és a korai évek tapasztalatai)¹¹ által determinált tulajdonságokat.

A hagyma és Toma alakjának összefüggése kapcsán szót kell ejteni egy lehetséges intertextuális kapcsolódásról is. Baliko Helga *Az igazság a halál oldalán áll* című tanulmányában az abortuszt okozó hagymát mint halálszimbólumot hozza összefüggésbe F. M. Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényével.

A Dosztojevszkij-regényben Grusenyka mesél el Aljosának egy (tan)mesét (*басня*), amelyben a hagyma eleve metaforaként, a jótett (egy egész élet egyetlen jótettének) metaforájaként jelenik meg, amely jótett azonban a megváltásnak már elégséges feltétele. A metaforát a Dosztojevszkij-hősök rögtön önmagukra is vonatkoztatják, egymás iránti megbocsájtó attitűdjüket azonosítják vele:

[...] csupáncsak egy hagymát adtam egész életemben, csakis ez minden jócselekedetem – mondja Grusenyka. – Hát mit tettem én neked? – szölt meghatottan mosolyogva Aljosa, [...] – Csak egy szál hagymát adtam, csak egy egészen kicsi hagymát... (Dosztojevszkij 1975, 1: 40, 47)

A következő fejezetben a hagyma-metafora jelentésköre tovább tárgul, amikor Aljosa álmában a Kánai menyegzőn Zoszima az első jézusi

⁹ Tánya tudatos döntést hoz, amikor kilép korábbi életformájából, és ez független Toma tevékenységétől. Azonban az a tény, hogy Tánya a számára kudarcosnak bizonyuló tudományos kutatás irányába indult, és nem az ő lényegéhez tartozó zenei tehetségét bontakoztatta ki, alapvetően Tomával függ össze. Később maga Tánya is tudatosítja ezt az összefüggést: „Nem emlékszem, miért is hagytam abba... Tomocska miatt, hát persze... Egy kis idióta komszomolista öntudatával...” (399)

¹⁰ Az összefüggésről ld. Hoffmann 2005.

¹¹ Itt természetesen nem elhanyagolható a szeretet/szerelem meglétének/hiányának problémája, ami a regénynek az abortusz mellett a másik központ témája – de erre jelen keretek között nincs mód kitérni.

csodatételben való részvétel előfeltételeként említi: „– Miért nézel rám ilyen meglepetten? Adtam egy szál hagymát, így hát én is itt vagyok. És az itt levők közül sokan csak egy-egy szál hagymát, egy-egy kis hagymát adtak...” (Ibid., 52)

Ulickaja regényében a jótett kérdésköre Pavel Alekszejevics alakjához kapcsolódik. Az orvos tevékenységének szerves része a jótékonykodás, fizetéséből közeli és távoli ismerőseinek egész sorát támogatja:

Kétszer egy hónapban, a fizetésnapon, a késői ebéd után Pavel Alekszejevics kinyilatkoztatta: – Lenocska, a listát! És Jelena erre odavitte neki azoknak a névsorát, akiket pénzbeli támogatásban részesítettek (41).

Ez azonban a cselekmény egy mellékes momentuma, melyhez – a Dosztojevszkij-regénnyel ellentétben – nem kapcsolódik semmiféle metafora vagy szimbólum. A szüzsé szempontjából Pavel Alekszejevics egyetlen meghatározó jótette Toma befogadása. Ez a jótett azonban a „hagyma-hősnek” köszönhetően a cselekmény síkján a család széteséséhez, a családtagok leépüléséhez vezet. A megváltás lehetősége a regény második részében, az ún. harmadik állapotban merül fel – hangsúlyozottan a cselekedetektől függetlenül. Amikor Pavel Alekszejevics (itt: Borotváltfejű) a másik szférába távozó Goldberg (itt: Zsidó) kezében egy lemezen a „szándékok” szót olvassa, így gondolkodik: „Csak nem a szándékaink fognak bennünket igazolni?” (249) – ami a dosztojevszkiji megváltás-felfogáshoz képest igen jelentős eltérés.¹²

A Dosztojevszkij-regényben a Grusenyka szájából elhangzó tanmese negatív befejezését (a gonosz asszony, mivel önzése nem változott, mégse menekül ki a tüzes tóból a „jótett-hagyma” segítségével), maguk a Dosztojevszkij-hősök is gyakorlatilag figyelmen kívül hagyják. Ez a befejezés ugyanis a gonosz asszony alapattitűdjének a változatlanságára irányítja a figyelmet, mely végső soron lehetetlenné tette a megváltást. A mesebeli gonosz asszony attitűdjének változatlansága az Ulickaja-

¹² Az Ulickaja-regény első részének lezárása és a harmadik rész felütése azt valószínűsíti, hogy a második rész Jelena látomása, ugyanakkor a narráció továbbra is egy definiálatlan, egyes szám 3. személyű hanghoz kapcsolódik. Ily módon nem egyértelmű, milyen szintű kompetenciához tartozik Pavel Alekszejevics reakciója.

regényben Toma alakjához kapcsolható, amely, ahogy azt láttuk, ellenáll a pozitív környezeti hatásoknak.

Mindez azonban önmagában nem támasztja alá meggyőzően, hogy a két mű között intertextuális kapcsolat állna fenn. Különösen nem a „hagyma” használatának tekintetében: míg a hagyma Dosztojevszkijnél a jótettet és azon keresztül a megváltás lehetőségét, majd sikertelenségét jelöli, s integrálódik a regény központi motívuma, a földre hulló és elhaló mag köré kiépülő motívumhálóba,¹³ addig Ulickajánál a jótett kérdéskörétől teljesen függetlenül, nem metaforaként vagy szimbólumként, hanem közvetlenül halált okozó reáliaként jelenik meg.¹⁴

Annyi ugyanakkor – a fenti elemzés fényében – biztos állítható, hogy a vele való párhuzam következtében szimbolizálódik a mellékszereplő Toma alakja és életútja – ami a halál-téma egy sajátos poétikai megformálását eredményezi az Ulickaja-életműben.

IRODALOM

BALIKÓ Helga. „*Az igazság a halál oldalán áll*”. L. Ulickaja halálszimbolikájának világirodalmi beágyazottsága.

<http://periferia.btk.pte.hu/old/perif3/balikohelga3/balikohelga.htm>
DOSZTOJEVSZKIJ Fjodor Mihajlovics. 1975. *A Karamazov testvérek*. Ford. Makai Imre. Budapest, Európa.

HOFFMANN Gyula. 2005. Szovjet genetika – orosz regényben. In: V. Gilbert Edit (szerk.). *Embertan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben*. Pécs, Művészetek háza, 44–59.

KOVÁCS Árpád. 1994. *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*. Frankfurt am Main, Peter Lang.

REGÉCZI Ildikó. 2015. Mitikus térképzetek L. Ulickaja Médea és gyermekei és Kukockij esetei című regényeiben. In: REGÉCZI Ildikó. *Térképzetek az orosz irodalomban*. Pozsony, Kalligram.

¹³ Ld. Kovács 1994: 121–125.

¹⁴ Az Ulickaja-regényben ugyanakkor két explicit utalás is történik *A Karamazov testvérekre*, konkrétan Ivánnak a kisgyermek könnyéről és a visszaadott jegyről szóló monológjára. Ez a kapcsolódás további vizsgálatot igényel.

- ULICKAJA Ljudmila. 2003. *Kukockij esetei*. Ford. V. Gilbert Edit, Gore-tity József. Budapest, Magvető.
- ЛОТМАН Ю. 1992. Происхождение сюжета в типологическом освещении. В: ЛОТМАН Ю. *Избранные статьи: В 3 т.* Т. 1. *Статьи по семиотике и топологии культуры*. Таллин, Александра, 224–243.
- РЕУТИН М. Ю. 2003. «Пляска смерти». В: Гуревич А. Я. *Словарь средневековой культуры*. М., Российская политическая энциклопедия, 360–364.
<http://www.fedy-diary.ru/html/032011/13032011-05a.html>
- САБО Тюнде. 2016. Двойная динамика сюжета в произведениях Л. Улицкой «Веселые похороны» и «Искренне ваш Шурик». *Studia Slavica Savariensia*, 1–2, 397–404.
- САБО Тюнде. 2017. Театрализация смерти. Л. Улицкая: «Веселые похороны». В: *Антропология времени. Сборник научных статей в 2 частях*. Гродно, ГрГУ им. Янки Купалы. Часть 1, 22–30.

LÁTVÁNYOSAN ALUL

A falu a magyar és az orosz kortárs irodalomban

Amikor 2013-ban megjelent Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regénye, egyesek azonnal azt kiáltották: itt az új *Puszták népe*! Csak a kritika nem figyel rá eléggé, elhallgatja, miként a nagy elődöt: az irodalmi közvélemény meg nem ismeri fel, hogy semmi másról nem kellene beszélnie, kizárólag erről a könyvről, hogy minden más teljesítmény sápadt, érdektelen mellette. És hogy miért is kellett volna 2013 nyarán kizárólag ezzel a könyvvel foglalkozni – azért-e, mert megkerülhetetlen esztétikai remeklés, vagy azért, mert élénk tár egy olyan világot, amelyet nem ismerünk, elvisz minket a kifosztott, megalázott, magára hagyott magyar faluba? Természetesen nem a *Nincstelenek* megjelenésekor bukkant fel először a magyar irodalomban az az elgondolás, hogy a mélyszegénységről, a nyomorról, a faluról szóló könyvek (többnyire regények, esetleg szociográfiák) többet jelentenek önmaguknál, hogy nem egyszerűen megmutatni, irodalmilag megformálni akarnak valamit, hanem fel kívánják nyitni a (jobbára városi) olvasók szemét, és ezzel, egyúttal, cselekvésre próbálnak sarkallni. Már Illyés műve a figyelmeztetés szándékával született, és Móricz Zsigmond *Árvácskájáról* is azt gondolta a szerzője, azért nem kapott nemhogy ünneplést, de megfelelő kritikai és olvasói figyelmet sem, mert olyan társadalmi problémával szembesített, amelyet a kortársak nem szerettek volna látni, amelyről nem kívántak beszélni. Vagyis egyáltalán nem arra jutott Móricz, amikor a könyve „bukásának” okát kutatta, hogy az *Árvácska* mint regény sikerületlen lenne.

Persze, könnyen lehet, hogy az *Árvácska* egykorú kudarcának kérdése ennél összetettebb: annyi biztos, hogy a figyelmeztetés, a megdöbbenés szándéka ott munkált Móriczban. Ahogy, kétségtelenül, Illyés Gyulában is, meg a harmincas éveknek azokban a fiatal népi íróiban, akik szociográfiákat írtak a *Magyarország felfedezése* mozgalom keretében.

És mind Móricznál, mind Illyésnél letagadhatatlan az erőteljes személyes érintettség: a *Puszták népe* mögött Illyés saját családjának sorsa állt, az *Árvácska* alapját Litkei Erzsébetnek (az író szeretőjének, majd örökbefogadott lányának) a papírra vetett visszaemlékezése adta. De ott volt a két regény mögött szerzőik személyes emelkedése is, az az út, amelyet falun születve, a társadalom mélyrétegeiből a „városi író” helyzetébe jutva bejártak: olyan sikertörténetek voltak ezek, amelyek a huszadik század eleji emancipációs folyamatok működését igazolják egyúttal. Borbély Szilárd esetében már bonyolultabb ez a képlet: egyrészt azért, mert a *Nincstelenek* végig azt erősíti meg az olvasóban, hogy ebből a regényben megírt faluból lehetetlen kikerülni, a mű végén a család mégis elköltözik. Másrészt azért, mert a regény, szerzője meghatározása szerint, „korlátozott fikció”, és a könyvben a „fülön” Borbély Szilárd gyermekkori képe látható, a regénybeli történetek így különös feszültségbe kerülnek az író személyes történetével, amely egy kis faluból az elismert író és irodalomtörténész státuszáig és a debreceni egyetem docensi állásáig vezetett, hogy aztán fél évvel a könyv megjelenése után, az író öngyilkosságakor még tragikusabb színezetet kapjon a könyv is, az emelkedéstörténet is. Mindenesetre azt látjuk, hogy az utóbbi időszakban a magyar irodalomban megjelent, a falut helyszínül választó regények szerzői mindannyian azt igazolták saját életükkel, hogy mégiscsak ki lehet lépni onnan, ahonnan esetenként a hőseiknek nem sikerül. Sok mindenben különböznek ugyan GreCsó Krisztián, Háy János, Oravecz Imre, vagy, hogy a legfrissebb példát mondjam, Milbacher Róbert művei, annyi közös bennük, hogy mindegyik mögött ott van egy-egy faluról indult, a városi értelmiségi státuszába került író személyes története is.

Amikor a magyar irodalom faluképéről gondolkodunk, hajlamosak vagyunk ezt más irodalmak hasonló jelenségeitől és műveitől teljesen függetlenül megtenni. Pedig, ha Magyarországra és a többi kelet-európai országra figyelünk, a falu pusztulásának jelenségei is összevethetőek, gondoljunk akár a falvak elnéptelenedésére, akár a téeszek / kolhozok megszűnése utáni munkanélküliségre, a környezetszennyezésre és természetkárosításra, a falu lakóit fogva tartó alkoholizmusra, és így tovább. A magyar műveket is árnyaltabban látjuk, ha egy másik irodalom felől tekintünk rájuk – a kortárs orosz irodalomban pedig találunk olyan,

magyarul is olvasható, kiváló regényeket, amelyek a mostani, megnyomorított, kilátástalan orosz faluban (vagy ott is) játszódnak. Ilyen, hogy csak néhány példát mondjak, Valerij Zalotuha *A muzulmán* című regénye, Zahar Prilepintől a *Mert mi jobbak vagyunk*, illetve Roman Szencsintől a *Jeltisev család*: az utóbbit fogom a továbbiakban a legtöbbször emlegetni.

Szencsin esetében az orosz kritika *A Jeltisev családot* határozott fordulatként értékelte, a falu új helyszínként jelent meg az életművében – maga a térség azonban, ahol a regény játszódik, egészében ismerős lehetett az olvasóinak. A szibériai kisváros, Minuszinszk, amelynek közelében a szerző szülei ma is élnek, odaérthető volt a regénybeli kisváros mögé, ahonnan Jeltisevéknek el kellett költözniük. A most már Moszkvában élő Szencsin regénye mögött személyes élettapasztalat is van, megvalós történet is (igaz, az utóbbi nem az övé): egy magyar olvasó is rábukkanhat ezekre az információkra, mégsem érezzük a személyességnek azt az olvasást is alakító erejét, amelyet nemcsak egy adott szerző életénekeinek köszönhetően érzékelünk, de az általa írt esszék és a vele készült interjúk miatt is.

Bár elvileg lehetne az orosz irodalomban folytonosságról beszélni, ha a falura mint regényhelyszínre gondolunk, Szencsin nem tekinti magát az ún. „falusi próza” örökösének. *A Jeltisev családot* az orosz olvasók ugyanakkor egyszerre vethetik össze a saját faluélményükkel (ha van nekik ilyen), és azzal a faluképpel, amelyet leginkább irodalmi művekből szereztek. Épp ezért lehet megdöbbentő mindaz, amit Szencsinnél olvasnak, hiszen a faluhoz idealizált, mitizált elgondolások kapcsolódnak, egyszerre irodalmiak és ideologikusak. *A Jeltisev család* ezzel szemben nem pusztán azt sugallja, hogy a visszaköltözés a falura nem jelent megoldást, hogy a falu nem ment meg semmitől, hogy voltaképpen nem is létezik már (amennyiben falun olyan gazdasági és életközösséget értünk, ahol a mezőgazdasági munka, a természettel való harmonikus együttélés biztosítja az ott lakók megélhetését), de radikálisan, minden részletében lebontja az illúziókat:

Muranovóban nyoma sincs azoknak a tradicionális értékeknek, amelyekről az orosz vidék breviáriuma zeng. Hiányzik a természettel való szimbiózis, a táj bukolikus varázsa (a zord környezet itt néha már-már a tudatos

gonoszság jegyeit mutatja), a lelkiismeretes munka becsülete (a faluban szinte teljes a munkanélküliség), a paraszti igazságkeresés és szilárd erkölcsiség (az unalomra és nélkülözésre kárhozott közösséget az alkoholizmus és a bűnözés tartja valamelyest egyben) és az áldozatkész vallásos érzület (falun az előszeretettel felemlegetett „orosz néplélek” már csak kísérti, nem pedig keresi az Istent). (Turi 2016: 169–170)

Amikor pedig az orosz új realisták és Szencsin hagyományhoz való viszonyán gondolkozva azt próbáltam összeszedni, mit is mondanék egy orosz olvasónak a kortárs magyar „faluregények” (a falut helyszínként választó művek) hagyományhoz való viszonyáról, rádöbbsentem, hogy nehezen tudnék erről egyfelét állítani. Hiszen, egyfelől, az is igaz, hogy ezek a kortárs alkotók párbeszédet kezdenek az őket megelőző irodalmisággal, a műveik szorosan összekapcsolódnak Móricz Zsigmond életművével (és esetenként annak irodalomtörténeti újraértelmezésével), Milbacher Róbert új novellaciklusa pedig Mikszáth-hoz kapcsolódik erősen. Másfelől viszont mintha nálunk sem beszélhetnénk a hagyomány folytonosságáról, ahogy az orosz új realisták esetében sem: a szocialista időszakban megjelent, falusi környezetben játszódó művekhez (legyenek azok Santa Ferenc alkotásai vagy, például, Csalog Zsolt *Parasztregénye*) Grecsó, Háty, Oravecz alkotásai szinte egyáltalán nem köthetők.

Amikor Móricz, az 1920-as évek végén, a tiszazugi méregkeverőknek az egész magyar társadalmat megrázó persorozata hatására, amelyet tudósítóként ült végig, újságcikkek sorában kezdett gondolkodni a falu megmentésének lehetőségein, arra jutott, hogy jó oktatást és kultúrát kell vinni a magára hagyott vidéki Magyarországnak. Érdemes innen kiindulva megnézni magyar és orosz művekben egyaránt, mennyiben sugallják ezek az alkotások azt, hogy a kultúra megtart, hogy az irodalom segít a faluban élő hősökön – akár pusztán azzal, hogy kiemeli őket az élet mindennapi nehézségeiből, akár úgy, hogy lehetséges életmintákat ad nekik. Háty János *A gyerek* című regényének főhőse még a falusi általános iskolában határozza el, hogy tudós lesz, majd a budapesti gimnáziumban dönti el: filozófia szakra jelentkezik. Itt metsző iróniával találkozunk, amikor egy jelenetben ehhez a fiúhoz (aki a regényben mindvégig *a gyerekként* szerepel) ellátogatnak az osztálytársai, majd szembesítik őt a saját helyzetével:

Kikísérte a telihású haverjait, akik arról beszéltek, hogy mennyire nehéz ennek a fiúnak innét, egy ilyen háttérből a Hegelt olvasni. Hogy marha nehéz, és nagyon lent vannak a szülei, s hogy a gyerek mekkorát emelkedett ehhez képest a Hegellel. A gyerek nem értette, miről van szó. Ő ugyan gondolta, hogy ez nem olyan, mint egy városi környezet, de nem gondolta, hogy ennyire lent van. Hogy ennyire látványosan alul. (Háy 2007: 87)

Háy főhőse aztán hiába kerül el a falujából, hiába jár gimnáziumba, majd főiskolára, végül visszahullik a falujába, ott lesz tanár, és csúszik egyre lefelé, bele az alkoholizmusba, és az elkerülhetetlen pusztulásba: Hegelre, meg mindarra, amit korábban összeolvasott, pedig már egyáltalán nem emlékszik. Éppen a falu elhagyása, majd az oda történő visszazuhanás, és az erre következő, szükségszerű tragédia miatt látom izgalmasan összeolvashatónak a szűzszerűségében nagyon hasonló Háy- és Szencsin-regényt. Ugyanakkor Szencsin hőseit először nem a faluban, hanem a városban látjuk, a regény elején tudjuk meg, hogy a családnak nem marad más választása, mint a feleség falujába, annak nagynénjéhez költözni. Így voltaképpen a feleség sorsa állítható párhuzamba Háy *gyerekének* sorsával – annyiban is összevethető a két alak, hogy Valentyina Viktorovna fogható fel (elvileg) a könyvkultúra képviselőjeként, hiszen a városban könyvtárosként dolgozott. De nagyon hamar lefoszlik róla ez az egyébként is kétes műveltség, ahogy falura kerül: nem egyszerűen nem olvas, de nem is emlékszik már semmire, amit valaha talán tudott, csak halvány nyomok, olvasmányok roncsai maradnak meg a fejében.

Azt nem tudjuk meg, hogy az asszony csak mozgatta-e a könyveket könyvtárosként, vagy ki is nyitotta őket, de van egy szereplője a Szencsin-regénynek, a család legfiatalabb tagja, Artyom, aki a városban még folyton olvas – ez azonban nem teszi azokhoz az orosz hősökhez hasonlatossá, akik bármilyen tevékenységre képtelenek ugyan, de többet és mélyebben gondolkoznak bárkinél – sokkal inkább kontrasztot képez velük. Az ő esetében az olvasás az életképtelenséggel lesz azonos, semmi mással. Szencsin ezzel voltaképpen még az olvasás, a műveltség által megmenthető világ mítoszát is felszámolja, sőt, azt is az arcunkba vágja, hogy az olvasásba menekülés semmiféle egyéni megoldást sem adhat. Artyom, hiába van folyton könyv a kezében, valójában egyet sem olvas végig. Így hiába érezhetjük úgy, hogy a városba visszavágyódó

Artyom valamelyest csehovi hős, sokkal inkább a könyvet szentségként kezelő orosz hősök (legyenek klasszikus vagy kortárs regények hősei) szomorú lebontását jelenti csak. Hiszen a sorsa, ráadásul, ugyanúgy az elkerülhetetlen pusztulás, mint az egész Jeltisev családé és Háy János főhőiséé. A szakítás a tradícióval annyira teljes lesz, hogy a *gyerek* gyeke Háynál már születésekor más keresztnévet kap, mint az apja, majd az apa halála után Budapestre is kerül – Artyom fia pedig a halott apját és a Jeltisev-nevet egyaránt elfelejtette már, amikor, a regény utolsó jelenetében, nagyanyja, Valentyina Viktorovna megpillantja őt az óvoda udvarán.

Háy regénye más módon is összekapcsolható Szencsinével. Jeltisevék Gyenisztől, a család börtönben ülő fiától várják sorsuk jobbra fordulását, olyan lesz ő, mint egy profán megváltó – „a gyerek” pedig egyértelműen krisztusi jegyeket kap halálakor, éppen ezért Gyenisszel is párhuzamba állítható. A „gyerek” sem önmagát, sem a falut, sem a családját nem képes megváltani – de Gyenisz is meghal, rögtön azon az éjszakán, amint hazaér, a szüleit csak néhány órára ajándékozva meg a remény érzésével. A *muzulmán* című regényben is a falu felemelését, a csodát várják a visszatérő Koljától – ennek az alaknak a krisztusi attribútumai különös feszültséget keltenek, hiszen a regény középpontjában éppen az áll, miként dolgozza fel a falu azt, hogy a fiú muzulmánként érkezett vissza hozzájuk.

Szencsin regényéhez tehát, ahogy, úgy általában az orosz új realistákhoz, igen sok közünk van – pontosabban sok közünk *lehetne*. Azért mondom, hogy lehetne, mert ezeknek a regényeknek a magyarországi sikere meg sem közelíti az orosz posztmodern művek vagy a disztópiák, illetve a kivételesen népszerű Ulickaja sikerét. Hogy ennek a különbségnek mi lehet az oka, csak találgatni tudom. Annyi biztos, hogy Ulickaja sokkal lágyabban, finomabban, több reménnyel mutatja meg nekünk Oroszországot, olyan országgént, amelyben, ha más nem is, a kultúra, a tradíció segíthet – és talán szeretnénk hinni abban, hogy ez így van, nem pedig olyan reménytelenül és elkésérítően, mint Jeltisevék történetében. De hogy Szencsin regényét, és vele a többi orosz új realistáét, érdemes olvasni párhuzamos magyar jelenségekkel összevetve is, abban egészen biztos vagyok – hiszen már a magyarországi sikertelenség kategóriáját is másképp látjuk, ha tudjuk: Móricz Zsigmond *Árvácskája* is megbukott

egykor. Az olvasók mintha akkor is, most is, kerülni próbálták volna a szembenézést: árva gyerekekről, a falu pusztulásáról, a megváltás lehetlenségéről kétségtelenül nem könnyű olvasni, sem Oroszországban, sem nálunk.

IRODALOM

HÁY János. 2007. *A gyerek*. Budapest, Palatinus.

SZENCSIN Roman. 2015. *A Jeltisev család*. Ford. M. Nagy Miklós. Budapest, Európa.

TURI Márton. 2016. A vidék bosszúja. Roman Szencsin: *A Jeltisev család*. In: Turi Márton. *Rejtektak a pusztaságban*. Budapest, JAK-füzetek, 164–179.

MIHAIL KUZMIN NAPLÓI

A műfaj esztétizálásának ellentmondásai

Napjainkban mind az irodalomtörténet, mind az irodalomelmélet egyre nagyobb figyelmet szentel az úgynevezett „marginális műfajoknak”, amelyek gyakran átmeneti helyet foglalnak el a dokumentum és a fikció, a beszélt és az írott nyelvi megnyilatkozás, sőt gyakran a „magas” és a populáris irodalom között. Ebben az értelemben az önéletrajzok, a naplók és a levelek, illetve más dokumentum jellegű, ugyanakkor a művészi önkifejezésre is igényt tartó alkotások metatextuális szinten ellentmondásosak, mivel sem a dokumentális, sem a szépirodalmi funkció teljességében nem valósul meg bennük, hiszen eleve nem lehet igényük a befejezettségre. Szimbolista terminológiával élve – ezek az „életalkotás” ihlette szövegek örökre nyitottak maradnak, hiszen az életút lezáródásával természetes módon megszakadnak.

A napló-műfaj sajátosan átértelmezett változatai valósulnak meg például Marina Cvetajeva prózájában, amire Nagy István számos tanulmányában felhívta a figyelmet. Nem zárható ki, hogy Cvetajeva *Elbeszélés Szonyecskáról* című önéletrajzi prózája, amelyről Nagy István fontos tanulmányt jelentetett meg, már a homoerotikus tematika kapcsán is, mutat némi párhuzamot az életalkotás elvére épülő kuzmini önéletrajzi narratívával (Nagy 2007: 40–59).

Az önéletrajzi műfajok benső ellentmondásosságára összpontosít többek között az ismert francia kulturológus Philippe Lejeune már-már közhelyszámba menő elmélete az „önéletírói paktumról” (Lejeune 1975), amely az elbeszélő és a szöveg konkrét vagy képzelt címzettje közötti szerződést érinti. Lejeune, mikor a paktumról ír, kitér a műfaj történetiségére is; ez a bonyolult és kifinomult, mélyen szubjektív forma viszonylag későn jelent meg az irodalomtörténetben, tulajdonképpen csak akkor, mikor az irodalomban gyökeret vert a szerző teljes értékű

alakjának státusza. Az önéletrajzok paradox jellege az elbeszélő személyiséggel, illetve az elbeszélői identitással függ össze. Az első esetben arról a rejtett ellentmondásról van szó, amely a szerzői „én” és a szereplői „ő” (a másik) között feszül; a második esetben pedig arról a tényről, hogy műfaji értelemben az „én” egyszerre az elbeszélés tárgya és eszköze, és emiatt az elbeszélői és a szerzői nézőpont pontosan nem különíthető el. Lejeune véleménye szerint az életrajz posztmodern értelemben „az irodalomnak, mint a lehetetlen aktusának” (Lejeune 2000: 209–221) a megvalósulása.

Az utóbbi időszakban, Oroszországban számos tanulmány jelent meg, melyek az önéletrajzi narratíva elméleti kérdéseivel foglalkoznak. Magától értetődően e munkák szerzői átgondolják és újraértelmezik a témával kapcsolatos gazdag örökséget (Ju. Tinyanov, M. Bahtyin, L. Ginzburg elméleti alapvetéseit), ám ezzel egy időben kitekintenek a nyugati szakirodalomra, Roland Barthes, Michel Foucault és mások műveire. 2006-ban jelent meg Mihail Mihejev: *A napló Oroszországban a XIX–XX században. Egotextus vagy pretextus (Дневник в России XIX–XX века. Эго-текст или пред-текст)* című könyve. A naplót Mihejev egyrészt pretextusnak tartja:

[...] В моем понимании это текст в его неокончательном, незаконченном виде, к которому автор еще предполагает вернуться, чтобы его переписать и заполнить. В отличие от того как употребляется этот термин в теории интертекстуальности, тут важна принципиальная незавершённость текста. (Михеев 2007)

Másrészt a naplót egotextusnak tartja, és a következőket érti rajta:

[...] это текст о себе самом, то есть имеющим своим объектом обстоятельства жизни автора, [...] написанный с субъективной авторской точки зрения, то есть человеком эгоцентрической позиции. (Михеев 2007)

Mindezek után négy pontban foglalja össze a napló-narratíva jellemzőit: 1. a napló pulzáló szöveg, melyben az egyes részek proporcionálisan vannak egymástól elválasztva időbeli (néha még térbeli) határokkal; 2. a naplót a szerző maga írja, a címzettje is önmaga; 3. gyakran a napszakok, amikor a bejegyzés történt, szintén jelöltek – este, éjszaka –

noha másnap vagy néhány nap múlva történt az írásbeli rögzítés; 4. a naplót irodalmi jellegű spontaneitás jellemzi, a szöveg nem végleges, befejezetlen volta is jelölt. Ami leginkább érdekes volt számomra e korrekt felsoroláson kívül, Mihejev azon megjegyzése, hogy a naplót a „tudat pizszkozatának” tartja: „[...] дневниковую прозу можно считать также неким *черновиком сознания*” (Михеев 2007. Kiemelés tőlem. – Sz. K.). Ez a megjegyzése már túlmegegy azokon a határokon, amelyek a napló befejezetlenségével, ellentmondásosságával kapcsolatosak, hiszen a naplóbeli „én” széttöredezettségét, önazonosságának problémáit is jelzik. Különösen érzékelhető ez a tendencia a XX. századelő orosz irodalmában, és nemcsak a naplókban, visszaemlékezésekben, hanem az úgynevezett széppróza más műfajaiban is.

Mint ismeretes, a XX. századelő prózájában a műfaji határok könnyen átjárhatóvá, ingataggá váltak. Az orosz szimbolistáknak és a hozzájuk a prózanyelv megújítása terén közel álló íróknak az életalkotás-elvvel szorosan összefüggő szövegeiben a memoárok, naplók mintegy összefonódtak a regény műfajával, jelentősen megújítva azt. Elegendő megemlíteni például Andrej Belij *Egy különös feljegyzései* (*Записки чуждака*) című prózáját, sőt magát az *Én-trilógiát* (*Трилогия «Я»*), melynek az előbbi a része, visszaemlékező próza-trilógiáját, melyben mind az elbeszélői szerep, mind a szereplők megalkotása a beliji prózafikció nyomait viseli magán. Vaszilij Rozanov a műveiben (*Опавшие листья*, *Мимолётное*) pedig egyenesen a napló és a feljegyzések műfaját stilizálja, megteremtve egy olyan prózanyelvet, amely mind a mai napi egyedülálló az orosz irodalomban. A századelő prózájában, az ornamentális próza megjelenésével és a szkaz-forma megújításával, a beszélt nyelvi orientáció jelentős mértékben felerősödött.

Ami Mihail Kuzmin naplóinak interpretációját és értékelését illeti, itt is találkozunk azokkal az ellentmondásokkal, amelyek voltaképpen a napló műfajának sajátosságai; ezeken kívül persze nem lehet figyelmen kívül hagyni a sajátos történelmi helyzetet, az író alkotói elveit és intim kulturális környezete meghatározó voltát. Kuzmin 1905. augusztus 22-én kezdte el vezetni naplóját, s szinte folyamatosan követték egymást a bejegyzések egészen 1934. december 31-ig. A széles olvasói kör csak 1998-tól ismerhette meg a szövegeket – akkor jelent meg az 1934-es napló (*Дневник 1934 года*) (Кузмин 1998), majd néhány év elteltével, a

2000-es évek elején még két kötetet adtak ki, az 1905 és 1907, valamint az 1908 és 1915 között keletkezett naplókat (Кузмин 2000). A legújabb kiadás az 1929-es napló, melynek címe: *Жизнь подо льдом* (Кузмин 2009). A naplókat Ny. Bogomolov, Sz. Sumihin és G. Morev gazdag kommentárokkal látták el.

Kuzmin naplóinak egyik ellentmondásossága abban rejlik, hogy az író életében egy szűk kör, a beavatottak – barátai, esztétikai szubkultúrájának tagjai – számára, az általa meghatározott kóddal tette hozzáférhetővé, halála után viszont, jelentős időeltolódással a megjelenésig csak a filológusok, illetve a munkásságát és a XX. századelő irodalmi-kulturális életét jól ismerők igazodhattak el benne. Itt a megértési kód kívülről jött, a kommentároknak köszönhetően. Kuzmin naplója tartalmáról így nyilatkozott.

Дневники я веду с сентября, и Сомов, В. Ив<анов> и Нувель, которым я его читаю, находят не только моим лучшим произведением, но вообще каким-то мировым „факелом” вроде Confessions Руссо и Августина. Только мой дневник чисто реальный, мелочный и личный. (Перхин 1999: 216)

Ám ez a „realitás” és ez az „aprólékosság, kicsinyesség” csak a felszínen kapcsolódik össze a köznapi élet realitásával és kicsinyességével, inkább misztifikációról vagy sajátos antiesztétizációról van itt szó, hiszen a naplóban egy meghatározott művészi közeg szubkultúrájának egyáltalán nem szokványos mindennapjait örökíti meg.

Ha a század első évtizedeiben íródott naplókat összevetjük az 1934-es év naplóbejegyzéseivel, a különbség azonnal szembeötlő. Az 1934-es napló igazi, sőt klasszikusnak is nevezhető irodalmi napló, harc a feledés ellen, az élet végességének mély átélése, fő eleme az önelemzés és elmélkedés, számos lírai kitérőt találunk benne. Ebben a naplóban az elbeszélői „én” alakja irodalmilag és egzisztenciálisan megformált, egy olyan ember szólal meg, akinek szilárd az identitása, képes arra, hogy megfelelő távolságból elemezze mindazt, amit átélt. A múlt kultúrájával való kapcsolata organikus, azt is megteheti, hogy átértékelje azokat az eseményeket (például Vjacs. Ivanovnál, a Toronyban, a Hafiz követőinek társaságában történeteket), amelyeket az 1906-os naplóban teljesen más megvilágításban láttatott.

Kuzmin századelős naplóiról több írás született. Közismert tény (több kortárs visszaemlékezésben is történik rá utalás): Kuzmin rendszeresen olvasott fel naplójából barátainak, először közülük Csicserinnek, majd Vjac. Ivanov Tornyában a Hafiz követői társaságának, melyről magában a naplóban is található beszámoló. Az ilyen „publikus” felolvasás, ha a napló műfajának általános elveiből indulunk ki, kissé kétértelműnek tűnik. Először is ellentmond a személyes intimitásnak, de célját a napló írója szemszögéből lehet igazolni azzal a törekvéssel, hogy elsősorban nem saját, hanem egy adott szubkultúra *kollektív intimitását* kívánja megteremteni. A napló stílusa többretegű: a pátosz és ironia rétegződik egymásra, ami az „őszinte” vallomás hitelét némiképp kikezdi. A Kuzmin-irodalomban a naplót általában úgy határozzák meg, hogy „a szépirodalom és az életalkotás közötti tartományban” helyezkedik el (Бернштейн 2005), magát Kuzmint pedig „a homoszexuális identitás előhírnökének” (Бернштейн 2005) tartják. Ebből az egyébként korrekt ténymegállapításból a napló műfaját érintő kérdések is felmerülnek. Kuzmin naplója nem egy meghatározott „ego-koncepció” mentén íródik, „hőse” nem az „én”, hanem inkább egy tagja annak a szubkulturális közösségnek, amely a napló címzettje, aki rejtegeti magát mindennapjai apró-cseprő ügyei közepette. Annak ellenére, hogy az „én” mindennapjairól szóló narratívában az élet és a művészet a felszínen tökéletes egységben létezik, mégis gyakran olyan benyomása támad az olvasónak, hogy arcát álarc alá rejti, és emiatt nem tud, és nem akar teljesen feltárulkozni.

Az 1906-os napló bejegyzéseire támaszkodva szeretnék hozni néhány példát minderre. A naplónak ebben a részében az érzelmek szintjén a szerelmi történetek dominálnak; ebben az évben Kuzminnak négy szeretője volt, Szasa Broszkin, Pavlik Maszlov és a *Művészet világa* két híres festője, Szomov és Szugyejkin. Kuzmin szerelmi afférjai ambivalensek, a gyönyör és a szenvedés felváltva kíséri őket, de mélységük nem érzékelhető, mivel bizonyos távolságtartással kezeli az érzéseket. Szomovról például remek portrét alkot, de vágyait tekintve visszafogott, az általa oly kedvelt apróságokra azonban felfigyel. Bejegyzés 1906. június 2-án:

Вскоре я увидел милую фигуру Сомова, я его очень люблю, не только как мастера, но как человека и даже больше: я люблю его глаза коварные и печальные, звук его голоса, манеры, воротнички – всё проникнуто какой-то серьезной, меланхолической жеманностью. (Кузмин 2000: 163)

A személyes hangú bejegyzések után a naplóban a szerelem általános, mindent átfogó, „ kozmikus” képe jelenik meg ironikusan kezelt irodalmias sablonokkal: „Везде были пары: на тротуаре и под воротами, и на извозчиках; и в розовой заре, спящих каналах, светлом небе была разлита какая-то любовь” (Ibid., 168) – június 9-i bejegyzés.

A napló írója szerelmi szenvedéseiről is eléggé banális tónusban vall, szinte a tömegirodalom szentimentális hangvételét idézi meg: „Я больше не могу, я больше не могу. Я везде вижу ясно до безумия его лицо. [...] Что мне делать? Любовь как ты наказываешь верных к тебе” (Ibid., 176) – december 23-i bejegyzés. A napló „én”-je a beszédhelyzeteket tekintve mintha kívülről szemlélné magát, mintha mindig magán érezné „az idegen tekintetét”, annak a szubkulturális közösségnek a tekintetét, akinek a napló íródik.

1906-ban Kuzmin írói pályájának egyik meghatározó eseménye következik be; a *Mérleg* 1906. évi novemberi számában megjelentetik a *Szárnyak* című kisregényét, amely az első homoerotikus témáról szóló orosz regény, az író legismertebb műve. Természetesen nagy vihart kavart, nemcsak irodalmi berkekben. Az elbeszélő a naplóban minderre feltétebb lakonikusan reagál: „Я очень рад за »Крылья«, хотя и охладел к этой вещи” (Ibid., 181) – november 12-i bejegyzés. Egy hónap múlva, december 18-án a következőket írja: „Прислали деньги за »Крылья«”. Купил тапетические калоши, разные разности, душа пуста, как никогда...” (Ibid., 196). Ez minden a naplóban, ami a *Szárnyak*at illeti. A napló „én”-je szándékosan szenttelen, köznapi arcát mutatja fel, úgy tesz, mintha nem lenne semmi köze a regényhez, viharos fogadtatása őt nem érintené. Lejeune terminusát felhasználva mindez rejtjelezve a szerzői és az elbeszélői szerep közötti identifikációs problémára utal, vagyis a szerepjátszás dominanciájára a vallomás felett.

A naplóban megörökített 1906-os események középpontjában Hafiz követőinek összejövetelei, a Vjac. Ivanov Tornyában rendezett félíg

titkos performanszok állnak. Annak ellenére, hogy a naplóban megörökített epizódok bekerültek Kuzmin prózájába is, konkrétan a *Karton házacska* (*Картонный домик*) című kisregénybe, a naplóbejegyzésekben érződik az író „kívülállása”, ellenérzései a szimbolista, mitologizáló esztétikával szemben. A napló „én”-je mintegy alulról, az artisztikus közeg mindennapjainak szubkultúrájából tekint a teatralizált mitológiára, s benne Antinoosz (Hadrianusz császár kegyeltje) szerepére, amelyet az összejöveteleken ő alakított, s a körben ezzel a névvel illeték. A napló több bejegyzésében Kuzmin kellő iróniával viszonyul ehhez a maszkhoz. Erről tanúskodik egy június 5-i bejegyzés, melyben megörökíti önarcképét egy utcai verekedés után: „Ужасное лицо, расплюснутый нос, синяк под глазом, разбитые висок и лоб, – бедный Антиной, как дорого тебе обошлось знакомство с хулиганами” (Ibid., 165).

Ez a maszk azonban gyakran változik, felcserélhető, a hangulatok és a napi benyomások függvényében alakul át. A napló elbeszélője számára a romantikus író kissé közhelyes póza is például kíváncsnak tetszik: „Как давно я не писал при свечах своего дневника. И это будто привычка в какой-то культуре; и может быть, я буду писать вскорее?” (Ibid., 121). Kuzmin naplójában tehát áttételesen saját, szubkulturális közegének szóló bejegyzések váltakoznak az irodalmias megnyilatkozásokkal. A „kedves, apró dolgok” az élet nagy kérdéseivel szemben egyértelműen prioritással rendelkeznek.

Kuzmin naplóinak poétikáját azért is érdemes tanulmányozni, mert beszédmódja merőben különbözik a szimbolisták napló- és visszaemlékezés-szövegeinek hangvételétől. Ezzel kapcsolatban Gleb Morev az 1934-es naplóhoz írott előszavában a következőkre hívta fel a figyelmet:

Кuzмин устанавливает обратную символистской зависимость текстов жизни и искусства: он определенно считает, что именно качество и физиология частного быта конституирует поэтику его «книги жизни». (Кuzмин 1998: 8)

Mindebből az is következik, hogy a kuzmini prózapoétika egyik központi összetevőjének az önéletrajzi narratíva megújítása tekinthető, amely az író olyan híres műveiben is, mint a *Szárnyak* és a *Karton házacska*, nyomot hagyott.

IRODALOM

- LEJEUNE Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LEJEUNE Philippe. 2000. „Comment finissent les journaux”. In: LEJEUNE Philippe, VIOLLET Catherine (ed.). *Genèses du «Je»*. *Manuscripts et autobiographie*. Paris, CRNS, 209–221.
- NAGY István. 2007. Élettörténet, nyelviség, megértés. Marina Cvetajeva: Elbeszélés Szonyecskáról. In: KOVÁCS Árpád (szerk.). *Regény és trópusok: tanulmányok* (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum, 49–59.
- БЕНШТЕЙН Евгений. 2005. М. Кузмин. Дневник. 1905–1907; 1908–1915. *Критическая масса*, 2.
<http://magazines.russ.ru/km/2005/2/be21.html>
- КУЗМИН М. А. 1998. *Дневник 1934 года*. (Под ред. со вступ. статьей и примеч. Гл. Морева.) СПб., Издательство Ивана Лимбаха.
- КУЗМИН М. А. 2000. *Дневник 1905–1907*. (Предисл., подготовка текста и комментарии Н. А Богомолова и С. В. Шумихина.) СПб., Издательство Ивана Лимбаха.
- КУЗМИН М. А. 2005. *Дневник 1908–1915*. (Предисл., подготовка текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина.) СПб., Издательство Ивана Лимбаха.
- КУЗМИН М. А. 2009. *Жизнь подо льдом (Дневник 1929 года)*. (Публикация, предисл. и коммент. С. В. Шумихина.)
http://www.nasledie-rus.ru/red_port/Kuzmin01.php
- МИХЕЕВ Михаил. 2006. *Дневник в России XIX–XX века – эго-текст, или пред-текст*. М.
<http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm>
- ПЕРХИН В. В. 1999. Шестнадцать писем М. А. Кузмина к Г. В. Чичерину (1905–1907). *Русская литература*, 1, 195–228.

GONDOLATOK A LEGÚJABB SZERB–MAGYAR SZÓTÁRRÓL

A lexikográfia a nyelvtudomány azon ága, amely többek között az alkalmazott tudományok módszereire támaszkodik, amikor egy vagy több nyelv szókincsének konkrét állapotát szemlélteti, lehetőséget adva a felhasználónak, hogy a szótár használata és elemzése során felfigyeljen a kölcsönhatásokra, törvényszerűségekre, amelyek egy nyelvi mintában fellelhetők (Reffle 1985: 102). Így a szótártípusok meghatározásánál ismernünk kell a szótár rendeltetését, terjedelmét, illetve más jellemzőit (Gaál 2011).

A szerb lexikográfia a XIX. század folyamán veszi kezdetét, és szorosan kapcsolódik Stefanović Karadžić Vuk munkásságához. A szerb középkori állam már a XIV. században török uralom alá kerül, és egészen a XIX. századig nem voltak meg a lexikográfiai tevékenység (mint például szótárkészítés) feltételei. A szláv nemzeteknél kétnyelvű szótárak már századokkal azelőtt megjelentek, a legfontosabb és egyben az egyik délszláv nyelvvel kapcsolatos szótár éppen Verancsics ötnyelvű szótára volt a XVI. századból. Ez egyben az első olyan szótár, amely a magyar nyelvet és egy délszláv nyelvet párosít össze (Kovács 1965: 484). Stefanović Karadžić Vuk 1818-ban megjelent szótárával kezdetét veszi a szerb lexikográfia, amely mára komoly tudományággá nőtte ki magát, és a legmodernebb trendeket követi (Nyomárkay 2004: 104).

A szerb–magyar lexikográfia történetében két jól körvonalazódó fázis figyelhető meg. Az első fázist elsősorban a lexikográfia ambiciózus úttörőinek lenyűgöző munkája jellemzi, míg a második fázisban egyfajta minőségi váltás történik, amikor a kétnyelvű szótárokat képzett nyelvészek és lexikográfusok kezdik összeállítani, összhangban az aktuális tudományos normákkal és elvekkel.

A XX. század közepén szakmai körökben komoly elvárások fogalmazódnak meg, így Herceg János 1946-ban megjelent szótárával befejeződik a szerb–magyar lexikográfia történetének első fázisa, és az azt követő szótárak már számos újdonságot mutatnak a struktúra, illetve a tartalom terén.

A szerb–magyar lexikográfia ma egy harmadik fázis kezdetén van, így annak érdekében, hogy a lexikográfusok törekvései a mai kor minden igényét kielégíthessék, a kétnyelvű szótárak összeállításának, illetve a kontakt szókincs frissítésének a területén szükség van egy jól definiált jövőképre. Ugyanúgy, mint a XX. század közepén, ma is jelentkeznek komoly igények a szerb–magyar lexikográfia minőségi javítására.

A jelen tanulmány következő részében a Burzan Mirjana és Kacziba Ágnes által szerkesztett *Szerb–magyar szótár*ral és annak elemzésével foglalkozunk. A dolgozat szűkös kerete miatt itt csupán két különböző témát témát fogunk vizsgálni, korlátozott mintavétellel.

Elsőként megvizsgáltuk a szótár első oldalán található címszavakat. Az elemzés célja az alkalmazott módszerek felkutatása, tipikus hibák keresése, illetve az azok kijavítására vonatkozó javaslatok megtétele volt. Másodsorban elemzésre kerülnek az A betűs anyagban fellelhető frazeologizmusok mint a kulturális identitás jegyeinek hordozói.

A szótár első oldalán, az A betűs anyag alatt, összesen 31 címszó található. Ebből 23 az idegen szavak szótárában is megtalálható. A ritkábban használt szakszavak vagy terminusok száma 13: *abažur*, *abdici-rati*, *abdikacija*, *abdomen*, *abdominalni*, *aberacija*, *abolicija*, *abolirati*, *abonent*, *abonentkinja*, *abonentski*, *abonirati se*, *abonman*, *a.d.* Az elavult alakok – amelyekre modernebb megoldás is létezik – száma összesen 5: *abonent* (*pretplatnik*), *abonentkinja*, *abonentski*, *abonirati se*, *abonman*. A következőkben részletesen is megvizsgáljuk azokat a példákat, amelyekben eltérések, problémák, esetleges bizonytalanságok figyelhetők meg.

ABAŽUR: Jelentésként *lámpaernyő*, *fényellenző* szerepel, azonban hiányzik a második gyakoriságú ekvivalens *lámpabúra*. Az ekvivalensek gyakoriságát a Magyar Nemzeti Szövegtárban (<http://mnsz.nytud.hu>, Váradi 2002) vizsgáltuk. Ebben a konkrét esetben a szótár szerkesztői az *abažur* szerb szó vonatkozásában kihagyták a második leggyakrabban

használt ekvivalensét. A szótárak összeállításánál gyakori hiba az ekvivalensek gyakorisági sorrendbe állításának mellőzése. Különös figyelmet kell fordítani arra, hogy ne hagyjuk ki a gyakoribb ekvivalenseket, ahogy sajnálatos módon itt megtörtént.

ABECEDA: A jelen címszónál egy szükségtelen, vagyis felesleges példamegjelenítés történt. Tudniillik a jelentés illusztrálásánál két azonos használatú és jelentésű példát találunk: *srpska* ~: szerb ábécé, *češka* ~: cseh ábécé. Az ilyen és hasonló esetekben el kell kerülni az azonos minőségű példák megkettőzését, mert ezzel helyet takarítunk meg, és a felhasználó a kiegészítő illusztrációval nem kap további lehetőséget az adott szó használatához. A jelen címszavaknál egy viszonylag elavult alak is helyet kapott (*fig.*) ~ *matematike*: a matematika ábécéje, amely helyett célszerűbb lenne a *matematika alapjai* kifejezés.

ABECEDNI: A jelen címszónál a nyelvtani szerkezet bemutatásához egyszerű módszert alkalmaztak, amely során a felhasználó önhibáján kívül is rosszul interpretálhatja a megjelölt példákat. Tudniillik a felhasználó a megadott példát látva – *po ~nom redu*: ábécé-rendben – nem lehet teljesen bizonyos abban, hogy a helyes alak *abecednom* vagy *abecedninom*. Ilyen esetekben célszerűbb alkalmazni a már megszokott módszert, amely határjelet [] alkalmaz a szótó elkülönítésére.

ABLEDOVATI: Ez egy tipikus példa a felesleges helyhasználatra egy szótárban. A címszó megjelölése után a következő információt közli a szótár: *svrš/nesvrš. neprel. (-dujem, -duju)*. A befejezett és befejezetlen szóalak szerepeltetése fontos feladat a szerb nyelvű szótárakban, azonban a gyakorlatban azok sorrendjét már a szótár legelején, a használati útmutatóban meg szokták határozni, így felesleges ezt külön jelölni a szócikkben. Gyakorlatiasabb lenne a következőt jelölni: *ablendlovati (-ujem), neprel*.

ABNORMALNO: Ebben a szócikkben jelentésbeli differencia figyelhető meg. Az illusztrálásnál a *ponašati se* ~: nem viselkedik normálisan példát találjuk. Azonban, habár a jelen példában első látásra nem szembetűnő az ekvivalens kiválasztásának vitatott helyessége, a hasonló példákban ez különösen fontos lehet, így a megoldások kiválasztásában alkalmazott következetességet szem előtt tartva fontos erre a kérdésre felhívni a figyelmet. Ugyanis ebben a példában a hangsúly nincs és nem

is lehet a *viselkedik* vagy *nem viselkedik* reláció megkülönböztetésén, hanem a hangsúly éppen a *nenormalno* jelentésminőségén van. Éppen ezért hibás és nem tipikus a szótárban alkalmazott megoldás. Következetesebb és helyesebb lenne: *ponašati se ~ abnormálisan viselkedik*.

ABORTUS: A jelen címszónál kettőzés figyelhető meg. Az *abortus* címszó mellett ugyanis – a szótár későbbi részében – *pobačaj* címszó is megtalálható. A vizsgált két címszó elsődleges differenciálása az eredetükben rejlik: idegen – őshonos. Ezen kvalitatív jellegén kívül egyik differenciális jelleg sincs megjelölve a két vizsgált címszó között. Ezért érthetetlen, miért duplikálták a vizsgált címszavakat.

ADAPTER: Itt a magyar nyelvű ekvivalens kiválasztásánál történt hiba. Ugyanis az *adapter* szó a magyar nyelvben nem felel meg a *készülék* jelentésnek. A *készülék* szó a magyar nyelvben az *uređaj* vagy *aparat* jelentésű szerb szavaknak felel meg.

ADAPTACIJA: Ebben a szócikkben egy nem kellően pontos ekvivalenst használtak: az *alkalmazkodás* szót. Az *alkalmazkodás* szónak elsődleges és domináns jelentése a szerb nyelvben a *prilagođavanje*. *Adaptacija* és *prilagođavanje* minőségükben különböző jelentésbeli alakok. A megjelölt problémán kívül a jelen szócikkben az ekvivalensek nem megfelelő csoportosítása is megfigyelhető. A 2-es pont alatt a következő példákat szemléltetik: *2. átalakítás, átdolgozás, átépítés, adaptálás; ~ zgrade: épület átépítése; ~ pripovetke: elbeszélés átdolgozása*. Itt szűkség lett volna a megjelölt példákat két különböző csoportba elosztani, mivel keverésük nem lehetséges a gyakorlatban. Tudniillik a *~ zgrade: épület átépítése* példánál nem használhatjuk az *épület átdolgozása* eredményt, szintén a *~ pripovetke: elbeszélés átdolgozása* példánál nem lehetséges az *elbeszélés átépítése* eredmény. Így teljes mértékben váratlan az *átépítés* és *átdolgozás* ekvivalensek ilyen módon történő csoportosítása.

A fenti példákban a kétnyelvű szótárak összeállításánál alkalmazott és megszokott gyakorlathoz képest kisebb-nagyobb eltérések vagy bizonytalanságok figyelhetők meg. Azonban a fő kérdés az, hogy a szótár első oldalán tapasztalt hibák / bizonytalanságok / megoldások gyakorisága mennyire tükrözi a szótár további oldalain lévő állapotot. Erre a kérdésre – a jelen dolgozat terjedelmi korlátai miatt – egy későbbi elemzés során keressük a választ.

Ahogy korábban már megemlítettük, a dolgozat második részében frazeologizmusokkal foglalkozunk, mint a kulturális identitás jegyeinek hordozóival. A kulturális identitás mindazon elemek összessége, amelyek szerint a csoport vagy az egyén önmeghatározása megtörténik (Bugarski 2005: 70). Egy közösség kulturális identitása egy öröklött vagy megszerzett közös tapasztalaton alapul, mely ellentétben áll egy másik, idegen közösség érdekeivel (Duda 2002: 92).

Amennyiben a két közösség kulturális identitását érintő pontokat akarjuk vizsgálni, olyan állandósult kapcsolatok elemzésére van szükség, melyeken keresztül az identitási értékek bemutatathatók. Ezért a következő részben az A betűs anyagba sorolt frazeologizmusokat fogjuk elemezni. A helyes alkalmazásuk elemzésén kívül azokat a példákat is meg fogjuk említeni, amelyek nem kerültek be a szótárba, pedig a jelenlétük szükséges lett volna. A példákat Kovačević Živorad *Szerb–angol frazeológiai szótárából* (SZ–A, 2002) merítettük. A *Szerb–magyar szótárban* helyet kapott frazeologizmusokat megszámoztuk 1-től 11-ig. Mint az elemzésből kitűnik, a szótárban megjelölt tizenegy frazeologizmussal szemben összesen negyven frazeologizmus szükségességét emeltük ki.

ADAM: *Adamova jabučica* (SZ–A)

ADRESA: *bez stalne adrese* (SZ–A)

1. ADUT: *imati ~e döntő érve van, poslednji ~ az utolsó ütőkártya*

- *držati sve adute, glavni adut, upotrebiti najjači adut* (SZ–A)

2. ADVOKAT: *drveni ~ zugügynyéd, zugprókátor*

- *đavolov advokat* (SZ–A)

AGA: *Veži konja gde ti aga kaže.* (SZ–A)

AGENT: *dvostruki agent* (SZ–A)

AHIL: *Ahilova peta* (SZ–A)

3. AKCENAT: *davati čemu ~ hangsúlyoz, kiemel valamit*

AKCIJA: *biti spreman za akciju, čovek od akcije, krenuti u akciju, skaču mu akcije, ulagati u akcije, voditi samostalnu akciju* (SZ–A)

AKO: *ako baš hoćeš da znaš (eto zato), Ako boga znaš!, Ako Bog da.; ako igde, ovdé;* (SZ–A)

AKORD: *raditi na akord* (SZ–A)

AKTIVNO: *baviti se aktivno čime* (SZ–A)

4. ALAL: *~ ti vera! Gratulálok, nagyszerű!*

5. ALAT: *bez ~a nema zanata a sikerhez megfelelő eszközök szükségesek*

(a szerző megjegyzése): *a gyakorlat teszi a mestert, a szerszám teszi a mestert*

ALKOHOL: *pod uticajem alkohola, oterati koga u alkohol* (SZ–A)

ALTERNATIVA: *Mir nema alternativu!* (SZ–A)

AMATER: *obični amateri* (SZ–A)

AMBAR: *Ne veruj letini dok je ne metneš u ambar.* (SZ–A)

AMBICIJA: *imati velike ambicije, nezajažljiva ambicija, obuzdati ambicije, slepa ambicija* (SZ–A)

AMERIKA: *otkriti Ameriku* (SZ–A)

6. AMIN: *doći na ~ az ámenre érkezik, elkésik, reći ~ rámondja vmire az áment*

AMO: *tamo-amó* (SZ–A)

7. ANATEMA: *baciti na koga ~u átkot mond vkinek a fejére*

8. ANĐEO: *~ čuvar őrangyal, őrzőangyal*

- *anđeo smrti (vesnik smrti)* (SZ–A)

ANGAŽOVATI SE: *svojski se angažovati na čemu* (SZ–A)

9. APETIT: *vući ~ farkasétvágy*

- *izgubiti apetit, otvoriti apetit kome (za čim)* (SZ–A)

10. APLAUZ: *brati (pobрати) ~e sikert arat*

APROPO: *apropó čega* (SZ–A)

APS: *poslati koga u aps* (SZ–A)

ARANŽMAN: *paket aranžman* (SZ–A)

ARGUMENT: *izneti argument, neoboriv argument* (SZ–A)

ARHIVA: *iskopati iz arhiva, odložiti u arhivu što* (SZ–A)

ATMOSFERA: *napeta atmosfera, negativna atmosfera* (SZ–A)

ATOM: *iscediti i poslednji atom snage iz koga* (SZ–A)

11. AUT: *biti u ~u kimarad az eseményekből*

AZBUKA: *ne savladati ni azbuku (čega)* (SZ–A)

A szótár elemzése során – korlátozott mintán – bemutatásra kerültek mindazok a nehézségek, amelyekkel a kétnyelvű szótárak szerkesztői találkozhatnak munkájuk során, és amelyekből az esetleges dilemmák, bizonytalanságok, hibák következnek. A frazeologizmusok elemzése alapján megállapítottuk, hogy lehetőség lett volna jelentősen nagyobb számú példa szerepeltetésére a szótárban. A frazeologizmusok különösen fontosak a kétnyelvű szótárakban, mert két nemzet identitásjegyeinek egész tárházát is jelentik. Ezért minél reprezentatívabb számban kell megjeleníteniük a szótárakban.

IRODALOM

- BUGARSKI Ranko. 2005. *Jezik i kultura*. Beograd, Biblioteka XX vek.
- DUDA Dean. 2002. Hrvanje s anđelima. *Reč – Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, 66/12.
- GAÁL Péter. 2011. A hagyományos szótárak vizsgálati szempontjainak alkalmazhatósága az online szótárak esetében. In: *Az alkalmazott nyelvészet ma: Innováció, technológia, tradíció*. A XX. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Kongresszus előadásai. Magyar Alkalmazott Nyelvészek és Nyelvtanárok Egyesülete (MANYE) – Debreceni Egyetem, Budapest–Debrecen, 432–437.
- KOVÁCS Zoltán. 1965. Szláv nyelvű szótárírás Magyarországon a kezdettől 1945-ig. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1965–1966*, 482–490.
<http://epa.oszk.hu/01400/01464/00007/pdf/482-490.pdf>
- KOVAČEVIĆ Živorad. 2002. *Srpsko-engleski frazeološki rečnik*. Beograd.
- NYOMÁRKAY István. 2004. A horvát és a szerb szótáriródalom. In: NYOMÁRKAY ISTVÁN, VIG István (szerk.). *Kis szláv lexikográfia*. Budapest, ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet, 50–109.
- REFFLE Gyöngyi. 1985. A magyar–szerbhórvát szótárak történeti és lexikográfiai vizsgálata. *Hungarológiai Közlemények*, 17. évf. 62. sz. (1985. március). Újvidék, 101–127.
- VÁRADI Tamás. 2002. The Hungarian National Corpus. In: *Proceedings of the 3rd LREC Conference*. Las Palmas, 385–389.

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ КОНЦЕПТА *БОГ*
В МОНГОЛЬСКОМ ПЕРЕВОДЕ РОМАНА
«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Как известно, в Монголии традиционной религией является тибетский буддизм, поэтому христианская лексика не имеет соответствий в монгольском языке и является безэквивалентной лексикой.

Безэквивалентные слова раньше переводились на монгольский язык словами, обозначающими известные для монголов реалии. Так, например, название романа Гюго «Собор Парижской Богоматери» было переведено как «Собор парижской богини тары¹», т. е. Богомать Мария была отождествлена с буддийской богиней², а Христос – с Буддой.³ Это значит, что практически можно перевести все иноязычные реалии, подвести их ближе к читателю перевода, но это не будет адекватным переводом и только может привести к нивелировке национального своеобразия подлинника. Тем более, что при употреблении буддийских терминов для обозначения христианских происходит существенное искажение важных коннотаций семантики религиозных концептов. Посмотрим, как это выглядит на практике.

¹ Монгольское название: «Парисын дарь эхийн сүм». Тут дарь эх = богиня тара. См.: Гюго 1963.

² Тара – главная богиня в буддийской мифологии. Первые европейские миссионеры, встретившиеся в Индии с образом Тары, уподобляли ее Св. Марии. См.: Tokajev 1988: 407.

³ Адекватный перевод концептов религии с одного языка на другой можно сделать только ориентируясь на культуру и религию реципиента. В данном случае это значит, что воссоздание образов православной культуры, представленной в романе «Братья Карамазовы», возможно только образами буддийской культуры, так как религиозные термины трудно поддаются трансформации на почву другой культуры, имеющей абсолютно иную религию.

Концепт *бог* играет важную роль в языковой картине мира каждого народа и представляет собой основу нравственных и культурных ценностей. Именно поэтому наш выбор выпал на него.

Во-первых, это лексика, характеризующая представления о Боге. Весьма трудно и, быть может, невозможно дать такое определение слову *бог*, которое бы включило в себя все значения этого слова и его эквивалентов в других языках, поэтому прежде всего обратимся к его этимологии.

Слово *бог* восходит к индоевропейской основе *bhag*– «надевать, раздавать»; др.-инд. *bhága*, т. е. «благосостояние, счастье», а также «наделяющий, дарующий», *bhagavant* «блаженный, великий», но в фонетическом и семантическом отношении более всего ближе к соответствующим древнеиранским образованиям (ср.: *bagā* – «участь, судьба», а также «господин, бог»).⁴ Значение корня, вероятно, связано с представлением об *изобилии, полноте*. В тексте «Братьев Карамазовых» слово *бог* появляется несколько сотен раз, поэтому целесообразнее будет выделить один отрывок текста. Мы выбрали главу «Великий Инквизитор», где и так сконцентрирована так называемая «христианская лексика». Если не считать производных (*богослов, богохульство, богородица, богоматерь*), то в этой главе слово *бог* появляется 21 раз.⁵ В монгольском тексте оно во всех случаях переводится словом *Бурхан*. *Бурхан* – это титул государя, божество в мифологии алтайцев и некоторых других народов Сибири и Центральной Азии. В тюркских и монгольских языках переводится как «Хан (титул)», «будда», «будда – хан», «бог». *Бурхан* – верховное божество в монгольском буддизме, образ бога вообще, а также изображение бога, идола. *Бурхан багш* («Будда – учитель») – распространенное название Будды Гаутамы у монгольских буддистов (Цэвэл 1966: 110). То есть *бог* монгольского варианта прямо ведет читателя к образу Будды. Известно, что Будда – имя религиозного учителя (санскр. Buddha). Само название происходит от

⁴ См.: Черных 1993: 98.

⁵ Все ссылки на тексты Достоевского даются по: Достоевский 1975, с указанием в скобках тома и страницы. Все цитаты из монгольского текста даются по: Достоевский 2009, с указанием в скобках страницы.

санскр. корня *buddh-*, тождественного с русским «будить». Буквальное его значение – «пробудившийся», «просветленный».⁶

Итак, в переводе христианское понятие *бог* ведет к образу Будды, а представления об *изобилии*, *полноте* и *счастье*, связанные с этой лексемой, заменяют представление о *духовном совершенствовании*, о *просветлении*. Таким образом, происходит искажение в двойном плане:

1) на семантическом уровне: вместо христианского бога представлен образ буддийского бога; изменяется и лексика, характеризующая представления о боге;

2) на этимологическом уровне: представления об *изобилии*, *полноте* и *счастье*, означающих изобилие материальных благ и материального благополучия (ср.: слова «богат, богатство», исходящие из того же корня), преобразуются. Слово *Бурхан* ставит на первый план представления о духовном совершенстве (конечно, и христианская лексика позволяет донести коннотации духовного порядка в связи с *богом*, но сейчас речь идет только об этимологии данных лексем).

В романе многократно появляется и слово *господь* (и его варианты: *господень*, *господне*, *господи*), также обозначающее «Высшее Существо». В русском языке оно появилось значительно позже слова *бог*. В своем исходном значении – «хозяин, владыка» – оно встречается во многих славянских языках, в церковном употреблении *Господь* значит «Владыка, Властитель». По происхождению это слово сложное. В нем, как полагают, два корня: *gost-* (индоевропейский *ghost-*) «пришелец, чужестранец, гость» и *pod-*ь. (индоевропейский *pot-*, *pot-i-s*) «хозяин, глава дома». В латинском языке *hospes*, род. *hospitis* «хозяин, оказывающий гостеприимство чужестранцам».⁷ Таким образом, *gost – pod-i-s* первоначально значило «гостеприимный хозяин, домовладыка». Как и слово *бог*, слово *господь* в своем первоначальном значении было связано с мирской жизнью и лишь позднее получило свое вторичное религиозное значение.

⁶ Сухбаатар 1997: 45.

⁷ См.: Черных 1993: 209.

В монгольском переводе *господь* в отличие от *бога* переведен по-разному. Приведем несколько примеров:

1) «*Господь* мой и бог мой!» (14/25) – «*Тэнгэр* минь, *Бурхан* минь!» (35; досл.: «*Небо* мое, *бог* мой!»). *Тэнгэр* («небо») изначально связан с образами шаманских богов и культом традиционного верования.⁸ Очевидно, выбор этого слова связан со стремлением переводчика приблизить перевод к монгольскому читателю и нейтрализовать инаковость православного содержания оригинала. Но, как ни странно, перевод близок к образу оригинала, так как *всевышний* и *небесный* в русском языке также используются как синонимы слову *бог* и имеют такую же возвышенную коннотацию, как и *Тэнгэр* в монгольском.⁹

2) «Прав ты, *господи*, что так судил» (14/225) – «Ингэж шийдсэн нь *Бурхан Чиний* зөв» (249; досл.: «прав Ты, Бог, что так решил»). Как мы видим, не только слово *Бог*, но и *Ты* написано с прописной буквы, чего нет в оригинале. Заметим, что переводчик во всех случаях, когда так или иначе говорится о *боге* (даже во фразеологических единицах типа «о, господи»), придерживается этого приема. В монгольской грамматике с прописной буквы пишут не только фамилии, имена, отчества, псевдонимы, прозвища, географические и административные названия и т. д., но и местоимения, когда хотят выразить уважение к тому, о ком идет речь.

3) «Бо *господи* явился нам» (14/226) – «*Бурхан Тэнгэр* минь ирж хайрла» (250; досл.: «*Небесный* мой извольте явиться»). Тут стоит отметить удачное добавление местоимения *минь* (букв.: «мой»), передающего теплоту и непосредственность звучания фразы. А словосочетание *ирж хайрла* («извольте явиться») выражает поощрение говорящего. *Хайрла* происходит от слова *хайр* (по-русски: «лю-

⁸ Под традиционным верованием мы понимаем издревле существовавшие среди монгольских племен культы Неба и Земли, культы поклонения природе (горам, огню, деревьям, рекам и озерам) и связанным с ними духам-хозяевам.

⁹ В русском тексте романа есть один случай, когда лексема *небо* является заместителем *бога*: «Знали ведь о знаках-то покойник, я да Смердяков, вот и все, да еще *небо* знало, да оно ведь вам не скажет» (14/427). В переводе, конечно, она передана лексемой *тэнгэр*.

бовь»); так, словосочетание приблизительно означает: «будьте любезны», что более-менее передает дух оригинала, выраженного старославянской формой *явися*.

4) «*Господи*, исцели меня» (14/227) – «*Бурхан минь ээ*, намайг анагааж соерх» (251; досл.: «*Бог мой*, исцели меня»). Здесь к местоимению *минь* добавлено междометие *ээ*, которое на синтаксическом уровне является дополнительным индикатором, выражающим ярко звательную интонацию.

5) «О *господи*, какое мне дело!» (14/239) – «*Аяа, Бурхан минь*, надад ямар пад байна!» (265; досл.: «О мой Бог, какое мне дело!»). В этом случае переводчик употребляет фразеологический оборот *надад ямар пад*¹⁰ *байна* вместо его распространенного синонима *надад ямар хамаа байна*, компенсируя возвышенность обращения *Бурхан минь* и подражая этим духу оригинала, ведь *О господи* в этом случае не обращение к Богу, а устойчивое выражение, употребляемое в повседневной речи.

В русском языке слово *отче* также используется как синоним слову *бог*. Современная форма данного слова развилась из индоевропейского *ātikos/āttikos* (знач.: «отец», «предок»). В тексте романа не раз встречаемся с этой формой обращения, что говорит об укорененной идее *отцовства*, важной с точки зрения семантики всего романа. В монгольском варианте оно переведено как *багш* (досл.: «учитель»). Видимо, переводчик употребляет самостоятельно часть термина *Бурхан багш* (досл.: «бог – учитель»), которым обозначается Будда:

1) «великий и блаженный *отче*» (14/154) – «агуу их төгс амгалан *багштан*» (173). Тут суффикс *-тан* (*багш* + *-тан*) имеет эмотивную функцию – он обычно выражает уважение говорящего к реципиенту.

¹⁰ В монгольском языке слово *пад* выражает: 1) экспрессивность («пад хар» = «очень черный», «пад халтар» = «очень грязный»; 2) звукоподражание («пад пад алгадах» = «хлопанье», выражает звук хлопанья в ладоши); 3) устойчивое сочетание (разг.) «пад алга» = «безразлично», «(меня) не касается» и т. д. См.: Цэвэл 1966: 450.

2) «блаженнейший и святейший *отче*» (14/154) – «төгс амгалан, гэгээнтэн *багш* минь» (173). Здесь тоже видим добавление местоимения *минь*, что опять-таки призвано выразить эмотивную оценку говорящего.

Как мы видим, в переводе исчезла семантика слова *отче* – а именно широко распространенная концепция *бога-отца*, что свидетельствует о невнимании переводчика к особенностям право-славного подтекста романа.

Итак, переводчик при передаче религиозного термина *бог* и его синонимов *господи* и *отче* предпочитает уподобляющий прием: в большинстве случаев он заменяет их аналогами, близкими монгольскому читателю. Это такие буддийские термины и понятия, как *Бурхан*, *Бурхан Тэнгэр*, *Тэнгэр* или *багш*.¹¹ При этом, как правило, православная картина мира романа воссоздается с потерей важной семантики, хотя главный смысл, свойственный монотеистическим религиям (т. е. «высшее существо, сакральное персонифицирование Абсолюта, творец»), воссоздается достаточно полно. Но в воспроизведении христианской лексики наблюдаются и приемы механической передачи. Так, например, понятия, свойственные общехристианской лексике (напр., Евангелие, Евангелие от Луки), в том числе имена библейских персонажей (Лазарь, Авраам и т. д.) переданы способом прямого заимствования слов, т. е. транспортированы без изменений и объяснительных комментариев.¹² Это значит, что

¹¹ Сюда же относятся такие термины, как *Священное писание* (в переводе: «ариун судар» – будд.), *старец* (в переводе: «даянч» – будд.), *отец* (в переводе: «ламтан» – будд.), *апостол* (в переводе: «архад» – будд.) и т. д., подробная разработка которых может стать задачей будущего исследования.

¹² В связи с этим П. Тороп отмечает: «[в] процессе экспликации скрытых свойств текста, эксплицитность которых необходимо переводчику или читателю перевода, могут быть использованы возможности книги, т. е. как переводимость, так и книжное существование перевода являются комплементарными явлениями. Следовательно, основная часть подлинника переводится в текст перевода, но какие-то части или аспекты могут быть “переведены” в комментарии, глоссарии, предисловия, иллюстрации (картины, карты) и т. д. В подобной комплементарности нельзя по нашему мнению увидеть отказа от целостности текста в переводе, просто граница между текстовым и нетекстовым не совпадает для читателя оригинала и для читателя перевода» (Тороп 1995: 67–68).

смысл понятий, присущих православной традиции, остается труден для восприятия монгольскими читателями.

ЛИТЕРАТУРА

- ГЮГО В. 1963. *Парисын дарь эхийн сүм*. Улан-Батор, Мир ном Publishing.
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. 1975. Братья Карамазовы. В: ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Полное собрание сочинений: В 30 т.* Т. 15. Л., Наука.
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. 2009. *Карамазовын хөвүүд*. Улан-Батор, Монсудар.
- СҮХБААТАР О. 1997. *Монгол хэлний хар үгийн толь*. Улан-Батор, Адмон компани.
- ТОРОП П. 1995. *Тотальный перевод*. Тарту, Изд. Тартуского университета.
- ЦЭВЭЛ Я. 1966. *Монгол хэлний товч тайлбар толи*. Улан-Батор, Улсын хэвлэл.
- ЧЕРНЫХ П. Я. 1993. *Историко-Этимологический словарь современного русского языка*. Т. 1. М., Русский язык.
- TOKARJEV Sz. A. (főszerk.) 1988. *Mitológiai enciklopédia*. 1. kötet. Budapest, Gondolat.

AZ ÁLARCOKRA HULLOTT LÉT SZIMBÓLUMAI

Leonyid Andrejev: *Fekete álarcok*

A XX. század elején rohamos fejlődésnek indul a színházművészet fiatal vetélytársa, a *mozi*. Az új művészeti ág megjelenése a kultúra színpadán világszerte arra ösztönzi a színház teoretikusait, rendezőit, művészeit, hogy a jelenség kontextusában újraértelmezzék a színháznak mint fenomenének a múltját, jelenét és jövőbeni lehetőségeit. Nincs ez másképp a századelő orosz színházi világában sem.

A XX. század eleji orosz színházi válság leküzdésének szándéka tipológiai szempontból többfajta játékmódot és erre épülő dramaturgiát hívott életre, létrehozva így az *új drámát* és az új színházat. Meghatározó jelenség ezek közül a színjátszás kezdetéig visszanyúló, stilizációs elvre épülő „balagan” színház (orosz vásári komédia) és színjátszásforma, amelynek poétikai konstruáló elvei, az ősi, primitív művészetek eszköztárához visszanyúló elemei sok közös vonást mutatnak a Németországból kiinduló és az első világháború környékén teret nyerő expresszionizmussal. A szimbolizmus szellemi kontextusában pedig a *meamp-xpam* (templom-színház) koncepciója fejlődik ki, főleg Vjacseszlav Ivanov (1866–1949) és Andrej Belij (1880–1934) teoretikus írásainak alapján. A két, egymásnak több szempontból is ellentmondó elmélet közül természetesen az ősi, az archaikusabb – melynek igen erős gyökerei vannak az orosz népi színjátszásban is – bizonyult életképesebbnek, és nem pedig az antik, dionüszoszi elvet feléleszteni kívánó, szimbolista esztétikai és poétikai elvekre épülő színjátszásforma.

Leonyid Nyikolajevics Andrejev (1871–1919) a kor meghatározó színházi rendezőjének, Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkijnek (1863–1938) a felkérésére kezdett tudatosan a dráma műneme felé fordulni. Első drámai kísérletei idején, a századforduló környékén, a mozi térhódításának korszakában már sikeres prózaírói munkásságot tudhat

maga mögött. Andrejev több mint 20 drámai alkotásának szinte mindegyike sajátos, csak rá jellemző drámai formával rendelkezik, szinte minden műve tudatos újítás és kísérlet eredménye. Így dramaturgiájában a színházi megújító kísérletek mindegyike jelen van: korai, emblematis darabja, *Az Ember élete* (1906) expresszionista jegyeket, valamint balagan-szerű megoldásokat mutat fel. A dráma középpontjában a fausti embertípus áll, és a mű is az emberiségdrámára jellemző kérdéseket boncolgat: élet és halál, a jó és a rossz küzdelme, a létezés paraméterei, stb. Az új tartalom kifejezésére új drámai formát keres, amit a „stilizált színház” (*условный театр*) poétikájában talál meg. Drámamegújító kísérleteinek ezen szakaszában poétikai intenciója sokban egybecseng a Vszevolod E. Mejerhold (1874–1940) által képviselt drámapoétikai megoldásokkal.

De Andrejev nem marad érintetlen a századelő irodalmát és művészetét átható irányzattól, a szimbolizmustól sem: jól példázza ezt az elemzésre kiválasztott mű, a *Fekete álarcok* (*Чёрные маски*, 1908), amely mű az egyik legérdekesebb drámai kísérlete a *pánpsziché* drámák irányába.

Andrejev meghatározó színház- és drámaelméleti tanulmányában (*Levelek a színházról I-II*)¹ az európai színjátszásmódokat tipologizálva maga is kétfajta játéktípust, a *театр масок*-t (álarcos színház) és a *театр правды*-t (*театр правды* (az igazság színháza, a *pánpsziché* színháza) különböztet meg egymástól. A mozi előretörésének kontextusában elemzi a színház jelenlegi státuszát, állapotát és fogalmaz meg radikális újításokat drámapoétikai értelemben, a színházi dialógus minden elemét újraértékelve. Ennek talaján saját színház- és drámakoncepciót alkot meg, a „pánpsziché-dráma és színház” fogalmát, amely a csehovi és a maeterlincki eseménytelen dráma nyomdokain haladva újraértelmezi a dráma műfájának valamennyi meghatározó komponensét. Andrejev saját drámai eszköztárának megújításakor annak gyökereit a csehovi drámáig vezeti vissza, amennyiben ő is, akárcsak Csehov, a reálisban keresi az irreálisat. Mindkét szerző a reális világ jelenségei mögötti irreálisat, az egyedi mögött az általánosat kívánják megjeleníteni, drámai formában. Világképük is mutat rokon elemeket: mindkettejükre illik az a

¹ Andrejev 2004.

Maeterlinck által megfogalmazott konfliktusértelmezés, amelyre dráma-világuk épül: „...mennyre tragikus létezésünk pusztá ténye.” (Maeterlinck 2000: 31)

A *Fekete álarcok*² a szerző egyik legérdekesebb korai kísérlete, amelyben talán legközelebb került a szimbolizmus esztétikai és poétikai elveihez. A darab egyúttal a *pánpsziché dráma* előzményének is tekinthető, mivel a dráma egyetlen tárgya a darabokra hullott emberi pszichének költői képpel történő megjelenítése ugyanúgy, ahogy a későbbi pánpsziché drámákban, a megjelenítés tárgya koncentráltan az emberi psziché lesz.

A dráma megkonstruálása jellegzetesen „andrejevi”: olyan excentrikusan provokatív elemeket és színpadai megoldásokat vonultat fel, amelyek sokkolják a nézőket, egy pillanatra sem engedik azonosulni a befogadót a színpadon zajló „illúzióval”. Az excentrikusság a groteszk jegyeket hívja elő a drámai szöveg felépítésében: az andrejevi világérzésalogikus, kaotikus értelmezésének hordozóit.

Naplójában Andrejev több helyütt is visszatér a mű elemzéséhez, sajátos, szubjektív hermeneutikája fontos kiindulópont lehet a darab egy lehetséges megközelítéséhez (Андреев 1994). Az októberi forradalom után, 1918-ban művével kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy az nem csupán a kiemelkedő és autonóm személyiség, a *művész* belső világának széthullását jeleníti meg képileg, hanem a forradalmi események allegóriájaként is értelmezhető, az értelmiségi által átélt traumatikus eseményekre is válasz a dráma szövege.

A nemes lovag, Lorenzo de Spadaro herceg, élete nagy ünnepére, egy álarcosbálra hív vendégeket. Az ünnepi lakomára azonban hívatlan vendégek is érkeznek: vörös és fekete, kiismerhetetlen és visszataszító álarcok. Az ezekkel való szembesülés folyamán fokozatosan veszíti el uralmát önmaga fölött, és eszét veszítve megöli saját hasonmását: „Lorenzo elpusztul az ismeretlen álarcok ölelésében, akik az emberi sötétség sűrítményei, nincs nevük, nem ismerik sem Istent, sem a Sátánt...”³ Íme

² A tanulmányban a drámából és Andrejev naplójából vett idézeteket saját fordításomban közlöm. – H. V. K.

³ Андреев 1994: 133.

a történelem zseniális andrejevi értelmezése: a forradalom, amely fölfalja önmagát.

A *Fekete álarcok* az orosz szimbolizmus szellemi kontextusában született meg, egy évvel az expresszionista jegyeket felmutató, Andrejev máig fő drámai alkotásának tekintett műve, *Az Ember élete* c. dráma megírása után.

A dráma Andrejev „stilizációs drámaciklusának” része, amely drámák egyértelműen a naturalista dramaturgia valóság-hűsége ellen forduló absztrakciós elven épülnek fel. Ezekben a drámákban a „megszokott” lerombolása az össze nem illő elemek együttes megjelenítésével történik, amely elv a dráma alapvető kompozicionális szervezőeleme is.

A darab konstruáló elvei között számos kötődés figyelhető meg a szimbolizmus poétikájához, amennyiben Andrejev egyértelműen elutasítja a valóság reális megjelenítésének mimetikus jellegét és művének tárgyává a rétegzett emberi tudat állapotainak képi megjelenítését teszi. A dráma szervezőelemei az alkotói folyamat során a tudattalانبól előhívott *archetipikus szimbólumok*, amelyeknek funkciója, hogy a látható világ jelenségeinek empirikus megközelítése helyett a mögöttes világ igitbb tartalmainak hordozói legyenek.⁴

A drámát sajátosan eredetivé teszi, hogy szimbólumai között – a jungi terminológiával élve – a „természetes” szimbólumok töltik be a mű szemiotikai világában a központi szerepet. Ezek a természetes szimbólumok egyetemes jelentésűek, a mitologikus gondolkodás jegyei dominálnak bennük, nincsenek kultúrákhoz kötve, mint *jelölőknek*, minden kultúra ugyanazt a *jelentést* tulajdonítja. Ez az archetipikus szimbólumsor a *sötétség* és a *fény* szimbólumsora. Ezek a meghatározó jelentések tovább transzformálódnak, és variációs elemeik hálószerű jelentést képeznek a drámai szövegben. (Northrop Frye, az amerikai mitológiai iskola megteremtője úgy írja le ezt a folyamatot, hogy az archetipikus természetes szimbólum – mint központi mag – köré asszociatív módon kapcsolódnak ezen egyetemes jelentésű kép transzformációi). A *fény*-szimbólum a *tűz*, *világosság*, *sugár* metaforákra bomlik, ellenpólusa, a *sötétség* pedig az *éjszaka* és a *hideg* transzformációkat teremti meg. A szimbólumok között

⁴ Northrop Frye drámaelemzéseiben kitér az andrejevi drámai szöveg műfaji jegyeinek meghatározására, és a „masque” műfajával jelöli a művet (Frye 1998: 102).

jelen van a mitikus-szagrális cselekedetsorra utaló igei metaforasor is, a *tűz általi megtisztulás* cselekedetsora. Ezekhez az archetipikus szimbólumokhoz további, ún. *kulturális* szimbólumok kapcsolódnak, amelyeknek jelentése nem egyetemes, kultúrkörönként más és más jelentéssel ruházódhatnak fel: ilyenek a *lélek-vár*, a *kereszt*, a *kígyó*, a *lakoma*, a *tor*, a bájitallá változó *bor*, a *színek* (*vörös, fekete, fehér, arany*) szimbolikája stb.

A drámai szöveg szüzséjének menetét Lorenzo herceg lét- és tudat-állapot-változásának képi megjelenítése adja: az ünnep apollói harmóniájától, a *ráció* irányította tudat *világosságától* a személyiség teljes szét-hullásáig, az *ösztönök* világának elszabadult *sötétségéig*. Andrejev értelmezésében tehát a *ráció* irányította emberi tudaton túl léteznek eddig még fel nem tárt, ismeretlen birodalmak az emberi lélek mélyén, ezek szimbólumok formájában üzennek, tematizálódásaik a vörös és fekete álarcok. Ezek megnevezése és az ezekkel való szembesülés önpusztításhoz vezethet.

A szöveg allegorikus jellege két értelmezési lehetőséget foglal magában, egy konkrét és egy átvitt jelentés megformálására ad lehetőséget. A herceg által komponált dal szövegének központi sora: „A lelkem elvarázsolt vár...” szemantikailag összekapcsolja a két értelmezési síkot: a kivilágított vár az álarcosbálra érkező vendégekkel egyszerre konkrét és metaforikus tér. E tér fáklya *tűzével* megvilágított részei *énünk öntudatos* része, a sötétség borította és ismeretlen álarcokkal benépesült kaotikus része pedig a *tudatalatti* képi megjelenítése. (A rétegzett emberi tudat ilyen módon való képi megjelenítése meglepő hasonlóságokat mutat az ugyancsak a századelőn alkotó Balázs Béla *A Kékszakállú herceg vára* c. művének térszimbolikájával).

Lorenzo ember- és vilásképe az andrejevi létérzés summázata: a világban szerepeinkre hullunk szét, nem létezik autonóm, önálló személyiség, a teljes *elidegenedés* felé haladunk mind önmagunkkal, mind a világgal, mind a másik emberrel való kapcsolatunkban. A személyiség pusztulásában az *elfojtás mechanizmusa* jelentős szerepet játszik: Lorenzo elfojtja elkövetett bűneit (amelyekről halála után a kiterített holttestet körülvevő szolgálai és a falu lakosai beszélnek), egy olyan szerepet játszik, amely nem adekvát saját élettörténetével, felbomlik az egyensúly, ami a lélek harmóniáját jelentené, és ez robbanáshoz – a megőrüléshez vezet.

Jól látható, hogy Andrejev a freudi személyiségmodellhez hasonló személyiségstruktúrában gondolkodik, a személyiség egységéről vallott elképzelései a freudi tanok látens jelenlétéről tanúskodnak.

Ennek az elidegenedési folyamatnak fokozatai vannak. Lorenzo „senkit sem ismer fel” a bálra hívott vendégek közül, sem szerelmét, feleségét, sem a legjobb barátait, mindenki álarcot visel. Elidegenedik önmagától is, és ez a darab szövegében úgy jeleik meg, hogy egyes szám harmadik személyben kezd beszélni önmagáról (Lorenzo szívében nem lakik kígyó... nem komponálhatott ilyen pokoli kakofóniát). Elidegenedik a *szavaitól* is: ebben a világban még a szavak és a hangok is álarcot viselnek:

[...] Elnézést, uraim, egészen elfelejtettem, hogy ma minden becsap és megcsal – a személyek is, a hangok is, és végül, a szavak. Ki gondolta volna, drága vendégeim, hogy még a szavak is ilyen visszataszító álarcot tudnak öltetni...

Fokozatosan veszíti el uralmát a külvilág fölött, a nyelvi síkon történő megkettőződés után tematikusan is megkettőződik: az idegen-Én testet ölt, saját *hasonmása* pusztítja el.

Az archetipikus szimbólumok szerepeltetésén túl az andrejevi szöveg másik, a struktúra minden elemében jelenlévő sajátossága a horror vacui szülte *groteszk*: a valóság éles deformációjában (valóság és látszat egyszerre történő megjelenítésében), össze nem illő elemek egyszerre történő felmutatásában (*a szép és büszke királynő–lovászfű pár*), váratlan, oda nem illő fordulatokban (a Szép Álarc hirtelen egy törrel megszúrja az udvari bolond Ecco nyakát), a *disszonanciában* jelenik meg. Ezek a disszonáns elemek a színházi excentrikusság hordozóiként lerombolják a játék nézőben kialakuló illúzióját, s az így megszülető elidegenítés a befogadóban alapvetően a distancia kialakítását eredményezi, akárcsak az expresszionista dramaturgia befogadói értelmezésében. A rendezői utasítás szövege számos groteszk táncra és mozdulatokra történő utalást tartalmaz (pl. az *Öregasszonyok* tánca, Lorenzo egyre mélyebb hajlongásai, az *Álarcok* ironikus nevetése stb.). Ugyanilyen groteszk elem a *kakofonikus* zene megjelenése a várt *harmónia* helyett. Nyelvi szinten a groteszk a visszhangszerű ismétlődésekben és a nyelvi megnyilatkozások ritmikai felépítésében érhető tetten.

Összegzőképpen a műről elmondható, hogy benne először valósul meg Andrejev pszichologizáló törekvésének eredményeképp egy olyan művészi, másodlagos valóság, amelyben a művészi analízis tárgya a hős tudatának képekben való kivetítése és ennek analízise. A drámai formanyelv egyrészt szimbolikus, másrészt expresszionista poétikai jegyeket mutat, megőrizve az Andrejevre jellemző alkotásmód stilizációs elvét, mely a lényegesnek vélt dolgok szelekciójából és ezek sűrített, egyszerre történő felmutatásából áll. Érdekes kísérletnek lehetnénk tanúi, ha valamelyik kísérletező színház elkészítené ennek a méltatlanul elfeledett darabnak a mostani változatát. Meglepődve ismernénk fel önmagunk kivételéseit az andrejevi drámai figurák között, és éreznénk át azt, hogy lelkünk a jó és a gonosz ősi küzdelmének állandó színtere.

IRODALOM

- ANDREJEV Leonyid. 2004. Levelek a színházról I-II. Ford. H.Végh Katalin. In: MÜLLER Péter (szerk.). *A modern színház születése*. Budapest, OSZMI, 163–185.
- BORY Endre. 1988. Leonyid Andrejev drámáinak világa. *Filológiai Közlöny*, 3, 169–175.
- BORY Endre. 1990. Az expresszionista dráma előfutára: Az Ember élete (1906). *Filológiai Közlöny*, 3–4, 95–104.
- BUZÁS Mária. 2002. *Az expresszionizmus megjelenési formái a századelő orosz kultúrájában* (Disszertáció, kézirat).
- ELIADE Mircea. 2009. *A szent és a profán. A vallási lényegről*. Ford. Berényi Gábor, Budapest, Európa Kiadó.
- FRYE Nortroph. 1998. *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest, Helikon.
- GORETITY József. 2000. Leonyid Andrejev „racionális démonizmusa”. In: GÖRÖMBEI András (szerk.). *In honorem Tamás Attila*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- JUNG Carl Gustav. 2011. *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Ford. Turóczi Attila. Szerk. Kis Kós Antal. Budapest, Scolar Kiadó.
- LOTMAN Jurij. 1994. A művészi tér problémája Gogol prózájában. Ford. Mercz Andrea. In: KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit (szerk.).

- Kultúra, szöveg, narráció: Orosz elméletirók tanulmányai. In honorem Jurij Lotman.* Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó.
- MAETERLINCK Maurice. 2000. A hétköznapi tragikum. Ford. Bárdos Miklós. In: JÁKFALVI Magdolna (szerk). *Színházi antológia*. Budapest, Balassi Kiadó.
- АНДРЕЕВ Леонид. 1994. *S.O.S.: Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919)*. Под ред. Ричарда Дэвиса и Бена Хеллмана. М.–СПб., Atheneum; Феникс.
- АНДРЕЕВ Леонид. *Чёрные маски*.
<http://andreev.org.ru/biblio/Schernie%20maski/p001.html>
- ГЕНЕРАЛОВА Н. П. 1997. Леонид Андреев и Николай Бердяев: К истории русского персонализма. *Русская литература*, 2, 87–112.
- ГОРЬКИЙ Максим. 1965. Леонид Андреев (Воспоминания Горького об Андрееве). В: *Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка*. Литературное наследство. М., Наука.
- ИЕЗУИТОВА Л. А. 1976. *Творчество Леонида Андреева (1892–1906)*. Изд-во Ленинградского университета.
- МОСКОВИНА И. 2005. *Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева*. Харьков, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина.
- СИЛАРД Лена. 1974. «Мои записки» Л. Андреева III: «Великий Инквизитор» Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния». *Studia Slavica Hung.*, 3–4, 271–304.

JÓSIKA MIKLÓS
„SZOCIOLINGVISZTIKAI” ÉRDEKLŐDÉSE

A szociolingvisztika viszonylag fiatal tudományág, kezdetét az angolszász nyelvterületen a XX. század ötvenes éveinek elejére teszik. Magyarországon ilyen irányú kutatások az elmúlt század 70-es éveinek elején kezdődtek (Kiss 1995: 18, 23 kk.). A szociolingvisztika természetesen nem előzmények nélkül alakult ki. Európában elsősorban dialektológiai tanulmányokban mutattak rá a nyelvjárási jelenségek társadalmi meghatározottságára. A magyarországi nyelvjáráskutatás és regionális köznyelvi kutatások is több esetben kapcsolatot mutattak ki a nyelvhasználati jellemzők és egyes társadalmi tényezők között (Kiss 1995: 17–18). A szociolingvisztika vizsgálati tárgyát képező területek közül több olyan van, amelyekkel kapcsolatban Jósika számos észrevételt fogalmaz meg *Emlékirat* című, először 1865-ben megjelent önéletrajzában. Mielőtt ezek tárgyalására rátérnénk, illő az író személyéről néhány szót szólni.

Báró Jósika Miklós (Torda, 1794 – Drezda, 1865) mára már csaknem elfeledett magyar író fiatal katonaként Bukovinában, Galíciában, rövid ideig Tirolban, Észak-Itáliában, Franciaországban fordult meg. Hosszabb ideig szolgált Bécsben is, ahol udvari kamarás is volt. Kora fiatal nemeseihez hasonlóan jó képzésben részesült: nevelője volt, gimnáziumot végzett, és több nyelven, latinul, németül, franciául, olaszul beszélt, megtanult spanyolul is, de vett húsz angol nyelvleckét is (189, 281).¹ Minden valószínűség szerint valamilyen szinten értett románul, és beszélt lengyelül. Latin, német és francia nyelvismeretének megszerzésére nem tér ki. Az elsőt minden valószínűség szerint a kolozsvári gim-

¹ Itt és a továbbiakban a zárójelbe tett oldalszámok az *Emlékirat*nak az irodalomjegyzékben megadott kiadására (Jósika 1977) vonatkoznak.

náziumban sajátította el, a másik kettőt pedig nevelőitől tanulta, és esetleg a gimnáziumi órákon is csiszolta. Nevelői közül csak az egyiknek, egy Holsmay nevű volt zászlótartónak tér ki nyelvtudására. Az illető „gyönyörűen” beszélt és írt latinul, német kiejtése jobb és tisztább volt, mint általában az akkori időben, jól és szépen beszélt franciául és olaszul, továbbá értett angolul, és talán beszélt is. Két további nevelője pap volt, akik latinul biztosan tudtak. Egyikük svájci születésű és német nevű volt, ami alapján német anyanyelvű lehetett. Végezetül volt egy francia származású nevelője is (35–40).

Jósika csak az olasz és spanyol nyelv kapcsán írja le, hogyan sajátította el őket. Itáliai tartózkodása idején esténként Dantét, Petrarcat, Tassót olvasott, és ha nem jutott máshoz, akkor Metastasiót és Goldonit. Hamar megtanult írni is, mert szerelmes leveleket írt egy vicenzai hölgynek. Ebben a tanulásban a francia, de különösen a latin nyelv volt nagy segítségére (147). Spanyolul is a *Don Quijotét* és a *Gil Blas*-t olvasva tanult meg úgy, hogy „olaszul, franciául, németül latinul tudtam, s anyai nyelvem magyar lévén [...] volt elég nyelvismeretem arra, hogy négy-ötfféle nyelvből merítsek” (189). Felmerül a kérdés, hogy milyen szinten bírta az olasz és a spanyol nyelvet. Olaszul olvasott, írt, értett és beszélt. Életrajzában egy-két olasz nyelvű szó- vagy mondatidézetében néhány helyesírási és kiejtési pontatlanság előfordul. Ezek a kopó emlékezőtehetség vagy a nyomdász figyelmetlenségének számlájára is írhatók. További adatok híján csak az állapítható meg, hogy spanyol írott szöveget biztosan értett.

Lengyel nyelvismeretére egy kalandjának elbeszélésében utal. Egy szíatyni nemes lányával megesett kalandjáról számol be a Wieliczka közelében található Kozlovban lakó lengyel grófnak, akinek házához bejáratos volt.

Különösen mulattatta az öregurat [...] mikor elbeszéltem, minő lengyel szépségeket mondtam az én szíatyni Vénuszomnak – lengyelül. Ezekből aztán olykor igen furcsa dolgok nőtték ki magukat (111–112).

Valószínű, hogy lengyelül hibásan és csak a legelemibb kommunikáció igényeinek megfelelő szinten beszélt. Erre a szintre egy éves galíciái tartózkodása alatt juthatott el.

Jósika az emlékiratában nagyon nagy hangsúlyt fektetett az általa bemutatott személyek leírásában műveltségük és nyelvtudásuk megemlítésére. Ezen kívül több helyen hangsúlyozza a műveltség és a nyelvismeret fontosságát (pl. 301, 308). Ilyen előzmények után nem meglepő, hogy a nyelvek iránt nagy érdeklődést mutató Jósika sok szociolingvisztikai jellegű megállapítást tesz, amelyek a szociolingvisztika négy területére, az idegen nyelvi kompetenciára, a beszédhelyezetre, a kétnyelvűsége és a nyelvi attitűdre vonatkoznak.

Gyakoriak az *idegen nyelvi kompetenciával* kapcsolatos megjegyzései. Rozália nevű nővérének első férje, Wass Imre gróf európai műveltségű volt, németül, franciául, olaszul jól beszélt, tökéletesen beszélt és írt latinul, „oláhul valódi szónok volt” (26). A második férj, Kendeffy Ádám gróf németül, franciául és angolul beszélt (28). Gróf Bánffy György kormányzó felesége, Palm Jozefa grófné feltűnő német kiejtéssel beszélt egy kicsit magyarul, bécsi kiejtéssel németül, de franciául „igen jól és szépen” (51). Amikor Miguel, a későbbi portugál király² Erdélyben járt, magyar kísérei közül Csáky József gróf tökéletesen, Kendeffy, Weselényi pedig jól beszélt franciául. Azon kívül Bánffy Dienes gróf jól beszélt angolul (216). Utóbbiról Jósika másutt mondja, hogy „abban az időben”, ti. a XIX. század elején, csak Bánffy Dienes tudott egész Erdélyben angolul (40). Jósika azonban nemcsak az előkelők nyelvismeretéről tesz említést, hanem a polgári rétegekhez tartozók nyelvtudásáról is. A már említett Holsmay nevezetű nevelőjén kívül nővérei nevelőnője, Charlotte Echardt kapcsán említi meg, hogy „habár bécsi, – németsege tiszta volt, s látszott rajta, hogy nyelvét elsőrendű írók után művelte ki. Tökéletesen jól beszélt és írt franciául is, de kiejtése rossz volt [...]” (25).

Jósika megjegyzései nem csupán tudósítanak az egyes személyek nyelvtudásáról, hanem értékelik is az illetők idegennyelv-tudását, amikor a kifejezés szintjéről, a kiejtésről (amely az intonációtól nehezen választható el), valamint a német nyelv területi változataira jellemző kiejtésről tesz említést. Figyelmét nem kerüli el a helytelen idegennyelv-ismeret sem. Adolf Müllner *Die Schuld* (‘A véték’) című színdarabjának egyik

² Dom Miguel, Maria Evarist (1802–1866), Portugália királya (1828–1834) a bécsi kongresszus idején (1814–1815) járt Erdélyben (216).

szállóigévé vált mondatát: „Erkläret mir graf [sic!] Erindur diesen Zwiespalt der Natur” [‘A természetnek ezeket az ellentmondásait, Erindur gróf, magyarázza meg nekem’] egy magyarországi tudálékos ember (valószínűleg kritikus vagy irodalmár, Jósika közelebbit nem közöl róla) hibásan idézte: „Saget mir graf Erindur – *diese Zwiespalt der Natur.*” Jósika szavá teszi a névelőtévesztést, de azt is megjegyzi, hogy az illető a francia névelőkkel is hadilábon áll (279, vö. 441). Pellengérre állítja Brassai Sámuel is, aki egy kritikájával megbántotta őt. Megjegyzi, hogy „egy lapon hetvenhét nyelvhibát követett el abban a bizonyos vagy inkább bizonytalan – ingyen tanító – francia grammatikában [...]” (398).

A *beszédhelyzetek* leírása két csoportba osztható. Az elsőbe azok tartoznak, amelyekkel kapcsolatban Jósika megemlíti a használt nyelvet / nyelveket. A második csoportba tartozók esetében egy idegen nyelvű idézet utal arra, hogy milyen nyelven folyt a beszélgetés.

Néhány példát idézünk azokból az esetekből, amelyekben a társalgás nyelve meg van említve. A főtebb már említett kozlovi udvarházban a társalgás nyelve a lengyel és a francia volt, de amikor Jósika tisztársai látogatóban voltak, áttértek a német nyelvre. Jósikával azonban örömmel beszélgetett franciául a lengyel házigazda (112). Ebből az is következik, hogy a franciát akkor használták, amikor Jósika egyedül volt vendégségben, vagy olyan társakkal, akik szintén beszéltek a nyelvet. Jósika ezrednek útja 1813-ban a Felvidéken keresztül vezetett Itáliába. Az író egy megbízás elvégzésére Zsombory nevű tisztársával együtt Trencsénbe küldték. A városban éppen megyegyűlést tartottak és

mindkettőnket, mint erdélyieket szerfelett mulattatott a nyelv, melyet ezen urak beszéltek. Ez elegye volt a latinnak, tótnak, németnek és magyarnak – s úgy folyt, mint a Duna; nem hiszem, hogy e jó urak közül csak egyetlenegy is képes leende húsz szót mondani anélkül, hogy a nevezett négy nyelv ne lett volna képviselve (137).

Trencsénben Jósika és társa egy kávéházban egy táblabíróval elegedett beszédbe. Miután szlovákul nem beszéltek, három nyelven válaszolgattak a táblabíró kérdéseire. Jósika látván, hogy a pincér rengeteg cukrot hozott a megrendelt kávé mellé, így szólt:

– Hogyan, domine spectabilis, werden Sie das alles in ihren Café thun? –
kérdém én.³ – O, iste nebulo noscit meam consuetudinem, ale régi barátom,
und wir vertragen uns sehr gut.⁴ E stílben folyt az egész társalgás, csakhogy
a tót elem uralkodott a többi felett, mit bizony le nem tudok írni. Emléke-
zem azonban, hogy a kis táblabíró párszor teremtettézt is, gondolván,
hogy ez magyaros (138).

A fent leírt jelenséget, amikor a beszélő beszéde közben automati-
kusan egyik nyelvről a másikra vált át, nevezi a szociolingvisztika kód-
váltásnak.

Azokra a beszédhelyzetekre, amelyeknek a nyelvére egy idegen
nyelvű idézet utal, jó példa az egyik történet, amely Jósika ezredének
franciaországi előnyomulása során esett meg. A tikkasztó nyárban szom-
jasan menetelő gyalogos zászlóalj parancsnoka előrelovagolt, hogy ivó-
vizet találjon. Egy tanyát talált, amelynek gazdája éppen fát vágott. Az
őrnagy többszöri próbálkozására, hogy kaphatna-e vizet, elutasítóan vá-
laszolt, és fejszéjével rátámadt a tisztre. A gazda, miután megpillantotta
az éppen odaérkező zászlóaljat, futásnak eredt, de elfogták, mire így ki-
áltott: „faites moi fusiller!”⁵ (254) Ez a mondat jelzi, hogy a társalgás
közte és a tiszt között franciául folyt.

A *kétnyelvűséget* Jósika az örmények kapcsán említi. Sógorának az
apjáról, Wass Miklós grófról írja, hogy sok baja volt az örményekkel, és
számára ismeretlen jelentésű csúfnevekkel illette őket. Az örmények a-
zonban műveltségben nagyon sokat fejlődtek. Korábban rögtön fel lehe-
tett őket magyar nyelvtudásuk alapján ismerni, ellenben „most szépen és
tisztán beszélnek, s van, ki jobban s hibátlanabban ír, mint sok született
magyar; hazafiságban pedig hazánkban akármely fajjal mérkőzhetik”
(61). Az örmények kétnyelvűségének feltételezését Jósika egy másik he-
lyen tett megjegyzése erősíti, amelyet a következő bekezdésben ismerte-
tünk.

³ ‘Ezt mind a kávéjába teszi?’

⁴ ‘Ó, ez a nebulo nem ismeri a szokásaimat, de régi barátom, és nagyon jól kijövünk egymással.’

⁵ ‘Lövessen agyon!’

A nyelvi *attitűd* „az egyes embereknek és emberek csoportjainak nyelvekkel és nyelvváltozatokkal, nyelvi jelenségekkel és elemekkel, illetőleg a konkrét nyelvhasználattal szembeni beállítottságát, hozzájuk való viszonyulását, róluk kialakult értékelő jellegű viselkedését jelöli.” (Kiss 1995: 135). Jósika önéletrajzában egy példát lehet rá találni. Apai nagybátyja, aki egyben szomszédja is volt, örmény kereskedőknek jó áron eladta termését. Jósika hallotta a „cséplést s az ékes zajt, melyet az örmények cifra nyelvükön ütöttek”, és átment nagybátyjához. Az elbeszélés folytatásából megtudhatjuk, hogy az örmény kereskedők, ismerően a nagybácsi kártyaszzenvedélyét, kártyán visszanyerték pénzüket, sőt még annál is többet (336–337). A „cifra nyelvük” kifejezés nemcsak azt jelzi, hogy Jósikának az örmény nyelvvel kapcsolatos beállítottsága pozitív volt, hanem arra is utal (vö. fentebb), hogy az örmények – legalábbis egy részük – kétnyelvűek voltak. A nagybáccsal ugyanis nem örmény nyelven társalogtak.

Jósikát 1814 márciusában századossá nevezték ki, és új csapathoz, a bécsi Colloredo gyalogezredbe vezényelték. Bécsbe tartó utazása során régi vágyát akarta teljesíteni, és a Karszt-hegységet felkeresni. Útját kezdetben lovon, utána részben gyalog, részben ökrös szekéren tette meg. Egy darabon egy egérfogókat áruló vándorkereskedővel utazott, akivel olaszul beszélgetett. Az ökrös szekér hajtójának, a „karszti embernek” nem értette a nyelvét. A kereskedő egy módos gazdához, „dolina-birtokoshoz” vezette, akiről előre megmondta, hogy németül és olaszul is beszél. Jósika a gazdánál egy hetet töltött, akivel szívélyes kapcsolatba került. Utóbbinak nem lett volna ellenére, ha Jósika elveszi a lányát. Az író sokat barangolt a vidéken, majd Laibachba (Ljubljana) érkezett, és onnan Bécsbe (179–184). Felmerül a kérdés, milyen nyelven beszélt a szekér hajtója és a karszti vendéglátó családja. Ez nem lehetett más, mint egy szlovén nyelvjárás. Jósikát megcsalta az emlékezete, amikor azt állítja, hogy útja Bécsbe Karintán keresztül vezetett. Ennek a tartománynak déli határa a Karszt-hegységtől sokkal északabbra, többek között a Karavánkák gerincén húzódott. Karintia felé haladva elvben találkozhatott volna friauli nyelvjárásban beszélő emberekkel is. Annak ellenére, hogy a friauli nyelvjárások a ladin és rétoromán dialektusokkal önálló csoportot alkotnak az újlatin nyelveken belül, és tipológiailag jelentős mértékben eltérnek az olasztól és a velencei dialektustól (Jósika Goldonit olvasott

útközben, aki legtöbb színdarabját dialektusban írta), Jósikának fel kellett volna tűnnie, hogy van valami hasonlóság az olasz (és velencei) és a friauli között.

Nem valószínű, hogy Veronából kiindulva északra ment volna, hogy onnan délkeleti irányban folytassa útját Ljubljánába. Feltételezhetően Gorizia / Görz / Gorica és Trieszt térségéből indult Krajnába. Ez viszont már szlovén nyelvterület. Jósika ugyan megemlíti, hogy részletesen ír a Karszt-hegységről *Várt leány várat nyer* című regényében, a könyvben azonban egy szó sem esik a hegységben beszélt nyelvről. Csupán az egyik szereplő, Gerhérdt származása kapcsán értesülünk arról, hogy apja a Karszt-hegységből származik, Magyarországra jött, „és lassanként elfelejtette azt a hajmeresztő zagyva nyelvet, mellyel azelőtt beszélt, megtanult magyarul s egyetlen fiát Gerhérdtet egészen magyarnak nevelte” (Jósika 1921: 280). Jósika megjegyzése nem vonatkoztatható a szlovénra, mert a történet szerint az apa először Horvátországba került, a Zrínyiek szolgálatába lépett, és onnan került azután Magyarországra (Ibid., 319–320). Az írói fantázia termékével van dolgunk, az azonban jellemző, ahogy Jósika megemlíti, milyen nehézkesen, törve beszélte az apa a magyart. A nyelvek iránt fogékony szerző Erdélyben és utazásai során számtalan esetben hallhatta, hogy sokan törve beszélnek magyarul vagy más idegen nyelven. Különben ez a jelenség is szociolingvisztikai kutatások tárgya.

Jósika tehát a Karszt-hegységben szlovénül beszélő családnál szállt meg. A Nyugat-Magyaroszágnak a Stájerországgal határos vidéken élő nyugat-magyarországiakat leszámítva Jósika minden bizonnyal a XIX. század első felében azon kevés emberek egyike volt, aki szlovén beszédet hallott, és akinek fel is tűnt, hogy ez eltér akármelyik általa ismert nyelvtől. Nem sokan jutottak el ugyanis akkoriban Magyarországról szlovén nyelvterületre. Magyarországról általában nagyon nehéz volt a birodalom többi részébe utazni, külföldre pedig még nehezebb. Itáliába főleg katonaként kerültek férfiak (Széchenyi). A későbbiekben, amikor már lehetséges volt Itáliába civilként utazni, az út vagy Ausztrián, vagy a mai Szlovénián (akkor Stájerország és Krajna) át vezetett. Wesselényi Polixénia például 1842-ben Bécsből, Graz, Maribor, Popelsch (?) és Postojna érintésével érkezett Triesztbe, ahonnan Anconába hajózott át (Wesselényi 1981: 11–21). Ha figyelembe vesszük, hogy a szlovénok

lakta területek Ausztriához tartoztak, ahol a hivatalos nyelv a német volt, és a szálláshelyek főleg városokban voltak, nagyon kevés alkalom kínálkozott a szlovén nyelvvel való találkozásra.

Érdekes, hogy a nyelvek iránt nagy érdeklődést mutató Jósika megelégszik annak megemlékezésével, hogy a helybeliek nyelvét nem érti, de nem kérdezi meg a nevét. A miért megválaszolására alább térünk majd ki.

Az idézett példákából leszűrhető, hogy Jósika „szociolingvisztikai” megfigyelései az idegen nyelvi kompetenciára, a beszédhelyzetre, a két-nyelvűségre vonatkoznak, továbbá a nyelvi attitűdjét fejezik ki. Nyelvi és nyelvhasználati érdeklődése azonban csak nagy presztízzsel rendelkező nyelvekre, a latinra, németre, franciára, olaszra, spanyolra, angolra irányul. Ezeknek a nyelveknek a tekintélye mögött országaik nagy kulturális teljesítménye, történelmi múltja, részben politikai, gazdasági súlya és más presztízsnövelő tényezők állnak. Presztízstüket Jósika szemében az is meghatározta, hogy az előkelő társadalmi rétegben használatos nyelvekről van szó, amely rétegnek az író is tagja volt. Ez magyarázza meg, hogy miért nem kérdez rá karszti házigazdái nyelvének nevére. Ezt közrendbeli emberek beszéltek, ahogyan a románt is. Utóbbiból néhány alkalommal idéz néhány kifejezést, de ez csak a leírt környezet színesebbé tételét szolgálja. Hasonlóan színesítésként említ néhány lengyel szót is. Lengyelül is valószínűleg csak olyan közrendbeliekkel érintkezett, akik nem beszéltek németül. Ennek a feltételezésnek nem mond ellent, hogy a sniatyni kisasszony is „valami harmadrendű nemes” leánya, tehát rangban nem hozzá való volt. Az örményről pedig elsősorban azért tesz említést, mert mint hazafi nagyra értékelte magyar voltukat, identitásukat.

Jósika figyelmének a középpontjában az előkelő társadalmi réteggel kapcsolatos élményeinek a bemutatása áll. E réteg sok tagja idegen nyelveken beszélt. Az író az ő nyelvismeretük és nyelvhasználatuk kapcsán fogalmazza meg figyelemre méltó „szociolingvisztikai” jellegű észrevételeit, amelyek szerves részét képezik önéletírásának. Utóbbiról joggal állapítja meg Győri János, a kötet szerkesztője utószavában, hogy az *Emlékirat* történelmi dokumentumként is forrásértékű alkotás.

IRODALOM

- JÓSIKA Miklós. 1929. *Várt leány várat nyer*. A mai nyelvre átdolgozott kiadás. Budapest, Fővárosi Könykiadó R.-T.
- JÓSIKA Miklós. 1977. *Emlékirat*. Szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta Győri János. Budapest, Magyar Helikon.
- KISS Jenő. 1995. *Társadalom és nyelvhasználat*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- WESSELLÉNYI Polixénia. 1981. *Olaszhoni és schweizi utazás*. Budapest, Magvető Kiadó.

РОМАН ВОЙТЕХОВИЧ
(Тарту, Эстония)

ЭМПЕДОКЛОМ В ЭТНУ

Гёльдерлин, Цвейг и Марина Цветаева

Гирлянда имен – не лучший прием обозначения темы, поэтому сразу уточним, что главными вершинами конstellации, представленной в заголовке этой статьи, являются Фридрих Гёльдерлин (1770–1843) и Марина Цветаева (1892–1941) как реципиент его творчества. Эмпедокл (ок. 490–430 до н. э.) – персонаж Гёльдерлина, Стефан Цвейг (1881–1942) – его биограф. Однако Цветаева воспринимала Гёльдерлина через призму Цвейга, а Эмпедокла – через призму Гёльдерлина, так что в итоге мы имеем своеобразный «палимпсест» или «матрешку», внешней оболочкой которой является творчество Цветаевой, а ядром – Эмпедокл, и прежде всего – легендарный поступок греческого натурфилософа – прыжок в жерло Этны, которому и посвящено известное стихотворение Фридриха Гельдерлина «Empedokles» (1800). Можно представить себе эту «матрешку» в виде схемы:

‘Цветаева (Цвейг {Гельдерлин [Эмпедокл] })’

В настоящей работе мы постараемся показать, что определенное место в этой схеме принадлежит и Борису Пастернаку, который, заметим попутно, хорошо осознавал природу искусства как механизма вечной реинтерпретации. В статье «Несколько положений» он писал об обстоятельствах создания своего перевода из Суинберна:

Искусство никогда не начиналось. <...> жила раз на свете семнадцатилетняя девочка по имени Мэри Стюарт и как-то в октябре <...> написала французское стихотворение <...> Чарльз Альджернон Суинберн закончил «Chastelard'a», в котором тихая жалоба пяти Марииных

строф вздулась жутким гуденьем пяти трагических актов. <...> переводчик взглянул в окно, он не знал, чему ему удивляться больше. Тому ли, что елабужская вьюга знает по-шотландски <...> или же тому, что девочка и ее печальник, английский поэт, так хорошо, так задушевно хорошо сумели рассказать ему по-русски про то, что по-прежнему продолжает волновать их обоих <...>. Вот в чем чудо. В единстве и тождественности жизни этих троих и целого множества прочих <...> (Пастернак 1985: 278).

Цветаевой также было не чуждо понимание искусства как общения, преодолевающего барьеры эпох и национальных различий. В период эмиграции Цветаева не раз подчеркивала, что считает германскую поэзию лучшей поэзией на свете. Однако не следует абсолютизировать это признание. Категоричность Цветаевой нередко была формой движения «против течения», и это означает, что сама Цветаева хорошо ощущала прямо противоположные тенденции мысли. Нередко эти тенденции отражали пройденный этап ее собственной биографии или господствующее умонастроение, с которым она не хотела мириться.

Германофилия Цветаевой была подстегнута войной России с Германией и превратилась в своего рода рипост на собственную галломанию, а позднее – и на русофилию периода «Верст» (1916–1920). Галломания «Вечернего альбома» (1910) строилась вокруг «Орленка» Эдмона Ростана, его персонажей (Наполеон I, Наполеон II, etc.), его театральных воплощений (Сара Бернар, ее жизнь, пьеса А. Дюма-сына, в которой она также играла), его автора (Ростан представлен в эпитафиях и как автор других пьес), его культурного пространства (Франция, Париж, французская культура, включая литературное наследие Марии Башкирцевой).

Страдания сына Наполеона в «чуждом» ему германском окружении – один из мотивов, окрасивших на время и отношение самой Цветаевой к Германии (ср. иронию по отношению к немецкой бонне в стихотворении «Die stille Strasse»). Германские мотивы встречаются у юной Цветаевой и в позитивном освещении (немецкие сказки, вальсы, «Лихтенштейн» Гауфа), но французская ориентация явно господствует: все иностранные эпитафии к разделам книги – на французском. И дело тут не в противопоставлении Франции и

Германии (хотя, возможно, память о франко-прусской войне 1870–1871 гг. и не стоит сбрасывать со счетов), а скорее в демонстративном космополитизме Цветаевой, в противопоставлении себя патристическому большинству у себя на родине: сделать своим кумиром двух Наполеонов – это был романтический вызов «толпе» (в этом она, конечно, была эпигоном Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Гейне и др.).

Решительный поворот в сторону Германии произошел, по-видимому, в 1914 г. в результате начала Мировой войны. Цветаева одновременно вспомнила и про свои польские, и про свои немецкие «корни», воздав должное и немцам («Германии»), и полякам («Бабушка» и др.). Ей хотелось быть над схваткой, но когда патристический раж спал к 1916 г., она повернулась в сторону России, воссоздав в своей поэзии сказочно-мифическую Русь (с элементами «обломовщины», «темного царства» и разбойных сюжетов), далекую от военно-политической повестки дня. Русский элемент оказался самым заметным, хотя Цветаева возвращалась и к Франции, и к Германии (например, в «романтической» драматургии).

В эмиграции Цветаева стала воспринимать свой «русский стиль» как обузу, заслоняющую вненациональный характер ее поэзии. Она недолго пробыла в Германии и уже в Чехии, а затем (и особенно) во Франции усиленно подчеркивала свою связь именно с немецкой культурой. Думается, следует учитывать, что известная автобиографическая заметка Цветаевой «Ответ на анкету» (1926) писалась именно во Франции: пребывая среди французов, Цветаева как настоящая наследница мадам де Сталь считала необходимым отстаивать достоинство немецкой культуры. В этой же анкете Цветаева перечисляет трех важнейших для себя немецких поэтов. Эта троица завершает собой список важнейших для нее книг:

Ундина (раннее детство), *Гауф-Лихтенштейн* (отрочество). *Aiglon* Ростана (ранняя юность). Позже и поныне: *Гейне* – *Гёте* – *Гёльдерлин* (Цветаева 1994, 4: 622).

Если сравнить три последних имени по частоте упоминаний, то данные именного указателя семитомного собрания сочинений дают такие числа: Гейне – 13 строк (в колонке), Гёте – 40, Гёльдерлин – 5.

От общей суммы это: Гейне – 22,4 %, Гете – 69 %, Гёльдерлин – 8,6 %. При всей грубости подсчетов нельзя не заметить подавляющего преимущества Гете перед остальными немецкими авторами и, в частности, – его восьмикратного преимущества перед Гёльдерлином. Однако в некоторые периоды и в некоторых отношениях Гёльдерлин все-таки оказывался для Цветаевой «выше» Гете.

В 1932 г. она сформулировала противопоставление «великих» и «высоких» поэтов:

Великий поэт включает – и уравнивает. Высокий – великого – нет, иначе бы мы говорили: великий. Высота как единственный признак существования. Так, нет поэта больше Гёте, но есть поэты – выше, его младший современник Гёльдерлин, например, поэт несравненно-беднейший, но *горец* тех высот, где Гёте – только гость. И *великий* ведь меньше (ниже), чем: *высокий*, будь они даже одного роста (Цветаева 1994, 5: 359).

По-своему, эта амбивалентность проглядывает уже в приведенном выше ряду: «Позже и поныне: Гейне – Гете – Гельдерлин». Гете здесь – в центре, тогда как Гельдерлин – в конце и олицетворяет крайность, предел, максимум. Примечательно, что сама формула Цветаевой структурно повторяет название книги Стефана Цвейга «Борьба с безумием: Гёльдерлин, Клейст, Ницше» (1925). Судя по всему, книга эта была прочитана Цветаевой сразу по выходе ее в свет. При этом безумие в оригинале названо демоном (*Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, 1925), и тогда в творчестве Цветаевой всплывает мотив страха Гёте перед демоном (в «Крысолове», 1925), а в эссе «Герой труда» (1925) – мотив бессилия «мага» Брюсова «вызвать демона» – как одно из доказательств «рукотворности» его поэтического дара.

В 1927 г., уже после деклараций Цветаевой о Гёльдерлине, Максим Горький поинтересовался у нее, что это за поэт, и в черновике своего ответа Цветаева посоветовала ему книгу Цвейга:

Были бы деньги – сразу послала бы Вам изумительную книгу Stephan'a Zweig'a «Der Kampf mit dem Dämon», с тремя биографиями, одна из них – Гёльдерлина – лучшее, что о нем написано (Цветаева 1995, 7: 197).

Но в чистовике письма этот фрагмент отсутствует. Возможно, Цветаева успела получить от Горького известие, что он ошибся, и вопрос касался другого автора, о чем Цветаева позднее сообщала Пастернаку:

<...> Горький, кстати, запрашивал меня в письме (о Гёльдерлине – *Р. В.*), и когда я *всё* живописала – оказывается, недоразумение: ошибся *немецким* именем <...> (Цветаева–Пастернак 2004: 562).

Так или иначе, Цветаева высоко ценила очерк Цвейга о Гёльдерлине, и это заставляет нас внимательнее присмотреться к этому тексту. Действительно, стиль и характер мышления Цвейга должны были показаться близки Цветаевой. На это указывает множество параллелей, которые еще ждут своего исследователя. В целом подобное сходство не удивительно, поскольку Цвейг и Цветаева были современниками и представителями схожих течений в литературе. Еще до дружбы с Горьким Цвейг состоял в приятельских отношениях с Брюсовым и, как и его русский собрат, переводил Верхарна, только не на русский, а на немецкий язык. Если говорить о ситуации 1927 г., то в это время Цветаева находилась на перепутье: проза вытесняла поэзию (особенно лирику) в ее творчестве. В 1929 г. она заканчивает книгу «Наталья Гончарова. Жизнь и творчество». Возможно, книги Цвейга повлияли на сам выбор жанра этого произведения.

При чтении эссе Цвейга о Гёльдерлине обращает на себя внимание одна тенденция: при описании поэтического мира Гёльдерлина Цвейг использует метафоры, символы, сравнения и мифологические аллюзии, сходные с теми, которые Цветаева использует при описании поэтического мира Пастернака. Другими словами, читая о Гёльдерлине, Цветаева могла «убедиться» в сходстве Гёльдерлина с Пастернаком: оба они слишком «высоки» и непонятны рядовому читателю, оба далеки от «человеческого» и близки области «духа»,

они не столько ведомы Гением, сколько сами являются гениями (и оказываются в результате поэтами для поэтов). В письме к Р.-М. Рильке от 9 мая 1926 г. Цветаева пишет о Пастернаке: «Он – первый поэт России» (Небесная арка 54).

Книга Цвейга, опубликованная в 1925 г., «упала» на подготовленную «почву». Еще в начале 1924 г. Цветаева читала роман Гёльдерлина «Гиперион» и делала из него выписки, которые использовала в качестве эпиграфов. Один эпиграф она предпослала циклу «Провода» (1923), обращенному к Пастернаку:

Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor, und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände. [Сердечная волна не вздымалась бы столь высоко и не становилась бы Духом, когда бы на ее пути не вставала старая немая скала – Судьба] (Цветаева 1994, 2: 174).

Второй эпиграф был использован в тексте «Поэмы Горы» (1924), адресованной К. Б. Родзевичу:

Liebster, Dich wundert die Rede? Alle Scheidenden reden wie Trunkene und nehmen gerne sich festlich... [О любимый! Тебя удивляет эта речь? Все расстающиеся говорят как пьяные и любят торжественность...] (Цветаева 1994, 3: 24).

Однако очевидно, что и роман, и особенно лирику Гёльдерлина Цветаева могла знать гораздо раньше. И почти не вызывает сомнений знакомство Цветаевой со стихотворением Гёльдерлина «Эмпедокл» (1800):

EMPEDOKLES

Das Leben suchst du, suchst, und es quillt und glänzt
Ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir,
Und du in schauerndem Verlangen
Wirfst dich hinab, in des Aetna Flammen.

So schmelzt' im Weine Perlen der Übermut
Der Königin; und mochte sie doch! hättest du

Nur deinen Reichtum nicht, o Dichter,
Hin in den gärenden Kelch geopfert!

Doch heilig bist du mir, wie der Erde Macht,
Die dich hinwegnahm, kühner Getöteter!
Und folgen möcht' ich in die Tiefe,
Hielte die Liebe mich nicht, dem Helden.
(Hölderlin 61)

Сюжет стихотворения совпадает с сюжетом трагедии Гёльдерлина «Смерть Эмпедокла» (1798–1799), и один из его мотивов, возможно, отразился уже в первой книге Цветаевой «Вечерний альбом» (1910). В одном из стихотворений, посвященных Чародею (поэту Эллису, то есть Льву Кобылинскому, 1879–1947), появляются вместе Лорелея и Клеопатра:

Красен факел у негра в руках,
Реки света струятся зигзагами...
Клеопатра ли там в жемчугах?
Лорелея ли с рейнскими сагами?
(Цветаева 1994, 1: 23)

Если Лорелея явилась, как мы знаем, из стихотворения Гейне, то почему бы Клеопатре не оказаться гостьей из поэзии другого немецкого поэта, а именно – Гёльдерлина?

Наиболее явно сюжет Гёльдерлина отразился в двух стихотворениях 1923 г., «Сахара» и «Расщелина». В обоих случаях адресат поэмы – некто, пропадающий или растворяющийся в пространстве, метафорически обозначающем душу автора. Повествовательница теряет его, но одновременно и сливается с ним: он падает в ее душу, пропадает в ней. Упоминается и само имя Эмпедокла: «Сочетавшись с тобой, как Этна / С Эмпедоклом...» (Цветаева 1994, 2: 201). Как и у Гёльдерлина, у Цветаевой 'любовь' соединяется с 'жертвой', 'отказом' и 'смертью'.

В тексте Гёльдерлина первая строфа описывает смерть Эмпедокла как прямое следствие его отношений с Землей, которую он изучает. Его прыжок в пламя вулкана – физическая реализация

предшествующего интеллектуального проникновения вглубь Земли. Этот прыжок – кульминация диалога между философом и Землей. Он изучает Жизнь, и богоподобная Жизнь отвечает ему Пламенем. Словно его интерес воспламенил Землю, и она ответила ему приглашением, от которого он не мог отказаться. Этот прыжок – акт любви.

Здесь следует напомнить о том, что все силы и движения бытия Эмпедокл разделял на два класса по их направленности: на классы «любви» и «ненависти». Любое притяжение и слияние подразумевает «любовь». И, следовательно, самосожжение и смешение с лавой есть акт любви. Согласно этой теории, Любовь стремится смешать все явления в единый шар, и таким образом Земной шар уже сам по себе есть символ Любви. Этна также – метонимия Земли, Жизни и Вселенной. Важно и то, что Этна носит женское имя (имя сицилийской нимфы).

Вторая строфа дает двойную параллель к заглавному образу любви-самоубийства. Первая – отсылка к Клеопатре, которая растворила драгоценную жемчужину в винном уксусе и выпила, растратив, таким образом целое сокровище. Вторая – нечто вроде автоотсылки, поскольку это – сравнение с поэтом, который растрчивает свои богатства в бурлящей чаше. Синтаксическая структура дает возможность двойственной интерпретации этого восклицания. Речь может идти и о чаше вина, и о символе вдохновения, и о двух этих образах сразу. В любом случае их объединяет идея жертвы, которая доказывает подлинность призвания. Жертва Клеопатры доказывает, что она царица; жертва поэта также доказывает, что он – поэт. Та же причина заставила философа Эмпедокла прыгнуть в кратер вулкана: своим прыжком он доказал верность своему учению. Сравнение поэта с царицей тоже неслучайно, поскольку Эмпедокл был не только мудрецом, но и поэтом, а также претендовал на царский пурпур и почести.

В стихах к Пастернаку Цветаева уже обыгрывала гёльдерлиновские метафоры. Она это делала еще до знакомства с книгой Цвейга. Но именно книга Цвейга помогает ей отчетливее понять, как много общего в поэтике и тематике у Гёльдерлина и Цветаевой чешского периода.

По Гёльдерлину в изложении Цвейга поэт – пророк и сновидец:

От людей он исходит, богами он призван: его бытие – посланничество, он – звенящая ступень, по которой «как по лестнице, нисходят небеса» (Цвейг 1996: 40).

Цветаева чешского периода подписалась бы здесь под каждым словом.

Так же, как и Цветаева, Цвейг-Гёльдерлин видит обратную сторону возвышенности поэта над простыми смертными:

<...> быть призванным к жреческому служению значит быть лишенным счастья <...> «Отдайся гению один раз, и он порвет все цепи, связывающие тебя с жизнью», – но лишь Эмпедокл, лишь омраченный Гёльдерлин, осознает ужасное проклятие, ниспосланное богами тому, кто «зрит божество в божестве»:

«но их закон
В том, чтобы собственный дом
Разрушил тот, и все милое
Проклял, как враг, и отца, и сына
Под обломками схоронил,
Кто хочет уподобиться им и не
Страдать от несходства, мечтатель».
(Ibid., 45)

Характерны и природные символы (огонь, молния и др.), присущие божественной природе поэта:

«Нечаянный над нами гений
Спустился творческий, и наша
Немееет мысль, и словно
От молний вздрагивает тело».

Вдохновение – это пламя, упавшее с небес, воспламенение от молнии. И вот Гёльдерлин рисует божественное состояние горения, стгорания земной памяти в огне экстаза <...> (Ibid., 53).

Близко Цветаевой и представление Цвейга-Гёльдерлина о «поединке роковом» поэтов-полубогов с высшими силами:

Поэзия – вызов судьбе, благоговение и смелость в то же время: кто ведет беседу с небесами, не должен страшиться их молний и неизбежности рока <...> Боги наказывают того, кто осмеливается приблизиться к ним <...> Но они в то же время и любят отважных (Ibid., 47, 56).

Еще в Берлине нечто подобное Цветаева писала о Пастернаке:

И озарение: да просто любимец богов! И – озарение зорчайшее: да нет, – не просто, и не любимец! *Нелюбимец*, из тех юнцов, некогда громоздивших Пелион на Оссу. <...> дуб, как древо, посвященное Зевесу, чаще других удостоивается его милости: молнии (Цветаева 1994, 5: 235).

Несомненно, Пастернак, автор книги «Сестра моя – жизнь» (ср. Nagy 2002), посвященной Лермонтову и открывающейся «демоническим» портретом автора работы Ю. Анненкова и стихотворением «Памяти Демона», воспринимался Цветаевой в одном ряду с титанами и гигантами, восставшими против богов. Падение Эмпедокла в подземное пламя в этом случае перекликается с падением Демона – падшего Ангела. Таким образом, нашу схему, приведенную в начале статьи, можно привести к следующему виду:

‘Цветаева (Цвейг {Гельдерлин [Эмпедокл = Пастернак] })’

В заключение приведем отрывок из письма Пастернаку, написанного в марте 1936 г., где Цветаева напрямую связывает имена Пастернака и Гёльдерлина:

Борис! Ты был бы собой, если бы на своем Пленуме провозгласил двадц<атилетнее> <...> вещание, сорокалетнее безумие и бессрочное бессмертие Гёльдерлина <...> провозгласил бы имя <вариант: неизвестное имя> Гёльдерлина, а не мазался бы, полемизируя с Безыменским (Цветаева–Пастернак 2004: 562).

ЛИТЕРАТУРА

- ГЁЛЬДЕРЛИН Фридрих. Эмпедокл. Пер. Г. Ратгауза. В: *Век перевода*. URL: <http://www.vekperevoda.com/1930/rathaus.htm>
- НЕБЕСНАЯ АРКА. *Небесная арка: Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке*. 1992. СПб., Акрополь.
- ПАСТЕРНАК Борис. 1985. Несколько положений. В: ПАСТЕРНАК Б. Л. *Избранное: В 2 т.* Т. 2. М., Художественная литература.
- ЦВЕЙГ Стефан. 1996. Борьба с безумием. В: ЦВЕЙГ Стефан. *Собрание сочинений: В 10 т.* Т. 5. М., ТЕРРА, 5–262.
- ЦВЕТАЕВА Марина. 1994–1995. *Собрание сочинений: В 7 т.* М., Эллис Лак.
- ЦВЕТАЕВА Марина. 1997. *Неизданное. Сводные тетради*. Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. М., Эллис Лак.
- ЦВЕТАЕВА Марина, ПАСТЕРНАК Борис. 2004. *Души начинают видеть: Письма 1922–1936 годов*. М., Вагриус.
- HÖLDERLIN Friedrich. 1826. Gedichte. Stuttgart u. a.
- NAGY István. 2002. «Моя жизнь – черновик...» (слово «жизнь» как прагмасемантический концепт на примере одного письма Цветаевой Пастернаку). В: *Slavica Tergestina* 10, 185–198.

SZÖRFÖLÉS CVETAJEVÁVAL, AVAGY
MARINA IVANOVNA CVETAJEVA ÉS KÖLTÉSZETE
NETES UTÓÉLETE

Jelen írás, mint az már a címből is sejthető, nem a tipikusan köszöntő kötetekbe írt tanulmányok egyike. Sem hosszát, sem tartalmát tekintve. Mégis azért fogtam a megírásához, mert úgy gondoltam, a köszöntött, Nagy István tanár úr számára érdekes lehet. Úgy döntöttem tehát, hogy a kötet megjelenetése alkalmából kisebbfajta kutatásba fogok, arra a kérdésre keresve a választ, hogyan jelenik meg Cvetajeva az interneten. Mivel a mai kor elsődleges felülete mind szakmai jellegű kutatás, mind személyes érdeklődés esetén az internet, így kicsit a korszellemnek is eleget téve, ezen írás egyben a Cvetajeva-rajongók fiatal nemzedékének is támpontot próbál nyújtani.

A témaválasztás több szempontból is kézenfekvő volt számomra. Egyrészt, Nagy István tanár úrról köztudott, hogy érdeklődésének, kutatásainak középpontjában Marina Ivanovna Cvetajeva áll, hallhattunk tőle számos előadást, amely vagy Cvetajeva egy-egy írását elemezte, vagy művészetének más írókkal való kapcsolatát tárta fel. Másrészt, idén ünnepeljük Cvetajeva születésének 125. évfordulóját, mely kapcsán Oroszországban, ahogy azt a Roszszija Szegodnya (Россия Сегодня) honlapján¹ olvashatjuk, száznál is több eseményt rendeznek. Mihail Szeszlavinszkij, az évforduló alkalmából létrehozott Szervezési Bizottság elnökének nyilatkozata szerint minden régió minőségi programokkal készül, melyeket a Bizottság mind szervezési, mind anyagi szempontból támogat. Az esemény fontosságát jelzi, hogy a Bizottság tagja többek között az Orosz Állami Művészeti Könyvtár igazgatója, Ada Kolganova,

¹ <https://ria.ru/culture/20170206/1487273329.html>

a Marina és Anasztaszija Cvetajeva Irodalmi és Művészeti Múzeum igazgatója, Lev Gottelf, valamint a moszkvai Marina Cvetajeva Lakásmúzeum megalapítója, Jelena Zsuk. Vlagyimir Filippov, Moszkva város Kultúra Osztályának helyettes vezetője elmondta, hogy „hetvenhat esemény – kezdve a találkozóktól, kiállításoktól, konferenciáktól az olyan nagy eseményekig, mint a lakásmúzeum felújított kiállításának megnyitója 2017 májusában – kerül megrendezésre Moszkvában”. Ezek mellett graffitik formájában a *street art* is képviselteti magát, amivel a Bizottság célja a fiatalok megszólítása. Ezek alapján is egyértelmű, hogy Oroszország és legfőképp Moszkva számára Cvetajeva születésének évfordulója neves ünnep.

Tavaly tavasszal ugyanezen évforduló kapcsán beszélgettünk arról tanár úrral és Aleksandra Banchenkóval hármasan, hogyan lehetne Cvetajeva születésének 125. évfordulója alkalmából egy olyan netes felületet létrehozni, amely felkelti a kultúra iránt érdeklődő magyar, angol és orosz nyelven értő közönség figyelmét. Ennek folyományaként hoztuk létre a költőné nevével fémjelzett facebook oldalt, melynek deklarált célkitűzése az, hogy bemutassa, élővé tegye mindazt, ami Cvetajeva nevéhez köthető. Az oldal éppen ezért Cvetajeva verseit, prózáit, esszéit, egy vele készített interjút és a költőnőről szóló tanulmányokat mutat be. Örömmel láttuk, hogy az oldalnak napról napra egyre több követője lett, akik fényképek és szövegek közzétételével aktívan vettek részt Cvetajeva népszerűsítésében. Ez késztetett arra, hogy jelen kötet kapcsán alaposabban körülnézzek, mit találok Marina Ivanovna Cvetajeváról a neten. Először a különböző keresőmotorok, így a google, a yandex és a nigma felületek használatával kerestem rá a költőné nevére².

A google 52 100 magyar átírással írt latin betűs és 3 160 000 orosz nyelvű találatot ad ki, ha Cvetajevára keresünk rá. Ennél sokkal több találatot ad a yandex.ru (61 millió) és a nigma.ru (63 millió) keresőoldal. Az eltérések a nyelvek kapcsán maximálisan érthetőek, meglepőbb az a különbség, amelyet a különböző orosz nyelvű keresések között találunk. Elenyésző ugyanis a közel 3 millió google találat a 61–63 millióhoz képest, amit a két orosz nyelvű keresőfelületet böngészve kapunk. Ezt

² A kutatásban csak a magyar átírás szerepel; a későbbiekben érdekes lehet rákeresni a Tsvetaeva, Cwietajewa, Tsvétaieva, Zwetajewa átírásokra is.

indokolhatja az, hogy az oroszok körében jóval elterjedtebb a yandex, mint a google, továbbá az a tény, hogy a Lomonoszov és Stanford Egyetemek által kifejlesztett nigma.ru mint „értelmiségi vagy szakmai” keresőoldal terjedt el a felhasználók körében.

Az egyes keresőfelületek így eltérést mutatnak abban is, hogy az adott keresőszóra milyen típusú lapokat milyen sorrendben jelenítenek meg:

1) a google.ru-n a wikipédia, a wikiidézet és a könyvajánlók (a moly.hu és Magyarul Babelben oldalakon) után találkozunk az első hosszabb írással *Cvetajeva önkéntes halála* címmel, amely Baka István tanulmánya³,

2) a yandex.ru szintén a wikipédiával kezd, ezt követik a verseket egybegyűjtő oldalak, és egy link a VKontakte (ВКонтакте) oldal egyik csoportjához kapcsolódóan, melyről lejjebb írok részletesebben,

3) a nigma.ru oldal ehhez képest elsőként Cvetajeva hivatalos oldalát sorolja, ezt követi a wikipédia oldal, illetve a verseket és a rövid életrajzokat tartalmazó oldalak linkjei.

A felsoroltak közül Cvetajeva hivatalos oldala⁴ az, amely igazán alapos, sokrétű információt közöl. Erről árulkodnak már maguk az egyes alkategóriák is, így az életrajzát, könyvtárát, költészetét, prózáját, leveleit, könyveit, publikációit, illetve a Cvetajeváról írt szakirodalmat, róla készült fotókat, vele kapcsolatos múzeumokat bemutató aloldalak.

Amennyiben a keresőkérdést „Cvetajeváról”-ra változtatjuk meg, 589 000 orosz találatot kapunk. Az itt felsorolt oldalak Cvetajevával kapcsolatos érdekes, feltehetően nem köztudott tényeket közölnek. Megtudhatjuk, többek között, hogy Cvetajeva már 16 évesen írt verseket, nemcsak orosz, de német és francia nyelven is. Ahogy azt is, hogy első kötetét 1910-ben saját pénzén publikálta. Érzékenységet édesanyja is észrevette, ezt tanúsítja az alábbi naplóbejegyzés, amelyet ugyanez az oldal közöl: „Négýéves Muszjám körülöttem járkál, és minden szót rímbe szed, lehet, hogy költő lesz belőle?”⁵ A spletnik.ru blogoldal írója kronologikusan

³ <http://www.baka.hu/cvetajeva-onkentes-halala-1644>

⁴ <http://www.tsvetajeva.com>

⁵ <http://knowworld.ru/interesnyie-faktyi-o-tsvetaevoy/>

halad, először Cvetajeva egyes életszakaszairól közöl tényeket idézetekkel, levélrészletekkel, fotókkal színesítve azokat. Ezt követik az érdekes tények, így például az, hogy noha Cvetajeva születésétől fogva rövidlátó volt, soha nem hordott szemüveget, „jobban kedvelte a vonalak és sziluettek elmosódottságát az éles valóságnál”.⁶ Vagy Cvetajeva azon véleményének közlése, hogy a nők jobban teszik, ha nem rúzsozzák a szájukat, mert minden szembejövő ostoba azt fogja gondolni, hogy az érte történik.

Nemzetközi szinten a legnagyobb virtuális közösséget a facebook segítségével szerezhettük, ezért is hoztunk létre mi is egy facebook-csoportot Cvetajeva és költészete népszerűsítése céljából. Eppen ezért a keresőoldalak után azt is megnéztem, milyen csoportok és oldalak foglalkoznak a költőnővel a facebookon. Találtam egy lengyel és egy horvát nyelvű közösséget, ez utóbbit 763 követővel, akik verseket, képeket, tanulmányokat tesznek közzé, csakúgy mint a mi oldalunk 88 követője. Ennél valamivel több, összesen 5 orosz nyelvű oldalt és csoportot találtam, ezek közül a legnagyobb 9884 követővel rendelkezik. Ezek mellett külön oldalt⁷ kapott az a performansz, amely saját leírása szerint egy „egyedi experimentális előadás, Cvetajeva *Patkányfogó* (*Крысолов*) című elbeszélő költeményének beszédalapú improvizációja”. A poétikus jazzként is meghatározott performansz 2014. december 5-e óta a mai napig megtekinthető. Továbbá találunk egy olyan, a költőnő életéről szóló, Andrej Oszipov által rendezett és Ogyelsa Agisev forgatókönyve alapján készült dokumentumfilmhez kapcsolódó (*Марина Цветаева. Страсти по Марине*) facebook oldalt⁸ is, melyet a wikipédia hozott létre önállóan. Ennek az oldalnak azonban összesen 3 követője van. Ugyanígy van Cvetajevának is wikipédiás oldala, szintén kisszámú követővel, amit az oldalak inaktivitása magyaráz.

Az oroszok körében a facebooknál jóval elterjedtebb közösségi oldal a VKontakte, melyen az előbbi összesen nyolchoz képest 305 közösséget (oldalt és csoportot egyaránt) hoztak létre. Legtöbbjük Cvetajeva műveit

⁶ http://www.spletnik.ru/blogs/chto_chitaem/101575_neizvestnye-fakty-ob-izvestnykh-pisatelyakh-marina-tcvetaeva

⁷ <https://www.facebook.com/krisolov>

⁸ <https://www.facebook.com/pages/Марина-Цветаева-Страсти-по-Марине>

közlő rajongói oldal. Két, Anna Ahmatovával közös felületet is találunk ezek között. Az alábbiakban ezek közül mutatok be néhány érdekesebbet.

A legtöbb, összesen 149 722 követővel rendelkező közössége a „Marina Cvetajeva, a XX. század első költője”⁹ nevet kapta. Az oldalt az teszi különlegessé és élővé, hogy tulajdonosa Cvetajeva személyiségét felhasználva lép dialógusba a követőkkel. Az oldal létrejöttét Cvetajeva születési dátumához kapcsolja, és Cvetajeva levelének részletét közli az oldal bemutatkozásakor is. A közösség versidézeteket, hangosverseket, videókat posztol és kommentál. A VKontakte-n találjuk meg Cvetajeva családi múzeumának közösségi oldalát¹⁰ is, melynek célja elsősorban a múzeum reklámozása, népszerűsítése. A hozzátartozó oldal¹¹ arról a házról ad információt, ahol a Cvetajeva-család három generációja 75 éven keresztül élt. Videós sétával a múzeum kertje és épülete is megtekinthető, amit még audioguide is kísér, mely a család életét, történeteit meséli el.

A VKontakte közösségi oldalt használja a moszkvai Cvetajeva Múzeum is, oldala¹² informatív, a múzeum kiállításairól és egyéb tudnivalóiról értesíti követőit. Így jutunk el a múzeum saját oldalához¹³, amelynek nyitó oldala a múzeum alapvető információit tartalmazza. A Specproekty (Спецпроекты) nevet viselő aloldal¹⁴ ugyanakkor különleges, Cvetajevához kapcsolódó projekteket mutat be. A musicbox¹⁵ alkalmazás segítségével megismerhetjük Cvetajeva kedvenc zenéit, aminek keretében nemcsak olvashatunk a költőnő kedvenc zenéiről, hanem bele is hallgathatunk a válogatásba. Megtudhatjuk ezáltal, hogy Cvetajeva Schumann, Schubert, Beethoven, Mozart, Chopin, Paganini, Pablo de Sarasate, Strauss, Smetana, Rachmaninov, Grieg, Sztravinszkij, Szkrjabin, Prokofjev, Sosztakovics zeneműveit, továbbá Anasztaszija Vjalceva és Maurice Chevalier előadóművészeket szerette hallgatni (a zeneszámok

⁹ <https://vk.com/marina.tsветаeva>

¹⁰ https://vk.com/muzey_cvetaevyh

¹¹ <http://muzey-cvetaevyh.ru/>

¹² <https://vk.com/domtsvetaevoi>

¹³ <http://www.dommuseum.ru>

¹⁴ <http://www.dommuseum.ru/speczproektyi/>

¹⁵ <http://www.dommuseum.ru/speczproektyi/musicbox>

ingyenes meghallgatása sajnos csak az orosz, ukrán, belorusz és kazah felhasználók számára lehetséges, de a youtube-on majdnem minden darab megtalálható). Cvetajeva az *Anyám és a zene (Мать и музыка)* című esszéjében ír arról, hogyan került kapcsolatba anyjának köszönhetően a zenével – tudjuk meg ugyanerről az aloldalról. Szintén a különleges projektek keretében A *Moszkva – hó – Karácsony* című újévi kiállítást¹⁶ tekinthetjük meg, ahol a házikó egyes ablakaira kattintva olvashatunk további szövegeket: a Karácsony témaköréhez kötődő verset, visszaemlékezést és Cvetajeva által írt, francia nyelvű karácsonyi képeslapokat. A különleges projekt egyik aloldala¹⁷ Cvetajevát mint mozikedvelőt is bemutatja. Itt megtudhatjuk, hogy Cvetajeva ismerte korának legnagyobb rendezőit (Pabst, Murnau, Dreyer stb.), és látta a kor neves színészeit (Greta Garbo, Jean Gabin, Werner Krauss stb.) a filmvásznon. Végül, ugyanezen projekten belül ismerhetjük meg a költőnő két kutyás portréjának történetét is. Az egyik portré a koktebeli kávézó falát díszítette, de az sajnos 1929-ben leégett, így a költőnőt a kutyákkal ábrázoló kép is odaveszett. A másik kutyáról, Gajdanról egy versében Cvetajeva is megemlékezett. Noha a portré nem, egy Leonyid Fejnberg által rajzolt *Marina és Gajdan*¹⁸ (1976) grafika megmaradt – tudhatjuk meg az oldal leírásából.



¹⁶ <http://ny.dommmuseum.ru/>

¹⁷ <http://www.dommmuseum.ru/speczproektyi/neizvestnaya/duxi-marinyi-czvetaevoj>

¹⁸ <http://www.dommmuseum.ru/speczproektyi/neizvestnaya/portret>

Az interneten végzett kutatás azt mutatja, hogy Cvetajeva jelentős mértékben van jelen az interneten, már ami az orosz nyelvű oldalakat, közösségeket illeti. Egyaránt foglalkoznak vele kedvelői és szakértői oldalak, melyek egyrésztől írásait és a művészetéről szóló tanulmányokat közlik, másrésztől életének olyan részleteibe adnak bepillantást, melyek érdekessé, élővé, elérhetővé teszik a 125 éve született költőnőt.

SZENT LÁSZLÓ ÉS BATU KÁN

Magyar szerző műve orosz fordításban csak a XVII. században tűnik fel Oroszországban (Золтан 2006, Zoltán 2009), de magyarországi vonatkozású irodalmi mű már a XV. század végén is eljut az orosz irodalomba. Ezek közül kétségtelenül a legismertebb az óorosz Drakula-történet (vö. Zoltán 1984, Золтан 2014: 171–194), de ugyanebben az időben a Szent László-legenda bizonyos elemei is felbukkannak Moszkvában egy több különböző eredetű szálból összefont kompilációban.

Ez a szöveg „Az istentelen Batu kán magyarországi megöletése” (Убиение нечестиваго царя Батыя въ Угрехъ) címmel az 1247. év eseményei közé illesztve olvasható az óorosz krónikákban (pl. PSRL 7: 157–159, 10: 135–136, 15: 394–395, vö. Hodinka 1916: 463–483; PSRL 25: 139–141, Горский 2001: 218–221). A történet arról szól, hogy Batu kán, miután feldúlta és leigázta az orosz fejedelemségeket, Magyarország ellen fordult, az országot feldúlta, lakóit megölte vagy foglyul ejtette, majd a Magyarország közepén elhelyezkedő Nagyvárad alá érkezett (до самого великаго Варадина града Угорьскаго). Az ország uralkodója akkor egy bizonyos László király (краль Власловъ) volt. A magyarok eredetileg az ortodox kereszténységet vették fel a görögöktől, de mivel nem tudtak idejében írásbeliséget teremteni a saját nyelvükön, a közelükben lévő római katolikusok rákényszerítették őket arra, hogy az ő eretnokségüket kövessék. László király is a római hitet követte egészen addig, míg el nem jött hozzá Szent Száva szerb érsek, aki titokban a görög hitre térítette, s ő adta neki a Vladislav nevet is. László király a tatároktól körülzárt Nagyváradon nem tudta összegyűjteni a seregét, napjait imával és böjtöléssel töltötte a vár közepén emelkedő oszlopon. Innen meglátta, amint a hozzá igyekvő nővérét a tatárok elfogták és Batu elé vezették. Fohászkodni kezdett, majd isteni sugallatra leszállt az oszlopról, ott találta felnyergelt lovát és harci szekercéjét, maroknyi

hívével kitört az ellenségre és megfutamította a tatárokat. Batu a király nővérét magával ragadva menekült, de a király utolérte és megölte. Egyes ottani lakosok szerint az elrabolt hercegnő menekülés közben elrablóját, Batut segítette, ezért a király mindkettőjüket megölte. A csodás győzelem emlékére László királynak lovas szobrot állítottak azon az oszlopon, s ez a szobor még ma is áll.

A legenda ilyen formában kizárólag az orosz forrásokban van meg, a déli szlávoknál ismeretlen. (Ключевский 1871 délszláv népi előzményeket feltételezett, de ilyenek nincsenek.) Megjegyzendő, hogy a Batu megöléséről szóló történet ugyan az évkönyvekben a tatárjárás eseményei közé van beiktatva, azonban csak azok az évkönyvek tartalmazzák, amelyek a XV. század végén keletkeztek.

A történetet a nyugat-európai közönséggel a Habsburg Birodalom követeként Oroszországban járt Siegmund von Herberstein ismertette meg, aki röviden összefoglalta az orosz évkönyvek híradását először 1549-ben Bécsben latin nyelven, majd 1557-ben ugyanott német nyelven megjelent útleírásában.¹

Mint látható, a történet a tényeket illetően minden hitelességet nélkülöz, hiszen Batu nem 1247-ben Nagyváradnál a magyar király keze által halt meg, hanem 1255-ben odahaza, az Arany Horda székhelyén reumában hunyt el, nem is szólva arról, hogy Batu Magyarország elleni támadása, a tatárjárás nem 1247-ben, hanem 1241-ben volt, s a magyar király ebben az időben nem valamelyik László, hanem IV. Béla volt. A történet koholt jellegére már N. M. Karamzin (Карамзин 1816–1829, 4, 34–36, Примѣчаніе 84) felhívta a figyelmet. Ennek ellenére még mindig

¹ A latin verzió az 1556. évi harmadik latin nyelvű kiadás alapján: „Hunc Bathi, annales referunt, ab Vulaslavu Hungarorum rege, qui post baptismum Vuladislaus dictus, inque divorum numerum relatus est, occisum fuisse in Hungaria. nam cum regis sororem, quam in regni depopulatione forte nactus fuerat, secum abduxisset, rexque & sororis pietate, & indignitate rei commotus, hunc insecutus fuisset: impetuque in Bathi facto, cum soror arreptis armis, adultero contra fratrem auxilio esset: iratus rex, sororem una cum Bathi adultero interfecit. Haec gesta sunt anno mundi 6745”. A német változat: „Disen Bathi sol ain Khünig zu Hungern Wlaslaw und nach der Tauff Ladislaus genant wardt / der auch geheilligt sein solt / als derselb Bathi in Hungern khriegt / des Khünigs schwester hingefürt / und der Khünig den ereilt / sein Schwester des Bathi wehr erwünscht / und wider den Brueder gefochten / also die baide / der Bathi und des Khünigs schwester erschlagen worden” (Герберштейн 2008: 392–393).

akadnak történészek, akik hitelt érdemlőnek tartják az évkönyvekben olvasható történetet (vö. Почекаев 2006, § 28).

Már Karamzin (Ibid.) világosan látta, hogy az elbeszélés szerzője tulajdonképpen Szent Lászlóról beszél, aki a XII. század végén halt meg, s így természetesen nem vehetett részt a tatárjárás eseményeiben. Szent Száva nem téríthette meg, mert ő meg jóval László után élt. IV. Béla sem tudta megvédeni Nagyváradot, Batu a várost 1241-ben bevette.

Az orosz kutatásban később Sergej Solov'ev foglalkozott a legenda forrásával, s azt a feltevést kockáztatta meg, hogy a történet magva valós esemény emlékét őrzi, mégpedig a tatárok 1241. évi morvaországi betöréséét, amelynek során egy Olmütz (Olomouc) melletti csatában Jaroslav Šternberk vajda állítólag megölte Kublaj kán fiát (Соловьев 1854/2001: 840; 935, 664). A nagy orosz történész még nem tudta, hogy az esemény emlékét őrző költői mű az egész úgynevezett Königinhofi kézirattal (Rukopis královédvorský) együtt közönséges hamisítvány, s ilyen csata nem is volt, sőt Jaroslav is költött figura. Solov'ev „eredményét” kritikátlanul átvette Ikonnikov is (Иконниковъ 1891–1908, 2/2: 1784–1785).

Hodinka Antal a Batu kán megöletéséről szóló orosz történettel akkor találkozott, amikor a Magyar Tudományos Akadémia Történelmi Bizottságának a megbízásából „Az orosz évkönyvek teljes gyűjteménye” (PSRL) addig megjelent kötetekből kigyűjtötte és magyarra fordította a magyar vonatkozású részeket. Könyvének II. A) és II. B) mellékletében („A černigovi Mihály megöletéséről és a Batu haláláról szóló szövegek”) négy különféle évkönyv szerinti változatát közli a történetnek orosz eredetiben és párhuzamos magyar fordításban (Hodinka 1916: 458–483). Kommentárjaiban átveszi Ikonnikovtól a szerző személyére vonatkozó nézetet, miszerint a művet az ismert Pachomij (? – 1484 után) szerb eredetű szerzetes alkotta és illesztette be az évkönyvbe, ugyanakkor helyre is igazítja Ikonnikovot: „hanem abban téved Ikonnikov és forrása, Veselevski, ha azt mondják, hogy: въ основѣ этого сказанія лежитъ истинное событіе — поражение татаръ при осадѣ Ольмюца чеш. воев. Яр. Штернбергскимъ, mert a mondában Pachomikus [sic!] barát a mi sz. László mondánkat dolgozta át” (Hodinka 1916: 282), vagyis rámutat a történetnek a hamis Königinhofi kéziratra alapozott eredetét valló nézet tarthatatlanságára, s egyben rávilágít arra, hogy a Batu megöletéséről

szóló történet nem más, mint a magyar Szent László monda átdolgozása. Az idézett szövegbe Hodinkánál valószínűleg elírás folytán került Veselovskij neve, az idézett helyen Ikonnikov egyértelműen Solov'evra hivatkozik.

Az orosz kutatásban érdekes módon ugyancsak 1916-ban tisztázódott a történet eredete, mégpedig Sergej Rozanov tanulmányában. Rozanov rámutat a Batu haláláról szóló orosz történet, valamint a Szent Lászlóról és a leányrabló kunról szóló magyar népi monda hasonlóságára. Szerinte is kétségtelen, hogy a szerb Szent Száva beleszövése a történetbe olyan szerb szerzőre mutat, aki ismerte a magyarországi viszonyokat és személyes élményei lehettek Nagyváradról, de nem látja bizonyítottnak, hogy ez éppen a szerb Pachomij szerzetes lett volna (Розановъ 1916). Nem kétséges, hogy Rozanov Hodinkától függetlenül jött rá a Szent László legendával való egyezésre, hiszen az I. világháború közepén a két, egymással hadban álló országban dolgozó tudósnak módja sem lett volna egymás művét megismerni.

Magyar részről az orosz szöveggel Perényi József foglalkozott még. Ő Rozanov nyomán indult el, de az orosz kutatók többségi véleményét magáévá téve Pachomij szerzősége mellett foglalt állást. Biztosra vette, hogy ez a Pachomij volt 1442 körül mind a Chronograf című történeti mű, mind pedig benne a Szent László-legenda szerzője, illetve kompilátora (Перени 1955: 231–234). A Chronografban azonban a legendának csak egy erősen lerövidített változata olvasható (PSRL 22: 400–401), amely ide már az orosz évkönyvekben olvasható részletesebb változat átdolgozásaként került be (vö. Творогов 1975: 177), tehát az évkönyvirodalomban már elterjedt szöveg átdolgozása. Nem valószínű, hogy Pachomij a saját művét lerövidítette volna, tehát nem valószínű az sem, hogy a rövidebb és a bővebb változat szerzője azonos; ráadásul semmi bizonyítékunk sincs arra, hogy az 1490-es években, amikor (vagy legalábbis ennél nem korábban) az orosz Chronograf keletkezett (Клюсс 1971), Pachomij még egyáltalán életben lett volna (vö. Радочи́чих 1957: 245–246; Bori 1971: 7–30). Téves információ alapul Д. Сп. Радочи́чихnak (Радочи́чих 1957: 245) az a Bori Imre (1971: 27) által is átvett megállapítása, hogy a szerzőnek 1474 előtt kellett Nagyváradon járnia, mert a Kolozsvári testvérek nevezetes Szent László-szobrát a törökök

1474. évi betörésük során megsemmisítették; a szobor ugyanis csak 1660-ban pusztult el, amikor a török a várost elfoglalta (vö. ML 2: 668).

Mindezek alapján nincs semmi akadálya annak, hogy a magyar–szerb Szent László-legenda oroszországi megjelenését is az 1480-as évekre tegyük, és Mátyás király és III. Iván diplomáciai kapcsolataival hozzuk összefüggésbe. Szerzője nyilvánvalóan magyarországi szerb volt, s a szöveg Hodinka Antal (1916: 483) által is észrevett szerbizmusai arra vallanak, hogy eredetileg szerbül íródott, akárcsak a szintén diplomáciai úton Oroszországba került Drakula-történet is (Золтан 2014: 191–194). Az orosz kutatás főiránya ugyan az Athosz-hegyről érkezett szerb Pachomij szerzetest tartja a mű szerzőjének (vö. Пророков 1989), de elég sok érv szól amellett, hogy kellett lennie egy másik szerb szerzőnek is, aki (vagy akinek a szövege) Magyarországról került Oroszországba a XV. század végén. A Batu haláláról szóló történet mintegy kapóra jött Moszkvában, amikor a tatár hódítóktól való végleges felszabadulás volt éppen napirenden (Српачов 2014). Így épült be a magyarországi szerb szerző műve az orosz évkönyvirodalomba: Szent László vitézsége az orosz keresztényeket buzdította harcra a „pogány” tatárok ellen.

IRODALOM

- BORI Imre. 1971. A szerb Szent László-legendáról. In: BORI Imre. *Irodalmak – kölcsönhatások. Kapcsolattörténeti tanulmányok*. Újvidék, Forum, 7–30.
- HODINKA Antal. 1916. *Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai*. Budapest, MTA.
- ML = ZÁDOR Anna, GENTHON István (szerk.). 1975–1984. *Művészeti Lexikon* 1–4. 2. kiadás. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- ZOLTÁN András. 1984. Megjegyzések az orosz Drakula-történet keletkezéséhez. *Filológiai Közöny* 30, 149–164.
- ZOLTÁN András. 2009. Az első névtelen orosz fordítás a magyar irodalomból: Szent Orsolya legendája. In: SZVÁK Gyula (szerk.). *Szent Orsolyától Iszaak Babelig*. Budapest, Russica Pannonica, 13–32.

- ГЕРБЕРШТЕЙН С. 2008. *Записки о Московии*. В 2 т. Т. 1. Латинский и немецкий тексты, русские переводы с латинского А. И. Малеева и А. В. Назаренко, с ранненововерхненемецкого А. В. Назаренко. Под ред. А. Л. Хорошкевич. М., Памятники исторической мысли.
- ГОРСКИЙ А. А. 2001. «Повесть о убиении Батыя» и русская литература 70-х гг. XV века. В: ГОРСКИЙ А. А. (ред.) *Средневековая Русь*. Т. 3. М., Индрик, 191–221.
- ЗОЛТАН А. 2006. Миграция одного текста: Легенда о святой Урсуле в составе русских переводов Хроники М. Стрыйковского: *Труды Отдела древнерусской литературы*, 57, 197–208.
- ЗОЛТАН А. 2014. *Interslavica: Исследования по межславянским языковым и культурным контактам*. М., Индрик.
- ИКОННИКОВЪ В. С. *Опытъ русской исторіографіи. 1891–1908*. Т. 1. Кн. 1–2, Т. 2. Кн. 1–2. Киевъ, Тип. Имп. Ун-та св. Владимира.
- КАРАМЗИНЪ Н. М. 1816–1829. *Исторія государства Россійскаго*. Изд. 2. Т. 1–12. Санктпетербургъ, Тип. И. Греча.
- КЛОСС Б. М. 1971. О времени создания русского Хронографа. *Труды Отдела древнерусской литературы*, 26, 244–255.
- КЛЮЧЕВСКИЙ В. О. 1871. *Древнерусскія житія святыхъ какъ историческій источникъ*. М., Изданіе К. Солдатенкова, Типографія Грачева.
- ПЕРЕНИ Й. 1955. Легенда о святом Владиславе в России. *Studia Slavica Hung.* 1, 227–244.
- ПОЧЕКАЕВ Р. Ю. 2006. *Батый: Хан, который не был ханом*. М., АСТ, АСТ Москва, Евразия.
http://oldevrasia.ru/library/R-YU--Pochekaev_Batyy--KHan--kotoryyy-ne-byt-khanom/
- ПРОХОРОВ Г. М. 1989. Пахомий Серб (Логофет). В: ЛИХАЧЕВ Д. С. (отв. ред.) *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.)*. Ч. 2: Л–Я. Л., Наука.
<http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4505>
- ПСРЛ = *Полное собрание русских летописей*, 1–41. СПб.–М., 1841–2001.

- РАДОЛИЧИЋ Ћ. 1957. Стара српска књижевност у Средњем Подунављу (од XV до XVIII века). *Годишњак филозофског факултета у Новом Саду*, 2, 239–270.
- РОЗАНОВЪ С. П. 1916. Повѣсть объ убиеніи Батыя. *Извѣстія Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи наукъ*, 21/1, 109–142.
- СОЛОВЬЕВ С. М. 2001. *История России с древнейших времен 1054–1462*. Кн. II. М., АСТ; Харьков: Фолио [Изд. 1-е: 1854].
- СТРАХОВ А. Б. 2014. О духовно-политических смыслах «Слова об убиении злочестивого царя Батыя». *Историческое образование* 2. http://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/25864-o-duhovno-politicheskix-smyslax-slova-ob-ubienii-zlochestivogo-carya-batyia.html
- ТВОРОГОВ О. В. 1975. *Древнерусские хронографы*. Л., Наука.

A VÉLETLENSZERŰSÉG ÉS A RÉSZVÉT MOTÍVUMA CSEHOV *HIVATALOS ÜGYBEN* CÍMŰ ELBESZÉLÉSÉBEN

Az *Orvosi eset* (*Случай из практики*) és a *Hivatalos ügyben* (*По делу службы*) c. Csehov-elbeszélések közel egy időben születtek, az előbbi 1898 decemberében, utóbbi 1899 januárjában jelent meg. A jegyzet-füzetek tanúsága szerint Csehov több, korábbi megfigyelését, feljegyzését is beledolgozta a két szövegbe, melyek gyakran említődnek egymás mellett a szakirodalomban, és nem csak a keletkezési idejük közelsége miatt. Már a címükben is van valami hasonló, egyfelől az *eset* és az *ügy* (*случай, дело*) szavak (ezt a hasonlóságot részben a magyar fordítások is kifejezik), másfelől a *практика* (praxis) és a *служба* (szolgálat) szavak rokonértelműsége, végül a két szó viszonya (kb. ‘egy a sok közül, a folyamat egy része’). A két mű cselekményének kiinduló szituációja is hasonló: előbbiben egy fiatal orvos, utóbbiban pedig egy fiatal vizsgálóbíró utazik vidékre munkaügyben. Mindkét főszereplő először kerül ki a fővárosi közegből, és rögtön egy olyan valósággal találják szemben magukat, melyet – ugyan voltak róla korábbi elképzeléseik – most kaotikusnak, értelmezhetetlennek látnak. Ez az értelmetlenség mindkét hőst az élet véletlenszerű jelenségei közötti kapcsolatról való töprengésre készíti, ami látásmódjuk megváltozásához vezet. Feltételezhető, hogy mindkét elbeszélésben valamilyen szempontból fontos szerepe lesz annak a címekben is kiemelt körülménynek, hogy szolgálati, hivatalos ügyben érkezik az események helyszínére a két főszereplő.

Az *Orvosi eset* főhőse a kórházat vezető professzor helyettese (ординатор), és a *Hivatalos ügyben* Lizsinjének pozíciója is (исправляющий должность судебного следователя ‘a vizsgálóbírói poszt hivatalos képviselője’) arra utal, hogy valakit helyettesít, egyikük sem foglal még el teljes értékű helyet a szakmájában, lehet, hogy először kell önállóan eljárniuk egy ügyben. Így magáról az ügyről vagy esetről, amit a

fiatal helyettesekre bízna, talán már az elején azt feltételezhetjük, hogy a főváros hierarchiát generáló nézőpontjából tekintve kevésbé fontos, formális jellegű lesz. A betegről kiderül, hogy nem beteg, Lesznyickij ügyében pedig pusztán azért rendeltek el nyomozást, mert az isten háta mögötti faluban gyanúsna tűnt az a körülmény, hogy a biztosítási ügynök mindenféle jóval megrakott asztalnál, szamovár mellett lett öngyilkos. Miután kiderül, hogy munkájuk szempontjából feleslegesen jöttek, mindkét szereplő akarata ellenére „ott ragad” a helyszínen.

A fabulát elindító mozzanat, a „szakmai” motívum (az, hogy az orvost beteghez hívják, a vizsgálóbíró pedig nyomozás miatt érkezik), mindkét esetben félrevezető, az eset és az ügy orvosi és vizsgálóbírói szempontból hamar üresnek bizonyul.¹ Csehovra nagyon jellemző ez a fogás: olyan szituációba helyezi a hőst, ahol kizárt a cselekvés lehetősége. A hős tudatát így nem korlátozza cél, széles látószögben és szabadon tudja befogadni a valóságot, a szerző egy panorámaképben egyesítheti a valóság legkülönbébb, egymástól távol eső síkjait (Линков 1982: 77). A kiüresített fabuláris keret beszippanjtja a „kéznél levő” valóságot, a címben kiemelt motívum erre az „ál-értelmezői keretre” utal, vagyis arra a csehovi eljárásra, melynek során a hős és az olvasó kezéből is kicsúszik a kulcs, amivel a szituáció megoldására érkezett. A főszereplők szubjektumán átszűrődő jelen lévő valóság és az arra reflektáló gondolatok, érzések töltik meg a cselekmény szempontjából üres teret.

A következőkben a *Hivatalos ügyben* c. elbeszélést vizsgálom, a mű címében is jelzett „formalitás” motívumot és annak módosulásait követve végig. Az elbeszélésben erősen különválnak a *külső* és a *belső* eseménysor. Míg a *külső* cselekmény rendkívül egyszerű, a *belső* eseménysor egy új gondolat megszületésének bonyolult folyamatát követi végig. A *Hivatalos ügyben* c. elbeszélés *külső* eseménysora így írható le: megérkeznek a faluba – elmennek a faluból – visszamennek.² A *belső* cselekményt pe-

¹ Igaz, az sem számítana feltétlenül eseménynek, vagyis határátlépésnek, ha egy orvos valódi beteget kezelne, a vizsgálóbíró pedig valódi ügyben folytatna vizsgálatot. Így csak a szakmájuk szerint érvényes forgatókönyvet ismételnek meg.

² Vö. Салма 1995: 191. A tanulmányíró az eseménysor körbezártságát a hóvihar kavargásához hasonlítja, melyet puskinsi reminiscenciaként elemez a műben. A hóvihar Cse-

dig így fogalmazhatjuk meg: a vizsgálóbíró eleinte kuszának, véletlenszerűnek és értelmetlennek látja a fővárostól távol eső vidék valóságát. Az első benyomások ellenére, egy álom hatására azonban az a határozott gondolata támad, hogy a véletlenszerűen elébe kerülő dolgok, emberek, sorsok között mégis kell lennie valamiféle rejtélyes kapcsolatnak, és az életben semmi sem véletlen, mindent valamilyen közös lélek, közös eszme hat át. Lizsin gondolkodásmódjának változását három idézettel mutatom be:

[...] тут же, за тысячу верст от Москвы, всё это как будто иначе освещено, всё это не жизнь, не люди, а что-то существующее только «*по форме*», как говорит Лошадин, всё это не оставит в памяти ни малейшего следа и забудется, едва только он, Лыжин, выедет из Сырни (Чехов 1977: 92–93).³

[...] он всё думал о том, что это кругом не жизнь, а *клочки жизни, отрывки*, что *всё здесь случайно*, никакого вывода сделать нельзя; и ему даже было жаль этих девушек, которые живут и кончат свою жизнь здесь в глуши, в провинции, вдали от культурной среды, *где ничто не случайно*, всё *осмысленно, законно*, и, например, всякое самоубийство понятно, и можно объяснить, почему оно и какое оно имеет значение в общем круговороте жизни. Он полагал, что если окружающая жизнь здесь, в глуши, ему непонятна и если он не видит ее, то это значит, что ее здесь нет вовсе (97).

[...] в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, *ничто не случайно*, всё полно одной общей мысли, всё имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя «неврасценик», как называл его доктор, и старик мужик, который всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку, – *это случайности, отрывки жизни* для того, кто и *свое существование считает*

hovnál nem a sorsok, életek kusza összevisszaságának rendeződésével végződik, hanem kijózanodással. Az orvos fejtegetéseit hallgatva Lizsin erre gondol: «Ну какого тут можно вывести мораль? Метель и больше ничего...» (Чехов 1977: 100; Салма 1995: 198).

³ A műből vett orosz idézeteknél a továbbiakban csak az oldalszámot jelölöm, kiemelések tőlem. – Z. D.

случайным, и это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это (99).

Lizsin az első este beszélget a rendbizzossal, Losagyinnal, aki rávilágít helyzetük hasonlóságára: Lizsin hiába utazott a faluba, a boncolást pusztán formális okokból kell elvégeznie (пустое дело, потому форма), az öreg rendbizzos pedig már harminc éve szolgál (тридцать лет хожу по форме), üres nyomtatványokat visz az embereknek (бланки), akik úgy töltik ki azokat, ahogy kedvük tartja (пиши что хочешь, тут одна форма). Losagyin gondolatát a szolgálatuk hiábavalóságáról Lizsin is átveszi, azzal a kiegészítéssel, hogy minden, ami csak forma szerint történik, az nyomtalanul eltűnik, olyan, mintha nem is lenne.

Később ez a megállapítás tovább bővül a véletlenszerűség gondolatával: itt, messze a fővárostól minden olyan véletlenszerűnek tűnik – ezért érthetetlen, nem látszik, tehát valójában ez az élet nincs is. Szemben a fővárossal, ahol semmi sem véletlenszerű, ahol minden értelmes, törvényes (законно). A formalitás, a törvényeknek való megfelelés itt az értelmes, nem véletlenszerű világhoz tartozik. Azok a formák és törvények, melyek a fővárosban (az „igazi életben”) értelmezhetővé teszik az élet jelenségeit (még az öngyilkosságot is), Moszkvától ezer versztára nem működnek – kiüresednek, értelmetlenné válnak. A *сотский*-ből (‘rendbizzos’) *цоцкай* lesz, az *администрация* szóból csúfnév, de ugyanígy nem működik Sztarcsenko doktornak, a vizsgálóbíró idősebb társának „szakmai” kategóriája az öngyilkosságra: neuraszténia.

A főszereplő gondolatai új irányt kapnak, amikor az álmában vállvetve menetelő öngyilkos és rendbizzos kapcsolatán kezd töprengeni. Az utolsó idézetből kitűnik, hogy Lizsin intuitívan túllép a gondolkodását addig meghatározó *véletlen–nem véletlen, értelmetlen–értelmes, kaotikus–rendezett* oppozíciókon, egyúttal megszűnik a *vidék–főváros* ellentét is. Itt már nem az a kérdés, hogy van-e kapcsolat az emberek, sorsok között, hanem hogy *ugyanaz* az élet hogyan lehet egyszer kaotikus és véletlenszerű, máskor pedig összefüggő és értelmes? Mi kell ahhoz, hogy feltáruljanak az összefüggések? Kinek adatik meg az élet értelmébe való behatolás képessége?

Lizsin gondolatai új szempontot adnak az öngyilkosság értelmezéséhez is, amelyről minden szereplőnek megvan a maga véleménye.⁴ Az álom hatására világosan kibontakozik a tudatában egy régóta ott rejtőző gondolat: az emberi életek egymás mellettsége csak annak számára véletlenszerű, aki a maga életét is véletlenszerűnek tartja. Viszont aki a maga életét a nagy közös egész részének tartja (частью этого общего), annak számára ez mind-mind egy nagy és csodálatos organizmus része. A boldogtalan (несчастный) Lesznyickijnek nem adatik meg, hogy az élet részének (частью) érezze magát, és most már nem is lehet annak részese. A szöveg szépen kibontja az orosz *счастье* szó belső formáját (**c+часть*), érzékelhetővé téve a boldogság ‘közös részvétel vagy részvállalás’ jelentését.⁵ Lesznyickij azért lett öngyilkos, mert boldogtalan volt. Ez a látszólag banális felismerés Lizsin megérzéseinek és gondolatainak dinamikájában mégis többet mond, mint például a „külső”, formális neuraszténia szó.

A fentiek és Lizsin álma alapján is megállapítható, hogy Lesznyickij öngyilkossága szorosan összekapcsolódik az életben való részvétel, illetve az életből kijutó túlságosan súlyos rész problémájával. Azonban nem állíthatjuk, hogy az öngyilkosság értelmezése lenne az a centrum, amely köré a kompozíció épül. Az öngyilkosság és Lesznyickij élettörténete a hivatalos ügy kategóriájától megfosztva az egyre távolabbi ellentéteket egybefogó szerkesztésmód egyik végpontjává válik. Lizsin a halott mellett hideg, nyomorúságos szobában, svábbogarak társaságában, szalmán készül aludni, de egy óra múlva, három versztával odébb már von Taunitz barátságos, meleg szalonjában táncol, és együtt kacag a lányaival. Ez az elképzelhetetlen ellentét nem hagyja nyugodni, valami megzavarja vidámságát.

⁴ Az orvos neuraszténiát állapít meg, von Taunitz, aki nemrég veszítette el a feleségét, egyszerűen csak sajnálja az öngyilkost, Losagyin pedig a maga népi bölcsességével így magyarázza: az apja gazdag volt, a fiú is nagyratörő, nem tudott hozzászokni a szegénységhez (Линков 1982: 77).

⁵ A *счастье* alapját a *часть* ‘rész’ képezi. A szó elején álló *c* eredetéről megoszlanak a vélemények. «Праслав. *съчѣстьје объясняют из *съ- : др.-инд. su- ‘хороший’ + *čestъ ‘часть’, т. е. ‘хороший удел’. По мнению этимолога Бернекера, счастье – первонач. ‘доля, совместное участие’ (: съ)» (Фасмер 1987: 816).

A belső cselekményt, Lizsin gondolatának keletkezését végigkövetve láthatóvá válik a „formalitás” motívumának alakulása is. Mivel a főszereplő egy kiüresedett, formális helyzetbe kerül, saját ottlétét véletlenszerűnek érzékeli, és ez a véletlenszerűség rávetül a jelen lévő valóságra is. Az üres forma értelmetlenségének érzetét Losagyin figurája és elbeszélése is megerősíti. Az üres formalitás a véletlenszerűség érzetével alakul át. Von Taunitznál hirtelen megint egészen más benyomások érik, mondhatni, ég és föld a különbség. De éppen ezek a nagyon különböző életformák és sorsok (melyeket mintha a hóvihár sodorna egymás mellé), ezeknek a különböző életdarabkáknak a közvetlen egymásmellettsége az, ami megint tovább erősíti a véletlenszerűség érzetét. Az álomban megsejtett titokzatos összefüggés nem érvényteleníti ezt.

Ugyanakkor a véletlenszerűség, az üres formalitás motívumával ellentétesen a sorsok összetartozásának, a közös részvállalásnak és a részvétnak is kialakul a maga motívumrendszere. Ez a sor is Losagyinnal indul, akire Lizsin kíváncsian figyel, és akiben szálnalmat ébreszt a vizsgálóbíró fiatal kora. Lizsin szintén részvétet érez az öreg iránt, hozzájuk kapcsolódik Lesznyickij is. Nehéz sorsuk terhét később Lizsin is a lelkén érzi. Megsajnálja a feleslegesen várakozó tanúkat is. Az elbeszélésben a lovak válnak a közös teherből való részvállalás motívumává.⁶ A mű végén, amikor a vizsgálóbíró és a doktor visszahajtanak a faluba, az elbeszélő megemlíti: „A lovak egymás után fogva már reggel öt óta a tornác előtt várakoztak.” (Csehov 2004: 608)

Az álom értelmezése nem oldja fel az ellentétes benyomások közötti feszültséget, csak azt világítja meg Lizsin számára, hogy mégis létezik valamilyen láthatatlan kapocs, ami összeköti az embereket, nemcsak Losagyint és Lesznyickijt, hanem von Taunitzt is, mindenkit. Az embereket összekötő eszme mibenléte azonban nem tárul fel. A régóta sejtett és most világosan megfogalmazódó gondolat két ellentétes világmodell

⁶ Losagyin nemcsak a neve miatt válik ennek a motívumnak a hordozójává, hanem maga is lóval azonosítja önmagát, amikor elmeséli, hogy valamikor voltak lovai, de tönkrement: «У Мокея было четыре лакея, а теперь Мокей сам лакей. У Петрака было четыре батрака, а теперь Петрак сам батрак» (91).

(totális véletlenszerűség vs. összefüggő, értelmes egész) egyidejű érvényességét tartalmazza, két ellentétes állítást helyez mellérendelő viszonyba.

Az egymást nem kizáró, ellentétes világmodellek feloldhatatlan feszültsége ahhoz a problémához hasonlít, amit Csehov művészi rendszerének izomorf egészként való elemzése jelent (Csudakov 1974). Lizsin a hóvihár után nem úgy tér vissza a faluba a munkájához, hogy eldőlt számára a véletlenszerű vs. összefüggő egész problémája. A két ellentétes világmodell egyidejű érvényessége tisztázódott benne. Az olvasó számára, mivel a véletlenszerűséget és az életeket összekötő részvétet is szervezett motívumrendszer jeleníti meg, az elbeszélés kompozíciója mégis mint kerek egész képződik le, melynek meg lehet sejteni belső összefüggéseit.

IRODALOM

- CSEHOV Anton Pavlovics. 2004. Hivatalos ügyben. Ford. Szöllősy Klára. In: CSEHOV A. P. *A fekete barát. Elbeszélések 1892–1903.* Budapest, Osiris, 595–608.
- CSUDAKOV A. P. 1974. A művészi rendszer egészként való elemzésének problémája (Az írói világ két modelljéről). *Helikon*, 3–4, 341–355.
- ЛИНКОВ В. Я. 1982. *Художественный мир прозы А. П. Чехова.* М., Изд-во МГУ.
- САЛМА Наталия. 1995. Пушкинские мотивы, реминисценции, аллюзии и их функции в рассказе Чехова «По делам службы». В: *Dissertationes Slavicae: Sectio Historiae Litterarum* 21, Szeged, 185–203.
- ФАСМЕР Макс. 1987. *Этимологический словарь русского языка: В 4 т.* Т. 3. М., Прогресс.
- ЧЕХОВ А. П. 1977. *Полное собрание сочинений: В 18 т.* Т. 10. М., Наука.

TARTALOM

KROÓ Katalin: Nagy István köszöntő könyve elé. <i>Ad vitam aeternam</i>	7
Vers – fordítás – vers (Marina CVETAJEVA két verse magyar fordításban. BÖRZSÖNYI Péter: Lámpás)	10
SÁRKÖZI Árpád: A „Nagypista”	12
KAPITÁNY Ágnes – KAPITÁNY Gábor: Nagy István hetvenedik születésnapjára	16

*

BAGI Ibolya: Ny. Zabolockij természetfilozófiai lírája K. Ciolkovszkij kozmizmus tükrében	24
БАНЧЕНКО Александра: К вопросу об «образе автора»	31
BOROS Lili: Ekphrasis, portré és a művészet szerepének kérdése Lev Tolsztoj <i>Anna Karenina</i> című regényében	38
ENGELNÉ NAGY Éva: A <i>krónika</i> értelmezési lehetőségei Dosztojevszkij <i>Ördögök</i> című regényében	47
FARYNO Jerzy: Не котики и не барашки, а малышка вербная	53
GORÉTTY József: Az irodalmi érték a változó világban. Megjegyzések Jurij Poljakov <i>Gödölye tejben</i> című regényéhez ...	65
ГРЯКАЛОВА Наталия: «Я, паяц...». Формы авторской репрезентации эпохи модерна (случай А. Блока)	70
HAJNÁDY Zoltán: Szakmai vélemény Nagy István <i>A szabadító költő. Marina Cvetajeva Puskin-olvasata</i> című könyvéről	82
HAN Anna: Borisz Paszternak és Marina Cvetajeva levelezéséről	89
HAVAS Ferenc: Bahtyin Marr-interpretációja	95

HEGEDŰS Iván: Az egyházi ének és a liturgikus nyelv helye a XVII. századi Moszkvai Oroszországban	102
HETÉNYI Zsuzsa: A fehér holló. Ilja Ehrenburg (1891–1967) és Nyikolaj Buharin (1888–1938) kapcsolata	110
HORVÁTH Géza: „Blick ins Chaos” – Myschkin und Karamasow oder der Untergang Europas. Dostojewski in Hermann Hesses zwei Essays	114
S. HORVÁTH Géza: Az írásgesztus a regényben	123
HORVÁTH Kornélia: Kovács András Ferenc <i>Adventi fagyban</i> <i>angyalok</i> című kötetének néhány orosz vonatkozásáról	131
JANIEC-NYITRAI Agnieszka: Múzeumba zárva. Krzysztof Varga magyar trilógiájának margójára	138
JANURIK Szabolcs: Modern kori önarckép. A magyar <i>szelfi</i> és az orosz <i>ceľфу</i> szóról	145
JÁSZAY László: Az imperatívusról átvitt értelemben	152
CS. JÓNÁS Erzsébet: <i>Ványa bá</i> , avagy egy Csehov-szövegelem a jelentésképzés tükrében. A megszólítások Hamvai Kornél fordításában	161
JÓZSA György Zoltán: A Narcissus-kód Balmont <i>Három virágzás</i> című misztériumdramájában	170
KALAFATICS Zsuzsanna: Vlagyimir Szorokin <i>Az opricsnyik</i> <i>egy napja</i> című regényének ideológiai kontextusa	179
KALAVSZKY Zsófia: „Nem kártyázott, nem párbajozott, nem száműzték Szibériába...”. Ahol a biográfia- és a kultuszkutatások találkoznak: az írói biográfia-írás mint elméleti probléma a kortárs orosz irodalomtudományban	187
KOMJÁTI Diána: Hiány és teljességigény Csehov <i>Cseresznyés kert</i> című drámájában	196
KOVÁCS Árpád: Minden szerelem foglalata. Hogyan írta át Marina Cvetajeva Fjodor Dosztojevszkijt?	203

KROÓ Katalin: Mozzanatok a <i>Korunk hőse</i> műfajdinamikájának „klasszikus” kritikai értelmezéseiből	213
LEBOVICS Viktória: <i>A három testőr</i> továbbélése egy kortárs ukrán kisregényben (névtani elemzés)	221
MOLNÁR Angelika: „Lírai próza” és „tájleírás”. Turgenyev: <i>Egy felesleges ember naplója</i>	228
ОСИПОВА Нина: Поэтика «симультанности» в лирике М. Цветаевой в контексте художественных исканий русского авангарда	235
PÁTRÓVICS Péter: Aspektusformák használata lengyel felszólító módú tagadó szerkezetekben	246
PÉTER Mihály: Tyutsev „felesleges embere”	254
REGÉCZI Ildikó: Egy klasszikus – XX. század eleji olvasatban. Lev Szesztov Tolsztoj kései műveiről	258
REICHMANN Angelika: Sztavrogin bűne és bűnhődése. J. M. Coetzee <i>Szégyen</i> című regényének dosztojevszkiji intertextusairól	266
SCHILLER Erzsébet: Választott kultúránk. (Kovács András Ferenc): <i>Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka</i>	274
SZABÓ Tünde: A hagyma-hős. L. Ulickaja <i>Kukockij esetei</i> című regényének egy mellékszereplője	282
SZILÁGYI Zsófia: Látványosan alul. A falu a magyar és az orosz kortárs irodalomban	291
SZŐKE Katalin: Mihail Kuzmin naplói. A műfaj esztétizálásának ellentmondásai	298
URKOM Aleksander: Gondolatok a legújabb szerb–magyar szótárról	306
ВАНДАН Энхзая: Особенности передачи концепта <i>Бог</i> в монгольском переводе романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского	313

H. VÉGH Katalin: Az álarcokra hullott lét szimbólumai. Leonyid Andrejev: <i>Fekete álarcok</i>	320
VIG István: Jósika Miklós „szociolingvisztikai” érdeklődése	328
ВОЙТЕХОВИЧ Роман: Эмпедоклом в Этно. Гёльдерлин, Цвейг и Марина Цветаева	337
ZIMMERMANN Gerda: Szörfölés Cvetajevával, avagy Marina Ivanovna Cvetajeva és költészete netes utóélete	348
ZOLTÁN András: Szent László és Batu kán	355
ZOLTÁN Dominika: A véletlenszerűség és a részvét motívuma Csehov <i>Hivatalos ügyben</i> című elbeszélésében	362