

## A kései Csehov térpoétikájáról

**Absztrakt.** A Csehov-szakirodalomban megállapítást nyert, hogy az alakok az orosz írónál nem csupán tipikus, hanem archetipikus karakterjegyekkel rendelkeznek. Meglátásom szerint a Csehov-figura archetipikus karakterjegyét megszemélyesítő ház, tok, kagyló szoros szemléleti rokonságban áll a Bachelard által kifejtett intim/egzisztenciális térrel, amelyen keresztül a szereplő sajátos (ál)identitást teremt magának. A tanulmányban ezért a képet mint a hős képét/alakját/terét elemzem, annak az „új lénynek a megszületésével” (Bachelard) kapcsolatban, amely a költői kifejezés sajátja. A kései novella-trilógiában az elbeszélés nyelvi terének artikulálódását igyekszem megragadni az elbeszélő szubjektivitás kibontakozásával összefüggésben (*A tokbabújt ember; A pöszmétebokr; A szerelemről*, 1898), míg az utolsó Csehov-dramában (*Cserezsnyéskert*, 1904) a szerzői utasításokból kibontakozó szövegteret vizsgálom.

*Házakra, szobákra emlékezve tanuljuk meg,  
miként lakozhatunk önmagunkban.*<sup>1</sup>

21

Az elmúlt három évtized Csehov-szakirodalmában több tanulmány és monográfia mutatott rá a csehovi térpoétikai sajátosságaira.<sup>2</sup> E tanulmányok többsége szemléletileg a bahtyini idő-tér fogalma (kronotoposz) nyomán az orosz kultúraszemiotika és szövegnyelvészet által kidolgozott mitopoétikus szövegteret veszik alapul a Csehov-szövegekben kibomló költői jelentések értelmezéséhez.<sup>3</sup> Jelen tanulmányban sem nélkülözhetjük ezt a szemléleti és módszertani megközelítést. Gondolatmenetünk kiindulópontjául azonban a Gaston Bachelard által bevezetett, fenomenológiai alapozású térpoétika szolgál. A francia szerző ontológiai szemlélete egyébiránt – éppen a fenomenológiai alapozása miatt – a *kép, a tér és a nyelv* összefüggéseinek értelmezésében több

1 Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*. Budapest: Kijárat, 2011, 23.

2 Néhány meghatározó ezek közül: M. O. ГОРЯЧЕВА, *Проблема пространства в художественном мире А.П. Чехова*, Москва, 1992; Н. Е. РАЗУМОВА, *Творчество Чехова в аспекте пространства*, Томск: Томский государственный Университет, 2001; REGÉCZI Ildikó, *A nem itt-lét poétikája (Térképzetek Csehov A három nővér című drámájában) = Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov*, szerk. REGÉCZI Ildikó, Debrecen: Didakt Kiadó, 2011, 107–122.

3 A művészi tér fontos alkotóelemei a nézőpont, a határ, az út, a belső-külső, sajátidegen, zárt-nyitott locusok megkülönböztetése, valamint a tér és az időviszonyok összefüggése a szereplő, az elbeszélő és az olvasó szempontjából. „...a művészi tér a világ olyan modelljét képviseli, amelyet a szerző a saját térképzetének nyelvén fejez ki.” Jurij LOTMAN, *A művészi tér problémája Gogol prózájában = Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai. In Honorem Jurij Lotman*, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit. Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 121.

ponton egybeesik az említett kultúraszemiotikai felfogással. Bachelard egyfelől a kép közvetlen ontológiája mellett érvel,<sup>4</sup> másfelől kifejti, hogy a költői kép lényegében a logosz jelensége, s ennyiben a beszélő lény kreativitását veti fel.<sup>5</sup> A költői kép ilyen módon a nyelv aktuális létéről vagy megtörténéséről nyújt bizonyítékot („Az élet a maga elevenségében mutatkozik meg benne.”). A költői kép *tere így voltaképp nyelv*, ám a költői tudat a költői képpel olyan új nyelven beszél, hogy többé nem azonosíthatjuk múlt és jelen összefüggéseit. Mint írja, „a költői kifejezés teremti meg a létet, ezért egyszerre kifejezés és a lét keletkezése [...] a költői kép egy új lény jegyét képviseli”.<sup>6</sup> A költői kép ilyen módon nyelvi tereket alkot, melyeket *topo-lógiai* vizsgálatnak kell alávetni. Amellett, hogy a teret az általa „topofilának” nevezett vetületben vizsgálja, mégsem univerzális struktúráként, toposzként tekint rá, hanem a maga egyedi nyelviségében értelmezi, a költői aktust pedig olyan fenomenológiai egyediségnek tekinti, amely nem vezethető vissza semmilyen korábbi – filozófiai vagy esztétikai, művészeti – diszkurzusra. Bachelard természetesen a lírával összefüggésben beszél költői képekről, ugyanakkor fogalmai alkalmazhatók a prózára és a drámára is, amennyiben az elbeszélés által létesített nyelvi teret, valamint az egyedi költői szemantika kategóriáit vesszük alapul.

Bachelard a „boldog tér képeinek” nevezi a kagylót, a csigaházat, a barlangot, a házat. Olyan átélt, s ugyanakkor imaginatív tereknek, menedékeknek és hajlékoknak tekinti, ahol emlékeink „szállásra lelnek”, ahol a létet „birtokolhatjuk”; ezek a szeretett terek, a titkos szobák, ahol tudattalanunk „szállásra lel”. A „dolgok házának” értékelt fiókok, ládák és szekrények a rejtély esztétikáját hordozzák, csakúgy, mint a sarkok és zugok, melyek fenomenológiai szempontból a rejtettség metafizikáját jelenítik meg.

A Csehov-szakirodalomban megállapítást nyert, hogy az alakok az orosz írónál nem csupán tipikus, hanem leginkább archetipikus karakterjegyekkel rendelkeznek.<sup>7</sup> Meglátásom szerint a Csehov-figura archetipikus karakterjegye a csigaház, a tok, a kagylóhéj szoros szemléleti rokonságban áll a Bachelard által kifejtett olyan intim/egzisztenciális térrel, amelyen keresztül a szereplő sajátos (ál)identitást teremt magának, Bachelard szavaival, „karteziánus fűtött szobát, egy képzeletbeli hajlékot.” A tanulmányban a képet tehát a hős képével/alakjával/terével összefüggésben vizsgáljuk, valamint annak az „új lénynek a megszületésével” (Bachelard) kapcsolatban, amely a költői kifejezés sajátja.<sup>8</sup> A képzeletbeli tér a „nem artikulált létezés” jegyét viseli a sze-

4 „A költői képet semmi nem készíti elő, főként nem az irodalmi értelemben vett műveltség, s még kevésbé a pszichológiai értelemben vett észlelés”. BACHELARD, *l.m.*, 13.

5 „A költői kép újdonsága minden nyelvi aktivitás mozgatórugója. A költői kép a beszélő lét forrásához vezet vissza minket.” Uo., 12.

6 Uo.

7 Vö. Wolf SCHMID, *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában: Anton Csehov novelláiból származó példákkal*, ford. Sándorfi Edina, Horváth Kornélia. Helikon, 1999/1–2, 180–209.

8 Vö. Szilárd Léna megjegyzésével: „Csehovnál az egyéni létezés alapvető kérdései nem annyira tematikus hangsúlyt kaptak, mint inkább – többnyire mély képi-poétikai rendszerben realizálódó – motívikus megformálást.” SZILÁRD LÉNA, *A csehovi perszonalizmus témájához = Közéltések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov*, szerk. REGÉCZI Ildikó, Debrecen: Didakt Kiadó, 2011, 17–26.

replők világában: a létezését, amely nem tud logosszá válni, csupán egzisztencia-lehetőségként, értelem-lehetőségként van jelen, vagy hiányként. Az artikuláció a történetben a „kijövetel” eseményén keresztül cselekményesül, amely leginkább kudarcnak bizonyul a hős számára, és halálát, a létezés felszámolódását eredményezi (a novella műfaji jegyeinek megfelelően).<sup>9</sup> A költői jelentés azonban az új nyelvi tér (művészi szöveg, kulturális emlékezet) kibontakozásával olvashatóvá válik: a bent és kint dialektikája így feloldódik az elbeszélés eseményében és olvasás aktusában.

## A bensőséges végtelenség terei

*A tokbabújt emberben* egy különös, a történet szempontjából motiválatlannak tűnő alak bukkan fel, Mavra, aki „folyvást a kemencepadkán ül, s csak késő este merészkedik ki az udvarra”. Mint az elbeszélő, Burkin kifejti:

Magányos természetű ember, olyan, mint a csiga vagy a kagyló, amelyik mindig visszabújik a házába, nem kevés van a világon. Lehet, hogy ez valamiféle atavizmus, visszatérés abba az időbe, amikor az ember őse még nem volt társas lény, hanem egyedül élt a barlangjában, de az is lehet, hogy egy különös emberfajta, ki tudja?<sup>10</sup>

A folyton a kemencepadkán ülő nő alakja csupán bevezetésül szolgál Belikovról, a görög nyelv tanáráról szóló elbeszéléshez. Belikov mind dolgait, mind önmagát tokba rejti („még mintha az arca is tokba bújt volna, merthogy mindig fel volt tűrve a gallérja”, „hálószobája kicsinyke volt, csak mint egy fiók, függöny takarta el”), s az elbeszélő szerint „az ókori *nyelvek*, amelyeket tanított, tulajdonképpen ugyanúgy kalucsni meg esernyő volt a számára, ahova elbújhatott a valóságos élet elől; valamint a „gondolatát is igyekezett tokba rejteni”. A félresikerült házassági kísérlet során, amit a „kijövetel ábrándjaként” értékelhetünk, Belikov egyre inkább visszahúzódik a tokjába, melynek végső változata a koporsója lesz: „most, hogy már a koporsóban feküdt, arcát szelíd, kellemes, sőt, vidám kifejezés töltötte el, mintha örülne, hogy végre olyan tokba dugták, amelyből már sohasem bújik elő. Úgy van, elérte ideális állapotát!” – mondja ez elbeszélő.<sup>11</sup> A tok többféle nyelvi jelölőhöz jut a novellában (футляр, чехло), számos tárgyi ekvivalenssel (sárcipő, esernyő, gallér, lélekmelegítő, a bérkocsi fedele, takaró) és metaforikus variánssal rendelkezik: burok (оболочка), fiók (спальня точно ящик), koporsó (гроб), sír (могила), meleg zug (теплый угол), s így a poétikai jelentésképzés egyik legaktívabb centrumává válik a szövegben.<sup>12</sup> „Az a lény, amely elrejtőzik, és »visszabújik csigaházába«, »kijövetelét«

9 Erről ld. Igor SZMIRNOV, *A rövidség értelme*, ford. Szitár Katalin = *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum, 2007, 417–425.

10 Anton Pavlovics CSEHOV, *A tokbabújt ember*, Lányi Sarolta fordítását átdolgozta Goretity József = Uő, *A fekete barát. Elbeszélések*, Budapest: Osiris, 2004, 555.

11 CSEHOV, *I.m.*, 564.

12 A tok jelentésrétegeiről ld. Lőrinc SZEREDÁS, *Человек в футляре – футляр в человеке. (Анализ рассказа А. П. Чехова) = Slavica Tergestina. Studia Russica*. Edited by Mila NORMAN – Laura ROSSI – Ivan VERČ, Trieste, 1994, 33–54. Az orosz szöveget a következő kiadás alapján idézzük: А. П. ЧЕХОВ, *Полное собрание сочинений и писем. В тридцати томах*. Т. 10, Москва, 1977.

készíti elő”, írja Bachelard. „Ez a metaforák teljes skálájára igaz, a sírba fektetett lény feltámadásától a hosszú ideje szótlan ember hirtelen megszólalásáig. [...] a lény, mely kitaragylóhéja mozdulatlanságában, a lét időszakos kitöréseit, örvényeit készíti elő.”<sup>13</sup> A „tokba bújtás” groteszk komikuma ennek megfelelően ambivalens jelentést kap a szövegben. A tok az elbeszélő értelmezésében egyfelől az a hely, ahová Belikov „elbújhat a valóságos élet elől”; másfelől a szöveg azt sejteti, hogy a tok valamiféle ősi létalap metaforáját hordozza, és kapcsolatban áll Belikov életideáljával, az antroposszal.<sup>14</sup>

*A tokbabújt ember* (1898) egy trilógia első darabja. A trilógia második elbeszélésében, *A pöszmétebokorban* a kert tölti be a képzeletbeli hajlék, a vágyott idillikus hely szerepét. A főhőst elképzelt képek ragadják magukkal:

S ábrádozása lassanként határozott kívánsággá, vággyá érlelődött, hogy vásároljon magának egy csepp kis tanyát, valahol egy folyó vagy tó partján. Nyikolaj öcsém [...] a fejében kerti utak, virágágyak, gyümölcsös, seregélydúc, kárász a tóban (semmiféle birtokot, semmiféle idilli zugot nem tudott elképzelni pöszmétebokor nélkül).<sup>15</sup>

24

Nyikolaj – Belikovhoz hasonlóan – el akar zárkózni a mindennapi élet zajos forgatagától (от житейского шума) a saját birtokán (*прячаться у себя в усадьбе*). Fösvénysége, éhezése, életmódja egyfelől a gogoli Plijuskinhoz teszi hasonlóvá, másfelől Goncsarov Oblomovjához. A vágy, „hogy örökre eltemetkezzen a saját birtokán” (*залереть себя на всю жизнь в собственную усадьбу*) legfőbb gondjává válik (*мой брат тосковал; тоска вылилась в желание, мечту*). A rejtekhely ábrándja, titkos álma a fenyegető valósággal szemben rejtegeti a hőst, ezért nem annyira a boldogság, mint inkább a *rejtezködésben lévő életlehetőség* megnyilvánulása. A képzeletbeli tér az otthon szimbolikus locusa – a vágyott boldogságé, a boldogság akarásáé, a paradicsomé. Ez az intim tér valójában a léttelenített létezés színterévé válik: a semmi állapotaként egyre inkább bezárja és fölemesztli a hőst, a pontszerű létezés és a halál/koporsó/tok felé mozdítja, másfelől – talán az atavizmusként említett jelenséggel összhangban – az állati létezés felé. Ebben az élet előtti és halálon túli a térben a cselekvés nem tud kibomlani. „Azt szokták mondani, hogy az embernek csupán három arsin földre van szüksége. Csakhogy ez a három arsin föld a halottnak kell, nem az élőnek!”<sup>16</sup> A birtokot keresztülszelő folyó (az Édenkert attribútuma) egy csontfeldolgozó üzem és egy téglagyár között húzódik: a csont és a kő (tégla) a halált (poklot) konnotálja. A pöszméte vagy egres orosz elnevezése (*крыжовник*) a *крыж* tő révén ugyanakkor a 'kereszt' jelentést rejti.<sup>17</sup> Emiatt az egresnek gyógyító erőt tulajdonítanak a

---

13 BACHELARD, *I.m.*, 108.

14 Vö. „Ó, milyen jó hangzású, mily gyönyörű a görög nyelv – mondogatta édeskés arckifejezéssel, és mintegy szavai bizonyítására, felvont szemöldökkel, felemelt mutatóujjal mondta ki: – Antroposz.” CSEHOV, *I.m.* 556.

15 CSEHOV, *I.m.* 573.

16 CSEHOV, *I.m.*, 569.

17 A szó valószínűleg a német eredetű Krishdore = 'krisztustövis', illetve Kristolbeere = 'krisztustövis boggyója' alakokon keresztül érkezett az oroszba. Vö. Макс ФАСМЕР, *Этимологический словарь русского языка. В четырех томах*, Т.2, Санкт-Петербург, 1996, 388.

népi gyógyászatban. Ezt a jelentés erősíti fel, hogy „a sarokban elefántcsont fészület függött”,<sup>18</sup> s talán ez motiválhatja az elbeszélő, Ivan Ivanics megállapítását, miszerint „ez nem élet, hanem önzés, lustaság, valamiféle szerzetesi élet, de hősiesség nélküli szerzetesség.”<sup>19</sup> Az önmaga elől is rejtegetett kudarcot az elbeszélő, Ivan Ivanics „tétlenségként”, „jóllakottságként”, „az orosz ember legarcátlanabb önhittségeként” értelmezi, azonban számos jele van annak, hogy az elbeszélő értelmezése maga is ironia tárgyát képezi a szövegben.<sup>20</sup> A harmadik novella *A szerelemről* címet viseli. Aljohin, a szobatudós hajlamokkal rendelkező birtokos egy férjes asszony, Anna Alekszejevna iránti reménytelen szerelmét és elválásának történetét beszéli el. Az elbeszélő önleíró metaforája mögött, miszerint „körbeforgok, mint mókus a kerékben” (верчусь, как *белка в колесе*), alighanem ugyancsak a „tok” egyik változataként kell értékelnünk (nem is szólva a *Belikov* és a *belka* [mókus] alakok hangzásbeli egyezéséről). A történet, mely az *Anna Karenina* sajátos parafrázisa, a boldogtalanság sajátos apoteózisává válik.

A kagylóhéj és a csigaház metaforája (раковина) alighanem az *Ivanov* című drámában jelenik meg először Csehovnál.<sup>21</sup> Sesztov úgy fogalmazott, hogy Csehov „kitessékeli az észet az ajtón, és jogait átadja a »léleknek«, a sötét, ködös törekvésnek: amikor azon a végzetes határvonalon áll, amely elválasztja az embert a végső titoktól, ösztönösen jobban bízik a lélekben, mint a fényes és világos tudatban.”<sup>22</sup> A csigaház a lélek tere, az anyaméhhez és a

18 CSEHOV, *I.m.*, 573.

19 *Uo.*, 569.

20 Ennek egyik jele Ivan Ivanics bőbeszédűsége, melyre Burkin folyamatosan figyelmezteti őt („ez más lapra tartozik”), a másik, irodalmias beszédmódja, nyílt (Puskin) és rejtett (Tolsztoj) irodalmi utalásai. Ilyen jel továbbá a történetmondás zárultával a beszélő színpadias gesztusa („szánalmas, könyörgő mosolya”), s végül a keretelbeszélő megjegyzése arról, hogy az elmondott történet nem elégítette ki a két hallgatót („határozottan unalmas az efféle történet egy szegény csinovnyikról, aki pöszmétét evett”).

21 „Húzódjon vissza a csigaházába [Запритесь себе в свою раковину], végezze szerényen, amit isten rendelt... Így sokkal kellemesebb, becsületesebb, nem árt az egészségének.” CSEHOV, *Ivanov: dráma négy felvonásban*, ford. Elbert János = A. P. CSEHOV, *Drámák*, Budapest: Európa, 1978, 15–73. Azonban már a korai novellákban is megjelenik ez a sajátos egzisztenciális tér, igaz, még nem visel metaforikus elnevezést. A *csinovnyik halálában* Cservjakov az Árkádia színház páholyában a földi mennyországban érzi magát, amikor a *Cornevillei harangok* hallgatása közben szerencsétlenségére letüszenti Brizzsalovot. Nem kétséges, hogy a Varenyka hangos kacagásától ágyanak eső Belikov alakja szoros tipológiai kapcsolatban áll Cservjakov figurájával. Ahogyan természetesen Akakij Akakijeviccsel és Popriscsinnel is – a „kalucsni” (калоши) a Basmacskin-sárcipő (башмак) változatának tekinthetjük, míg marhabőrbe bújtatott „tollhegyező zsebkes” Popriscsin legfontosabb foglalatosságát, a tollhegyezést konnotálja. A félresikerült házassági történet és a kinevetés eseménye ugyanakkor a dosztojevskij *hasonmás-történet* főhősét, az örökösen rettegő Goljadjint idézi az olvasó emlékezetébe. Goretity József Szaltikov-Scsedrin Juduskájának leszármazottjaként értékeli a figurát. Mindez arra utal, hogy Belikov-karakter beleíródik egy intertextuális mezőbe, s így nem maga a toposzszerű karakter, mint inkább az által előhívható jelentés a fontos Csehov számára.

22 Lev SESZTOV, *Teremtés a semmiből*, ford. Patkós Éva. Budapest: Osiris, 1999, 24–25.

testhez hasonló első egzisztenciális tér. Annak a személyes értelemvilágnak vagy jelenlétmód-akarásnak a szimbóluma, amely nem jut nyelvhez, és a cselekvésben sem képes artikulálódni. A szereplő önmagára számára is rejtett, idegen vagy feltáratlan személyes történetét nem tudja sem értelmezni, sem verbalizálni. Mint Ivanov mondja:

Én nyilván szörnyen bűnös vagyok, de összekuszálódtak a gondolataim, a lelkeket megbénítja [szó szerint: megbéklyózza, bilincsve veri – *душа скована*] valami restség, egyszerűen nem tudom megérteni magamat. Se másokat, se saját magamat...<sup>23</sup>

A kései novellákban igen sok helyütt találkozhatunk a tok valamilyen változával a hős alakjegyeként: „Diogenész hordóban lakott, mégis boldogabb volt a föld uralkodójánál” – érvel Ragin doktori a *6-os számú kórteremben* (1892), s maga is ebben a képzeletbeli hordóban – a könyvtárban – éli életét, ahol személyes ideológiát dolgoz ki a szenvedés megvetésének szükségességéről. Hasonlóképpen Jakov Ivanov, a koporsókészítő a *Rotschild hegedűjében* (1894): gondolata, miszerint „az élet kárára van az embereknek, a halál pedig hasznukra”, maga is koporsóként zárja őt magába. De természetesen ilyen ambivalens jelentéssel terhelt locus a *Cseresznyés kertben* (1904) maga a birtok, valamint a ház, amelynek gyerekszobája a hősnő legfőbb identifikációs pontja a dráma kezdetén. Ljubov Andrejevna Ranyevszkaja fogalmaz így: „Nem tudom megérteni az életem e nélkül a cseresznyés kert nélkül”.<sup>24</sup>

26

A hős *története* azonban mindig töredékes Csehovnál. A *pöszmétebokorban* a szereplő története valamelyest motiválja az ábránd keletkezését: „Öcsém is csak senyvedett a pénzügyi kamaránál. Teltek az évek, s ő még mindig ugyanazon a helyen kuksolt, ugyanazokat a papírokat másolta, és mindig ugyanarra gondolt: vissza a falura!”<sup>25</sup> A *tokbabújt emberben* azonban a legkevésbé sem kerül részletezésre Belikov „jellemfejlődése”, személyiségének kialakulása. Csupán életének utolsó szakasza ábrázolódik: a „kibújás” és annak sikertelensége, ami voltaképp igazolja a külvilágtól való félelmét. Jóllehet a bezártság vagy bezárkózás válaszként mutatkozik meg, egyfelől a világtól érkező, fenyegető, az élet létalapját veszélyeztető erőre, másfelől – öntudatlanul – valamely hiány elleplezését szolgálja. A helyi közösség törekvése, hogy „összeboronálja” Belikovot Varenykával, az elbeszélő, Burkin értékelésében is értelmetlen, lélekölő igyekezetnek minősül.<sup>26</sup> Belikov – az antroposz iránti vonzalmában – Aphroditét keresi jövődöbelijében („...egyszer csak kiemelkedik ez az új Aphrodité a habokból...”), ám csak Varenykát (vö.

---

23 СЕНОВ, *Ivanov*, 15–73. „Вероятно, я страшно виноват, но мысли мои перепутались, душа скована какой-то ленью, и я не в силах понимать себя. Не понимаю ни людей, ни себя... (Взглядывает на окно.)”

24 СЕНОВ, *Cseresznyés kert*, ford. Tóth Árpád = *A világirodalom legszebb drámái*, Budapest: Európa, 1974, II, 486.

25 СЕНОВ, *I.m.*, 569.

26 „Mi mindent nem csinálunk vidéken pusztá unalomból, mennyi ostobaságot és haszontalanságot! [...] És végül is minden valószínűség szerint megkérte volna a lányt, és megkötöztetett volna még egy lehetetlen, ostoba házasság, amelyet ezerszám kötnék nálunk tétlenségből és unalomból...” СЕНОВ, *I.m.*, 561.

Varvara, barbaros, 'barbár') találja. Halála pszichológiai szempontból motiválatlan, szemantikailag azonban nem, ha tekintetbe vesszük, hogy Belikov az antagonistája Kovalenko alakjegyeit ölti magára, s ezzel elveszíti szemantikai identitását. Varenjka és Kovalenko biciklizése (катит на велосипеде Коваленко, пусть они катаются) szörnyű kétségbeesés állapotába taszítja őt (женщина или девушка на велосипеде – это ужас). Amikor Kovalenko kidobja („legurult a lépcsőn, csak úgy dübögött a kalucsnija”), voltaképp a Kovalenkóra jellemző alakjegyeket realizálja: a gurulást (ld. a biciklizés orosz megfelelőjét, illetve Belikov mozgásának leírását: покатылся вниз по лестнице, он докатился до низу, он катился по лестнице), valamint a dübörgést, a zajt.

A *Rotschild hegedűjében* világossá válik, hogy a főszereplő által anyagi veszteségként értékelt hiány valójában az emlékezetnélküliség állapotát jelzi. Felesége, Marfa halála, a „haldokló nő madárszerűsége” az emlékezet visszatérésének a katalizátorává válik Jakov számára. Korábban Márfa elbeszélése a megszületett, majd meghalt kislányukról nem mond semmit neki. „Jakov akárhogy erőltette az agyát, sehogyan sem tudott visszaemlékezni sem a gyerekekre, sem a fűzfára.”<sup>27</sup> Az emlékezet visszanyerése jellemző módon a „város határában”, a „folyóparton” következik be, mégpedig *képek* formájában: „Amott meg hatalmas, odvas törzsű vén fűzfa állt, rajta varjúfészek. [...] És Jakov emlékezetéből hirtelen, mintha élne, kipattant a szőke fürtös kislány és a fűz, amelyről Marfa beszélt neki.”<sup>28</sup> Az emlékezetében megidézett folyó, a bérkek a *horizontális síkban* való mozgást jelenítik meg, ami a novellában világosan a 'határ' és az 'átkelés' szemantikáját hordozza. A Jakov képzeletében feltűnő óriási, hófehér lúdfalkák pedig értéktelített *vertikális mozgásként*, emelkedésként jelenítik meg az emlékezés aktusát. (Megjegyzem, ezzel egyébiránt a Jakov nevében rejlő bibliai szemantikát, 'Jákob létrája' is aktivizálják).

## Az elbeszélés jelentései

A csehovi szöveg kibontakozásának első fázisa az elbeszélő helyzet hangsúlyozott térbelisége. Az elbeszélés Csehovnál gyakran egy *belső* és egy *külső* térre tagolódik: a belső (ábrázolt) térben mindig egy esemény narrativizálása megy végbe, a külső tér (ábrázolás tere) pedig a *beszélő alany története* játszódik le, mindaz, ami az elbeszélővel történik az elbeszélés elmondása során. De mit jelent a külső és belső tér a nyelviség és az elbeszélő szöveg szempontjából? A továbbiakban erre a kérdésre keresem a választ a trilógiát alkotó három novella vizsgálatával.

A három novella a szereplők azonosságán túl éppen a dominánsan ábrázolt elbeszélői aktusok révén alkot trilógiát: a három novellában megjelenített három történet a trilógia három szereplőjének egy-egy elbeszélése. *A tokba-bújt ember* elbeszélője Burkin gimnáziumi tanár, *A pöszmétebokoré* Ivan Ivanics Csimsa-Himalajszkij állatorvos, míg *A szerelemről* című novella belső elbeszélője Aljohin birtokos. A három elbeszélés alanya azonban különbözőképpen mutatkozik meg az elbeszélő aktus során: Burkin alakja és személye

27 CSEHOV, *I.m.*, 261.

28 CSEHOV, *I.m.*, 262.

jórészt kifejtetlen marad, az ő elbeszélése egy külső objektumról szól (Belikovról), s az elbeszélő csupán a közösség egyik tagjaként azonosítja magát. Ivan Ivanics alakja sokkal erőteljesebben megrajzolt; az ő motivációja az elbeszélésre részben karakterében rejlik, az elmondás kényszerítő erejű a számára, és felettébb személyes, hiszen Nyikolaj bátyjáról szól, akinek leírását és értékelését a saját magáról (és a boldogságról) szóló monológba fordítja („De most nem is róla, hanem inkább magamról akarok mesélni. Be akarok számolni arról, *milyen változás ment végbe* bennem az alatt a néhány óra alatt, amit az öcsémnél töltöttem.”<sup>29</sup>). A harmadik elbeszélő, Aljohin pedig egyenesen saját kudarcos szerelmi történetét beszéli el, amit a két hallgató is „vallomásként” értékel. A három elbeszélés így akár három műfajként és azonosítható: míg a Belikov-történet egyértelműen az *anekdota* műfajához tartozik, Iván Ivanicsé *életrajzi elbeszélés*hez, Aljohiné a *vallomáshoz*. A három „belső” elbeszélés műfajilag a perszonalizáció útját járja be (a kívülről belülré haladását, a „belső” színreviteléért), míg az „elbeszélés elbeszélését” végrehajtó mindentudó keretelbeszélő leginkább személytelen marad, sokkal inkább szöveget ír, semmint elbeszél. Megjegyezzük: Burkin viszonylagos személytelensége azzal kompenzálódik az elbeszélésben, hogy az ő esetében érhető tetten a legintenzívebb átértékelődés a történet elbeszélése során.<sup>30</sup> Erre is utal az is, hogy a történeteknek a bevezetőben a „kolossalische Skandal” nevet adja, amit semmi nem motivál, hacsak az nem, hogy az orosz *футляр* 'tok' szó érzékelhetően német eredetű és hangzású (Futteral),<sup>31</sup> s mint ilyen a tok értelmének „külső formájához” tartozik, vagyis ahhoz a kollektív jelentéshez, amit Belikov a közösség számára jelentett. Az elbeszélő azonban a beszédaktus során éppen ezt a jelentést távolítja el, s egy új, személyes jelentés kidolgozása felé tart. A külső és belső tér megkülönböztetése így kétféle nyelvi viselkedésnek felel meg, amely a nyelvi teret külső és belső formára osztja.

Nézzük, hogyan bomlik ki az elbeszélői helyzet a három novellában. A *tok-babújt emberben* a Belikovról szóló anekdota elbeszélését a külső történetben az elbeszélés aktusának részletező, tematikus szinten motiválatlannak tűnő topográfiai és egyéb metaforákkal operáló megjelenítése kíséri. A beszélő, Burkin *belül* fekszik a szénán, a sötétben, alakja nem látszódik. A hallgató, Ivan Ivanics *kint* ül, a bejáratnál, a holdfényben megvilágítja. A beszélőt nem lehet látni, csak a hangját hallani. Az elbeszélés konkrét helyeként szereplő *fészker* (az orosz szövegben *capaŭ*) eredeti jelentése 'tető, kupola, tetővel fedett hely', későbbi jelentései között szerepel a 'palota, szeráj'.<sup>32</sup> Amikor az

29 СЕШОВ, *I.m.*, 572.

30 A temetésen mintha a közösség tagjai – így Burkin, az elbeszélő is – rádöbbenek volna a Belikovval „közös” vonásukra. Valószínűleg ezzel van összefüggésben, hogy a temetésen „mindannyian esernyővel, sárcipőben álltunk”, azaz a város lakói felöltötték Belikov tárgyi attribútumait. S az elbeszélői konklúzió is ezt hangsúlyozza: „Valóban, Belikovot eltemettük ugyan, de hány ilyen tokba bújt ember marad még köztünk, és hány ilyen lesz még!” СЕШОВ, *I.m.*, 564. Az „ő” helyett a „mi” beszédmódra való áttérés az elbeszélőben végbemenő változás legfontosabb bizonyítéka.

31 Макс ФАСМЕР, *Этимологический словарь русского языка. В четырех томах*, Т.4, Санкт-Петербург, 1996, 212.

32 ФАСМЕР, *I.m.*, Т.3, 560.



elbeszélő a történet elmondása után *két kutyája kíséretében kijön a fészerből a holdfényre, és az égre pillant*, megsejtjük, hogy az égboltot ugyancsak „fedett, kupolás térként” kell olvasnunk, mintegy „égi szerájként”, a fedett tér metaforikus alakmásként.<sup>33</sup> A kutya mitológemája ismert – Hekaté-Hermész a lélekvezető (*psychopompos*) kísérő állataként,<sup>34</sup> valamint csillagkép formájában is. A Hekaté-Szeléné mitológéma aktivizálódását sejteti, hogy Burkin és Ivan Ivanics épp vadászaton vannak: a hold-kutya-vadászat motívumok együttállása fölerősíti a kultúrában ismert jelentéseket. Burkin felfelé vetett tekintete (*глядя вверх*)<sup>35</sup> egyidejűleg megidéri az *antroposz* egyik legvalószínűbb eti-

33 A fészker/barakk/kocsiszín szavaknak fordított *capaŭ* igen gyakran az elbeszélői helyzet, másfelől az élet/halál határhelyzet locusa Csehovnál (ld. pl. A *fészkerben/kocsiszínben* című elbeszélést, or. *B capae*). Itt jegyzem meg, hogy a „fészkerből való kijövetel” alighanem intertextuális utalás egy másik, a tér szempontjából különösen emlékezetes „kijövetelre”, mégpedig Raszkolnyikóéra. Mint ismeretes, Raszkolnyikov a szibériai kényszermunkán az álmok során megszabadul eszméjétől, mely megtisztulás egy különös kronotopikus látomásban manifesztálódik a számára: „Korán reggel, hat órakor elindultak munkába, a folyópartra, ahol az egyik *barakkban* [*capaŭ*] kemence állt, alabástromot égettek, zúztak ott. Mindössze hárman vonultak oda. Az egyik a kísérő őrral felment az erődbe valami szerszámmért, a másik a tűzifát készítette és rakta be a kemencébe. Raszkolnyikov *kiment a barakkból* a partra [*вышел из сарая на самый берег*], leült a *barakk* mellé [*у сарая*] rakott szálfákra, és *nézte a széles, pusztai folyót* [*широкую пустынную реку*]. *A magas partról tágas kilátás nyílt* [*широкая окрестность*]. A távoli túlsó partról nóta foszlányai hallatszottak át. Künn, a napfényben úszó beláthatatlan pusztán mint elenyésző kicsiny pontok feketélettek a nomád pásztorok sátrai. Ott szabadság honol, egészen másféle emberek élnek, nem is hasonlók az itteniekhez, ott mintha megállt volna az idő, még nem tűnt volna le Ábrahám kora, és az ő nyájait legeltetnék. Raszkolnyikov mozdulatlanul ült, *nézte a pusztát*, nem fordította el a szemét. Gondolatai ébren álmódásban, révületben olvadtak fel. Nem gondolt semmire, de valami vágyakozás [*тоска*] fájdtotta és zaklatta a szívét.” F. M. DOSZTOJEVSKIJ, *Bűn és bűnhődés*, ford. Görög Imre és G. Beke Margit, Budapest/Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1986, 544–545. A látomásban szereplő széles pusztai folyó képét *A tokbabújt emberben a mező* foglalja el: „Ha holdas téli éjszakán az ember nézi a széles [*широкую*] falusi utcát [...]. A falu szélétől balra már a mező kezdődött, messzire, egész a látóhatár széléig nyúlt, s ezen a holdvilágos térségen (*всю ширь* этого поля) is mélységes csönd és mozdulatlanság honolt.” CСЕHOV, *I. m.*, 565. A két kép kapcsolatát a „fészker” és „a széles tér megpillantása” motívumán túl fölerősíti, hogy tematikusan is egymás variánsai: míg Csehovnál a kép – az elbeszélő értelmezés szerint – azt sugallja, hogy „nincs gonoszság, minden a legnagyobb rendben van”, Dosztojevszkijnél a látomás a rossz allegorikus képét hordozó „rettenetes fertőző betegség” legyőzése után jelenik meg. A megálmódott kezdet, az emberi faj történetének új eredete (*начать новый род людей и новую жизнь*) egybeesik Raszkolnyikov újjászületésének kezdetével, melyet Dosztojevszkij következetesen az „egyik világból a másik világba való átmenetként” ír le, mintegy markírozva az újjászületés térbeliségének metaforikáját (*история постепенного перерождение его, постепенного перехода из одного мира в другой*), vagyis a zárt, szűk térből a tágas térbe való kijutást.

34 KERÉNYI Károly, *Hermész, A lélekvezető*, Budapest: Európa, 1984, 84.

35 „Micsoda holdvilág van! – mondta az égboltra pillantva”. (*Луна-то, луна! – сказал он, глядя вверх*)

mológiáját: 'fölfelé fordított arcú' az ég felé fordított tekintetű.<sup>36</sup> Mindez azt sugallja az értelmező számára, hogy az elbeszélő elbeszélése az, ami kísérletet tesz az antroposz értelmének a kifejtésére – az ember az elbeszélés során válik *antroposszá*, s ilyen módon ontológiai státuszt vált. Mivel Ovidiusnál az emberi teremtéstörténet részeként jelenik meg az említett 'antroposz' jelentés, ez magyarázatot adhat az „atavizmus” témájára a novellában: a nyelvi-kulturális jelek révén a novella szövege felidézi és újraértelmezi az emberi teremtéstörténetet. S közben egy kiegészítést tesz: az elbeszélés az ember antroposz-létének megfelelő tevékenységformaként mutatkozik meg.

Megfigyelhető ugyanakkor, hogy míg az elbeszélő (Burkin) egyértelműen a vertikális tengely jeleníti meg (a holdra néz), a személytelen elbeszélő perspektívájában kibomló teret a horizontális tengely uralja: a falu hosszú főutcája vagy öt versztányira elnyúlt, körös-körül minden csendes, a mező a látóhatár széléig nyúlt stb. A két tér kereszteződése azonban nem geometriai értelemben, hanem a két tekintet együttállásaként jön létre, ami egy új, korábban nem létezett *szemantikai mélység* megnyílását sejteti. Az *éjszaka sötétje* – a tokhoz hasonlóan – a *lélek hajlékává* alakul át a diszkurzív aktus során:

A holdas éjszakán [...] a lélek is elcsendesül, és az *éj sötétjébe rejtőzik* a gond, a bánat, a fárasztó munka elől [укрывшись в ночных тенях]; szelíd, szomorú és gyönyörű lesz, és úgy tűnik, mintha a csillagok is gyöngéden, meghatottan néznének rá...<sup>37</sup>

30

Ami a karakter szintjén komikum forrása, az a teremtéstörténet kozmikus szimbolikájával telítődik az elbeszélői aktus ábrázolása során. Az „*éj sötétjébe rejtőző lélek*” különös ekvivalenciát alkot Belikovval, aki „pokrócba *rejtőzött*” el (укрывался с головой) a külvilág gondoljai elől.<sup>38</sup> A „szerájból való kijövetel” és a „csigahéjból való kijövetel” ugyancsak párhuzamban áll egymással: Belikovnak az elbeszélés tárgyává válása a rejtély nyelviesülésének, felszínre bukkanásának és logosszá válásának ígéretét hordozza. A tokkal tematikusan a „meleg zug”, a „sarok” áll szemben Ivan Ivanics felfogásában: a футляр (Futtelar) a felesleges, gépies, értelmetlen, az ember antroposz-létét nem biztosító élet motívumává válik. Az elrejtőzés (укрывается) egyúttal szövegmotívummá lép elő, amely átveddik az elbeszélő helyzet megjelölésére: „Bementek a fészerbe [...] betakaróztak [szó szerint: elrejtőztek, укрылись] és elszunnyadtak.”<sup>39</sup> A történet elmondása mintegy rátalálás az elrejtőzés/tokba bújás új értelmére. Nem véletlen, hogy *A pöszmétebokorban* Ivan Ivanics

36 Mint ismeretes, ezt az etimológiát képviseli Ovidius a *Metamorfózisokban*: „Minden egyéb állat letekint görnyedten a földre,/embernek fölemelt orcát és adta parancsát,/hogy föl a csillagokig pillantson, az égre tekintsen./Így, mely imént nyers volt s formátlan, a föld sosem ismert/emberi orcákkal vált végül tündöklővé.” (I. könyv, I. szakasz) Talán ezzel hozható összefüggésbe, hogy Belikov arckifejezése a koporsóban „szelíd, kellemes és vidám volt, mintha örülne, hogy olyan tokba dugták, amelyből már sosem bújjik elő.” CSEHOV, *I.m.*, 564.

37 CSEHOV, *I.m.*, 565.

38 Az ekvivalencia fogalmát a Wolf Schmid által bevezetett jelentésben használjuk. Mint ismeretes, Schmid a hasonlóságot és az oppozíciót egyaránt az ekvivalencia (egyenértékűség) megnyilvánulásának tekinti Csehovnál. Vö. SCHMID, *I.m.*, 185.

39 CSEHOV, *I.m.*, 565.

„izgatottan járkált egyik sarokból a másikba”: a *sarok* az elbeszélés megszületésének locusa.

A történet elmondásának végén pedig feltűnnek a csehovi hangok – különös neszek formájában: a két szereplő visszament fészerbe, betakarózott, „amikor könnyű léptek hallatszottak a közelben: tip-top [oroszul: tup-tup]... Valaki a fészer körül mászkált, megállt, majd ismét tovább lépegetett: tip-top...A kutyák morogni kezdtek”.<sup>40</sup> A rejtélyes látogatóban az elbeszélő Mavrát, a sztároszta feleségét véli felismerni – aki, mint emlékszünk, „folyvást a kemencepadkán ül, s csak késő este merészkedik ki az udvarra”. A nyilvánvalóan szimbolikus figura részben a sötétsgel és a halállal kapcsolódik össze (vö. gör. Maurosz),<sup>41</sup> másfelől – attribútuma, a kemence révén – az őszök birodalmának őrzésével. A kemence a szláv nép néphagyományban – a sarok és az asztal mellett – a ház egyik szakrális centruma, a házi tűz őrzője. Alakja és belső tere maga is az asszonyi testtel kerül metaforikus kapcsolatba, az anyaméhvel és a szájjal. A kemence szimbolikája egyfelől az ember mindennapi rituáléival kapcsolódott össze, a belső, intim, uterális létezéssel – az evéssel, alvással, szeretkezéssel, nemzéssel –, másfelől az agóniával és a halál utáni létezéssel (láng, hamvasztás). Az esküvő szertartásokon a generatív, nemzés, születés helye, míg a gyászszertartás során a síron túli világot, a halál birodalmát szimbolizálja.<sup>42</sup> A kemence ily módon maga is a „tok” alakmása – méghozzá mitologizált, ritualizált tok, a koporsó megfelelője. A kemence kéményére egyben úgy tekintettek, mint a másik világgal való kapcsolatra, vagyis az ablak és az ajtó hasonmására: a kemence kéményén keresztül jöhetnek be a házba rossz szellemek, betegségek a holtak lelkei. S hogy ez a jelentés jelen van Csehovnál, mi sem bizonyítja jobban, mint Belikov halálos félelme a kemencéből beszűrődő hangoktól:

Amikor lefeküdt, a fejét is betakarta; fülledt, forró volt a levegő, s a zárt ajtókon bezörgetett a szél [стучался ветер], fűtyült a kémény [в печке гудело], a konyhából sóhajtások, méghozzá baljós sóhajtások hallatszottak... És hogy félt a takaró alatt is!<sup>43</sup>

Mavra alakja másfelől a falu nevének szemantizálódásával is összefüggésbe hozható: Burkin Mironoszckoje *falú legszélén* álló „fészerben” meséli el Ivan Ivanics állatorvosnak Belikov történetét. A „Mironoszcki asszonyok” ünnepe az orosz népi hagyományok női ünnep Húsvét harmadik vasárnapján. Eredeti jelentése szerint egy másik „kijövetelre” emlékeztet: Jézus feltámadására.<sup>44</sup>

40 Уо.

41 Н. А. ПЕТРОВСКИЙ, *Словарь русских личных имен*, Москва: Русские Словари, 2000, 182.

42 *Славянская мифология, Энциклопедический Словарь*, Москва: Эллис Лак, 1995, 310–312.

43 СЕHOV, *l.m.*, 557–558. Nem véletlen, hogy Varenyka dala, mely kezdetben elbűvöli Belikovot, így kezdődik: „Zúg a szélvész” (Вуют ветры).

44 A pravoszláv egyház azokra az asszonyokra emlékezik, akik elsőként szembesültek Jézust feltámadásával az üres sírnál (Vö. Mt 28, 1–10). Женщины, пришедшие утром в первый день после субботы ко Гробу воскресшего Иисуса Христа, с ароматами и благовониями (миром) для ритуального умащения тела. [http://pravera.ru/index/den\\_zhen\\_mironosic\\_prazdnic\\_svjatykh\\_vo\\_2\\_e\\_voskresene\\_posle\\_paskhi/0-418](http://pravera.ru/index/den_zhen_mironosic_prazdnic_svjatykh_vo_2_e_voskresene_posle_paskhi/0-418)

A bibliai szöveghelyre való potenciális utalás (Mt 28, 1–10) a feltámadás/újjaszületés szemantikáját hozza a novella értelemezésébe. A „Mironoszci asszonyok” ünnepe másfelől termékenységünnep is, amely összefüggésben áll az ősök kultuszával (a halottakról való megemlékezéssel).

*A pöszmétebokorban* és *A szerelemről* című elbeszélésben az elbeszélői helyzet jelentéstere a víz szimbolikája köré szerveződik. A víz egyfelől az elbeszélést tagoló „égi víz” alakjában testesül meg,<sup>45</sup> másfelől a rituális fürdőzés/megtisztulás formájában, s végül a folyóban való megfürdés eseményében. Ebben a tekintetben az elbeszélő Ivan Ivanicsnak a folyóban/malomtóban való folyamatos alámerülését az elbeszélő kompetencia megszerzésére irányuló szimbolikus gesztusnak értékelhetjük.<sup>46</sup> Aljohin házában pedig feltűnik a rituális fürdőzésnek megfelelő titokzatos nő, Pelageja, akinek neve – egy másik megjelenési formában – ugyancsak a vizet konnotálja (gör. pelagios = ’tengeri’).<sup>47</sup> A női princípiummal áll kapcsolatban a falu neve is – Szofjino.<sup>48</sup>

## Szövegtér és színpadi tér a Csehov-drámában

A Csehov-szakirodalomban egyetértés mutatkozik abban, hogy a drámákban az aprólékosan megjelenített cselekménytér helyett „elvontabb, realiztikus megjelenítésre már-már alkalmatlan térelemek kapnak szerepet”.<sup>49</sup> A drámákban a külső elbeszélés helyét az ún. szubtextus foglalja el, ami a színpadon elhallgatásként, szünetként jelölődik. Ez – a drámai szempontból hiányos – struktúra a színpadi utasítások gazdag szemantikája révén kompenzálódik. Jó példa erre a *Cseresznyés kert* második felvonása, ahol a szerzői utasításban szereplő részletes színpadi leírás rögtön egy metaforikus teret nyit meg: a mező közepén egy „régis kápolna, elhagyatott, dűledező rom” áll.<sup>50</sup> Tegyük hozzá: az oroszban nem szerepel a „rom”, ami némiképp romantikus felhangot ad a helynek, hanem szó szerint: ’elferdült (покривившая), elhagyott (заброшенная) kápolna (часовня)’. Utóbbi szó örzi magában a templum/tempus eredendő metaforikáját, ezzel szemantikájában rögtön kronotopikussá alakítva a helyet (a kápolna mint az ’óránkénti imádság/harangozás színhelye’). Még jelentősebbnek tűnnek azonban a mellette fekvő nagy „kőlapok”, kőtömbök, melyek – az utasítás szerint – „nyilvánvalóan sírkövek lehettek”. Továbbá a kút, amely a teret a földfelszín alá vezető útként mutatja. A téridő két jele: a sír és a kút a múltat és az emlékezetet – vagyis az időbeliség két egzisztenciális jegyét – állítja színpadra. A vertikális tengely ismétlődik meg a magas nyárfák és inorganikus változatai, a táv-

45 „Ivan Ivanics nagyot sóhajtott és pipára gyújtott, hogy megkezdje elbeszélését, de abban a pillanatban eleredt az eső. Öt perc múlva pedig valósággal zuhogott, és lehetetlen volt előre látni, mikor ér véget a zápor.” (566). „Az eső egész éjjel kopogott az ablakon.” (575). Majd az elbeszélés végén: „Mialatt Aljohin mesélt, az eső elállt, és kisütött a nap. Burkin és Ivan Ivanics kiléptek az erkélyre; szép kilátás nyílt onnan a parkra meg a malomtóra, amely most a napfényben úgy csillogott, mint a tükör.” (584)

46 „A hullámokon fehér vízililiomok ringatóztak. [...] Beúszott egészen a malomtó közepére és ott alámerült, egy perc múlva egészen másutt bukkant fel újra, majd tovább úszott, s mindegyre alábukott, igyekezőn elérni a tó fenekét.” (568).

47 ПЕТРОВСКИЙ, *Словарь русских личных имен*, 182.

48 Valamint egyben intertextuális utalás Vlagyimir Szolovjov Szófia-tanára.

49 REGÉCZI, *I.m.*, 109.

50 СЕHOV, *Cseresznyés kert*, 466.

írópóznák képében. Látszik továbbá az „út, amely Gajev birtokára vezet” (a horizontális tengely), továbbá egy nagyváros körvonalai: „a láthatáron egy nagyváros elmosódó körvonala, melyeket csak derült időben lehet élesebben látni”. Ebbe a *horizontálisan és vertikálisan is megjelölt térben* helyezkedik el a kert és annak *kapuja*: „ott kezdődik a cseresznyéskert”. A nap mozgása („nemsokára lemegy a nap”, szó szerint: leül, *сядет*) megismétlődik a szereplők cselekvésében: a padon ülnek (*сидят*), amely egyben az orosz kert (*сад*) szó belső formája – az, a hely, ahová ül-tetnek, a föld, a talaj. A szereplő cselekvése a színpadi utasítás szerint tehát tematizálja a szó belső formájában rejlő metaforát, mintegy teresíti (láthatóvá teszi), kibontja.

A kert eladása után a negyedik felvonásban Ljubov Andrejevna a kert pusztulásától elfordulva váratlanul a *ház belsejére* irányítja a figyelmet:

L. Andrejevna

Hadd üljek le még egy percre. Nem tudom, hogy van ez, de azelőtt észre se vettem, milyenek ezek a *falak*, milyen a *mennyezet*, most pedig olyan mohó érdeklődéssel, olyan *szeretettel* nézek mindenre...

Majd néhány sorral lejjebb:

L. Andrejevna

Hadd nézzem meg még egyszer ezeket a falakat, ezeket az ablakokat... Hogy szerette ezt a szobát szegény megboldogult anyám...<sup>51</sup>

Az otthon elvesztésének pillanatában a *kerttől a házhoz* való elmozdulást a külső térről a belső térre való áttérésként értékelhetjük. „Házakra, szobákra emlékezve tanuljuk meg, írja Bachelard, miként lakozhatunk önmagunkban.”<sup>52</sup> Itt azonban a ház új helyzetben jelenik meg: elveszíti azt a nosztalgikusan érzelmes – bár némiképp ironikus – múlthoz kötöttségét, amelyet az első felvonásban képviselt Ranyevszkaja számára. A maximális változatlanúságot képviselő bensőséges teret a negyedik felvonásban a maximális változást képviselő egzisztenciális szituáció váltja fel a veszteség pillanatában. Gajev megjegyzése egyúttal rögtön *szakrális időbe* helyezi ezt az újonnan megnyíló teret, s egyben fölerősíti gyanúnkát, hogy itt valójában a kozmikus házról, a lét házáról van szó:

Gajev

Emlékszem, amikor hatéves voltam, *Püünkösöd vasárnapján* itt ültem, ebben az *ablakban*, innen néztem, ahogy az édesapám elindul a *templomba*...

Az ablaknak, valamint a „Szentháromság napjának” (Püünkösöd) az együttállása a hősök egzisztenciális határhelyzetét szimbolizálja (a kert elvesztése és indulás Párizsba/a városba/a határon túlra). A Püünkösödre történő utalással kiteljesedik a cselekmény szakrális időbe helyeződése: Ranyevszkaja „Nagyböjt” idején utazott el Párizsba, Anya a „Nagyhéten” utazott utána Párizsba (oroszul: *Страстная неделя*), Dunyasa kezét „Húsvét után” kérte meg Jepihodov. A feláradás eseménye, Húsvét „elhallgatott jelenként”, rejtett szöveggént bujkál a drámában. A „reális időt” ugyanakkor egyetlen konkrét dátum uralja: augusztus

51 CSEHOV, *Cseresznyéskert*, 506–507.

52 BACHELARD, *I.m.*, 23.

22-e, a birtok elárverezésének napja. A határidőre/határhelyzetre történő folyamatos utalás mellett a cselekmény semmilyen módon nem érzékelteti az idő tényleges „múlását” – nem tudjuk, nem érzékeljük, hogyan kerülünk az első felvonásban megjelenő virágzó meggyfáktól a harmadik felvonásban bejelentett augusztus 22-ei dátumig. Természetesen az augusztus 22-ei dátum sem véletlen: a keleti szláv mitológiában a régi naptár szerint Agathon napja: ekkor az erdei manó előjön az erdőből és szétszórja a kékvetőt, feldúlja a szénaboglyákat s mindenféle károkat okoz a falusiaknak. Az erdei manó pusztításaiban Afanaszjev szerint a pusztulni készülő természet alakja perszonalifikálódik: a manó haragját és elégedetlenségét fejezi ki a természet pusztulása miatt”.<sup>53</sup> Ezzel Csehov folytatja a *Manóban* és a *Ványa bácsi*ban kidogozott szimbolikát.<sup>54</sup>

A szimbolikus tér-idő jelöléshez metaforikus szemantika társul. Ljubov Andrejevna a nevében rejlő szemantikát, a 'szeretetet' (любовь) tematizálja a megnyilatkozásában: „olyan szeretettel nézek mindenre”. A szereplőnek ezt a megnyilatkozását kitüntetett önmegértési gesztusnak kell tekintenünk. A „régielettől való búcsúzásra” és az új élet kezdetére minden szereplő esetében az illúzió vagy az önbecsapás árnyéka vetül. Anya jövőépítése Trofimovval végtelen naivitásba fullad („mi fölötte állunk a szerelemnek”), Varja reményei a Lopahinnal való házasságra összedőlnek, Gajev tragikomikusan retardált megnyilatkozásai semmiféle új élet képét nem vetítik előre. Ljubov Andrejevna „pénzszerűsítését” és „romlottságát” ugyanis kezdettől fogva a határtalan, ám nem kellően tudatosított és artikulált a szeretet motiválja. Nem véletlenül ezt idézi fel Lopahin is, gyerekkorára emlékezve:

34

Jó ember. Kedves, egyszerű ember. Emlékszem, tizenöt éves suttyó kölyök voltam, megboldogult édesapám – boltja volt akkor itt a faluban – úgy képen vágott az öklével, hogy eleredt az orrom vére... Éppen valami dologban jártunk itt a birtokon, és be volt rúgva az öreg. Ljubov Andrejevna, mintha most is látnám, fiatalka, törekeny teremtés volt, mindjárt behozott a házba, egyenesen a mosdóhoz, éppen ide, a gyerekszobába. »Ne sírj, kis parasztfiú, azt mondja, mire vőlegény leszel, nyoma se marad...« (szünet)<sup>55</sup>

Ranyevszkaja hasonlóan viszonyul „ahhoz az emberhez, ott Párizsban”: „ott lenne a helyem mellette”.

Az az ember ott most beteg, egyedül van és szerencsétlen... ki viseli gondját? [...] És hát igen, ...minek tagadnám? Szeretem ezt az embert...érezem, szeretem és szeretem ...Ez a malomkő húzza le a nyakam az örvénybe... de én szeretem ezt a követ, és nem tudok nélküle élni...<sup>56</sup>

Az önértelmezés szemantikai térként való színrevitelét egy másik átalakulás kíséri, amely azonban már a hangok formájában jelentkezik. Itt elsősorban arra az ismert jelenetre gondolok, amikor a szereplők különös hangot hallanak. Igen fontos a hang idegensége:

53 A. H. АФАНАСЬЕВ, *Древо жизни. Избранные статьи*, Москва, 1982, 223–227.

54 Erről ld. Szítár Katalin tanulmányát: SZÍTÁR Katalin, *A dialógusban teremtődő szó (Két Csehov-dráma szemantikai interpretációja – A Manó; Ványa bácsi)*, Theatron, 2001/ősz, 50–66.

55 CSEHOV, *Cseresznyés kert*, 447.

56 *Uo.*, 471.

(Mind ülnek, gondolatukba merülve. Csend. Csak azt hallani, hogy Firsz halkan motyog. Váratlanul a távból hang hallatszik, mintha az égből zendülne, elpattanó húr elhalóan fájdalmas hangja.)

L. Andrejevna

Mi volt ez?

Lopahin

Nem tudom. valahol messze a bányában leszakadt egy csille. De nagyon messze lehet ott.

Gajev

Vagy talán egy madár... valami kócsagféle.

Trofimov

Vagy fülesbagoly...

L. Andrejevna

(összerezzen) Furcsa, rossz érzés. (Szünet)

Firsz

Így volt ez a szerencsétlenség előtt is: a bagoly huhogott, a szamovár meg fűtyült vég nélkül.

Gajev

Miféle szerencsétlenség előtt?

Firsz

Amikor a jobbágnak kiadták a szabadságot. (Szünet)

A hang azonosíthatatlansága saját élethelyzetük, önmaguk idegenségével szembeesíti a szereplőket. Ugyanakkor nem véletlen, hogy a színpadi utasításban a leírás „égből” jövő hangot jelez, valamint „elpattanó húr” hangját. A „bányák mélyére” utalás egyúttal azt sejteti, hogy az ismeretlen hang a kozmikus világtengely szónikus alakmása, amely a kivágásra ítélt fa helyét foglalja el.<sup>57</sup> Ez a hang ismétlődik meg az utolsó jelentben, a kiüresedett színpadon: a hang, mely az artikuláció során úgy képes teret létesíteni, hogy közben nem tárgyi-  
asul, a potenciálisan kibomló és megszűnő világ jele.

35

## Irodalom

АФАНАСЬЕВ, А. Н., *Древо жизни. Избранные статьи*, Москва, 1982.

BACHELARD, Gaston, *A tér poétikája*, Budapest: Kijárat, 2011.

CSEHOV, Anton Pavlovics, *A tokbabújt ember*, Lányi Sarolta fordítását átdolgozta Goretity József = Uő, *A fekete barát. Elbeszélések*, Budapest: Osiris, 2004.

CSEHOV, Anton Pavlovics, *Ivanov: dráma négy felvonásban*, ford. Elbert János = A. P. CSEHOV, *Drámák*, Budapest: Európa, 1978, 15–73.

CSEHOV, Anton Pavlovics, *Cseresznyéskert*, ford. Tóth Árpád = *A világirodalom legszebb drámái II.*, Budapest: Európa, 1974.

ЧЕХОВ, А. П., *Полное собрание сочинений и писем. В тридцати томах*, Т. 10, Москва, 1977.

DOSZTOJEVSZKIJ, F. M., *Bűn és bűnhődés*, ford. Görög Imre és G. Beke Margit, Budapest/Uzsgorod: Kárpáti Kiadó, 1986.

ФАСМЕР, Макс, *Этимологический словарь русского языка. В четырех томах*, Т.2, Санкт-Петербург, 1996.

57 Ежи ФАРИНО, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004, 119.

- ФАРИНО, Ежи, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.
- ГОРЯЧЕВА, М. О., *Проблема пространства в художественном мире А.П. Чехова*, Москва, 1992.
- KERÉNYI Károly, *Hermész, a lélekvezető*, Budapest: Európa, 1984.
- LOTMAN, Jurij, *A művészi tér problémája Gogol prózájában = Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirók tanulmányai. In Honorem Jurij Lotman, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit. Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994.*
- ПЕТРОВСКИЙ, Н. А., *Словарь русских личных имен*, Москва: Русские Словари, 2000.
- РАЗУМОВА, Н. Е., *Творчество Чехова в аспекте пространства*, Томск: Томский государственный Университет, 2001.
- REGÉCZI Ildikó, *A nem itt-lét poétikája (Térképzetek Csehov A három nővér című drámájában) = Közvetítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov, szerk. REGÉCZI Ildikó, Debrecen: Didakt Kiadó, 2011, 107–122.*
- SCHMID, Wolf, *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában: Anton Csehov novelláiból származó példákkal*, ford. Sándorfi Edina, Horváth Kornélia. Helikon, 1999/1–2, 180–209.
- SESZTOV, Lev, *Teremtés a semmiből*, ford. Patkós Éva. Budapest: Osiris, 1999.
- SZEREDÁS, Lőrinc, *Человек в футляре – футляр в человеке. (Анализ рассказа А. П. Чехова) = Slavica Tergestina. Studia Russica. Edited by Mila NORMAN – Laura ROSSI – Ivan VERČ, Tieste, 1994, 33–54.*
- SZILÁRD Léna, *A csehovi perszonalizmus témájához = Közvetítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov, szerk. REGÉCZI Ildikó, Debrecen: Didakt Kiadó, 2011, 17–26.*
- SZITÁR Katalin, *A dialógusban teremtődő szó (Két Csehov-dráma szemantikai interpretációja – A Manó; Ványa bácsi)*, Theatron, 2001/ősz, 50–66.
- Славянская мифология, Энциклопедический Словарь*, Москва: Эллис Лак, 1995.
- SZMIRNOV, Igor, *A rövidség értelme*, ford. Szitár Katalin = *A regény és a trópusok*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest: Argumentum, 2007, 417–425.

### On the Poetics of Space of the Latest Chekhov

As it well-known in the Chekhov's criticism, the heroes of the Russian writer have not only typical but also archetypical characteristic features. In my view, the archetypical feature of a Chekhov-figure/hero, as house, case, scallop-shell etc. keeps a tight relationship with the intimate and existential space analysed by Bachelard, in which the hero creates a peculiar pseudo-identity for him- or herself. Therefore the analysis of the „image” – as the image/figure/space of the hero – is going on following Bachelard's thought about „the birth of a new being”, which is proper to the poetic expression. This paper tries to reveal the articulation of the linguistic space of narration in the late trilogy of novellas (The Man is a Case; Gooseberries; About Love, 1898). In the case of the latest Chekhov's drama (The Cherry Orchard, 1903), the aim of the interpretation is the textual space of the author's instructions.

*Keywords:* Poetics of space, literary anthropology, linguistic space, image, Chekhov, articulation

Horváth Géza  
Pannon Egyetem  
MFTK, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
8200 Veszprém, Egyetem u.10.  
horvath.geza71@gmail.com