

**Az öngyilkosság dramaturgiája
négy 19. századi orosz dráma alapján**

Oláh Krisztina

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Színházi dramaturg, III. évfolyam

Dr. Radnai Annamária, egyetemi adjunktus

Az öngyilkosság az eltérő korok és kultúrák tükrében mindig más és más megítélés alá esett, de kezdettől fogva jelen volt a drámairodalomban. Ebből kifolyólag tehát számos mű rendelkezésre áll az elemzéshez, elsőként mégis tisztázni kell néhány kérdést: pontosan mit értünk az öngyilkosság fogalmán? Annak lehet-e tekinteni az önkéntes halált és az önfeláldozás különféle formáit? Még ezen belül is rengeteg megközelítési lehetőség kínálkozik akár társadalmi, akár pszichológiai, akár vallási vetületét nézzük a témának. Jelen dolgozatban leszűkíteném a kört és csak a szó szoros értelmében vett öngyilkossággal foglalkoznék, az elemzésem pedig a darabok szerkezetét venné alapul.

A drámában bekövetkező öngyilkosság általában váratlan és erős érzelmi hatást gyakorol az olvasóra. Ahhoz azonban, hogy működjön a meglepetés, megfelelő előkészítettség szükséges az író részéről. Célom egy olyan elméleti mű megírása, amely a darabok struktúrája és dramaturgiai felépítése alapján elemzi a drámákban előforduló öngyilkosságot. Elsősorban azt vizsgálom, hogy az adott darabon belül hol helyezkedik el az öngyilkosság (vagy öngyilkossági kísérlet), illetve hogyan befolyásolja a dráma szerkezetét. Mik azok a szöveg - és cselekvésbeli utalások, amelyek előrevetítik a tragédiát? Ebből az aspektusból kiindulva tanulmányoznám magát az öngyilkosságot elkövető karaktert is. Milyen a darabban betöltött szerepe? Mik az okai az öngyilkosságra és hogyan jut el a végkifejletig? Befolyásoló tényező-e az illető neme?

A téma szempontjából rendkívül izgalmasnak tartom a 19. századi Oroszországot. A korabeli drámaírók műveiben fontos szerep jut az öngyilkosságnak. Ezekben a darabokban nem csak szerelmi vagy lelkiismereti probléma lehet a tragédia kiváltó oka, hanem egyre erősebben megjelenik az egzisztenciális indíttatás is a hősök cselekedetei mögött. Mivel relatíve kevés az akció, minden tett hangsúlyossá válik. Emiatt gondolom, hogy ezek a művek nagyon alkalmasak arra, hogy az öngyilkosságot, mint a drámai felépítés egyik vagy talán fő szervezőelvét tanulmányozzam bennük.

TDK-s dolgozatomban Osztrovszkij *Vihar*¹, Csehov *Sirály*², Tolsztoj *Az élő holttest*³ valamint Gorkij *Kispolgárok*⁴ című művén keresztül szeretném vizsgálni az

¹ Osztrovszkij Drámák, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 115-199.o.

² Az orosz dráma klasszikusai II., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 207-270.o.

³ Uo. 271-348.o.

öngyilkosság szerepét és funkcióját a 19. századi orosz drámában. Utóbbiban ugyan csak kísérlet történik az öngyilkosságra, ám éppen ezért mindenképpen érdekesnek tartanám a másik hárommal való összevetését.

Témaválasztás

Ahogy a későbbiekben majd bővebben utalok rá, az öngyilkosság témája az ókor óta része a drámatörténetnek. A szereplőknek az adott kortól és kultúrától függően más-más okuk van az önpusztításra, ennek megfelelően különböző utakon és eltérő eszközökkel jutnak el tettük megvalósításáig. A szerzői szándékhoz híven legtöbbször együtt érzünk a karakterekkel, szenvedésük felkelti bennünk a szánalom és a részvét érzését. Akár hősie, akár kisszerű figurákat ábrázolnak az írók, sorsok bontakoznak ki előttünk. A szereplők vívódásai, a halál közelségének éreztetése drámai feszültséget eredményeznek, amelynek tetőpontján az öngyilkosság áll. A gondos előkészítés ellenére is váratlannak hat a tragédia, és a váratlan hatást a szerző változatos eszközökkel éri el. Az elemzéseim célja főként ezeknek az eszközöknek a vizsgálata lesz a négy választott drámán keresztül.

A szándékom az volt, hogy olyan darabokat mutassak be, amelyekben az öngyilkosság eltérő módokon jelenik meg. Emiatt fontosnak tartottam, hogy ne egy író több művét, hanem négy különböző szerző darabját tegyem vizsgálat tárgyává, és ezáltal szélesebb képet kapjak az öngyilkosság dramaturgiájáról. Négy mű alapján természetesen nem lehet általános következtetéseket levonni a drámákban előforduló öngyilkosságokkal kapcsolatban, a tragédia előkészítésének módját tekintve mégis sok hasonlóságot találhatunk Osztrovszkij, Csehov, Tolsztoj és Gorkij darabjában.

Lényeges szempont volt a darabok kiválasztásakor, hogy négy olyan drámát tegyek az elemzésem tárgyává, amelyben a megjelenített öngyilkosságok különböző szerkezeti megoldásokat mutatnak fel és eltérő végeredménnyel járnak. A *Vihar* struktúrája tekinthető a legegyszerűbbnek. A darab elejétől kezdve érezhető a főszereplő halálvágyából fakadó feszültség, amelyet a szerző különféle eszközökkel a dráma

⁴ Gorkij: Kispolgárok, Radnai Annamária fordítása, példány a Katona József Színház 2012-ben bemutatott előadásához, kézirat

végéig ébren tart, amíg be nem következik a tragédia. A *Sirályban* és az *Élő holttestben* a darabot lezáró öngyilkosságot megelőzi egy sikertelen kísérlet, ami az újrakezdés lehetőségét jelenti a szereplők számára és bizonyos szempontból a dráma is új lendületet kap. Tolsztoj darabjának a témája is különleges, mert egyedülálló módon az élő halott létállapot problematikáját dolgozza fel. A *Kispolgároknak*, mint említettem nincs megvalósult öngyilkosság, ami értelemszerűen egy más szerkezetet és az előző három drámától eltérő végkifejletet eredményez. Amellett, hogy kronológia szerint elemzem a darabokat, a négy mű egymás után kiad egy ívet is. A minden eszközével a tragédia előkészítését szolgáló műtől indulva eljutunk a tragédia hiányát felmutató drámáig, más szóval az öngyilkosságtól, mint kizárólagos megoldástól az öngyilkosságra való képtelenségig.

Választásom azért esett ezekre a drámákra, mert a magyar színpadokon feltűnően sokat játszanak orosz darabokat.⁵ Ezeknek a túlnyomó részét klasszikus realista drámák alkotják. A klasszikus darabok nagyobb számának oka talán az, hogy a bennük szereplő karakterek némely tekintetben hasonlóak a mai kor emberéhez, a művekben felmutatott problémák a jelenben is érvényesek. Sőt, nem csak a konfliktusok, hanem az az atmoszféra is ismerős lehet a nézők számára, amelyben a drámák létrejönnek. Ez a sajátos légkör a színpadon képes igazán megteremtődni, emiatt talán a hatása is erősebb, mint az olvasott szövegé. Fontos felhívni a figyelmet, ahogy már említettem, arra a tényre, hogy az esetek többségében realista darabokról beszélünk. A belőlük készülő előadások általában ezért jól illeszkednek a magyar színház realista játékhagyományába. Előfordul, hogy az alkotók élnek a groteszk és a komikum eszközével, de ettől eltekintve legtöbbször a darabok valóság-hű előadására törekszenek. (Ezalatt nem a díszletek és jelmezek korhűségére gondolok, hanem egy olyan interpretációra, amely a közmegegyezésen alapszik és lényegét tekintve megfelel az író eredeti szándékának.)

Az általam kiválasztott négy dráma benne van a színházi köztudatban, nem egyforma rendszerességgel, de jelen vannak a magyar színpadokon. A *Vihart* az elmúlt öt évben bemutatták Debrecenben, Székesfehérváron, Veszprémben és a budapesti Bárka Színházban is a Maladype Társulat közreműködésével. A *Sirályt* szintén műsorra tűzte a Bárka Színház, de Csehov klasszikusa az Örkény Színházban is évekig a repertoár

⁵ Forrásként az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet online Színházi Adattárát használtam, amely összesen 50 Osztrovszkij, 277 Csehov, 20 Tolsztoj és 92 Gorkij bemutatót regisztrált. Forrás: <http://www.szinhaziadattar.hu>, A letöltés ideje: 2012. november 27.

részét képezte, a Nemzeti Színház pedig idén tavasszal tervezi bemutatni. Az *Élő holttest* a budapesti Kamaraszínházban vitték színre 2006-ban, a *Kispolgárokat* pedig idén január óta játsszák a fővárosi Katona József Színházban.

Mivel a gimnáziumi tananyag részét képezi, valószínűsíthető, hogy Csehov művét ismerik a legszélesebb körben, ennek megfelelően a színházak nagyon gyakran tűzik műsorra. A közönségigényen kívül egy másik érv a darab bemutatása mellett, hogy a társulat különböző korú és karakterű tagjait közel egyenrangú szerepekkel tudja ellátni. Ez utóbbi igaz több más Csehov darabra, illetve Gorkij egyes drámai műveire is.

Mielőtt rátérnék az elemzésekre, először egy rövid áttekintést szeretnék adni az öngyilkosság kultúrtörténeti hátteréről Európában és a 19. századi Oroszországban.

Az öngyilkosság megítélése Európában az ókortól a 19. század végéig

Az ókori Görögország volt az első olyan civilizáció, amelyben megjelent a tudományok és a filozófia iránti érdeklődés. A korabeli szerzők műveikben az emberi létezés alapkérdéseit tárgyalták és számos nézőpontból elemezték az önkéntes halál problémáját is. A korai görögök a boldogtalan életnél jobban félték a haláltól. Homérosz⁶ például az öngyilkosságot egyenesen isteni büntetésnek tekinti, ami megzavarja az elmét és nem hagyja többé tisztán látni az embert. Kezdetben Szókratész is az öngyilkosság ellen érvelt, mondván, hogy „az ember az istenség tulajdona”⁷, később azonban mégis önkezével vetett véget életének. Hegel szerint Szókratész „világtörténelmi jelentőségű, a személyiség történelmi fejlődésének új korszakát jelentő öngyilkos”, aki „meggyőződéséért és igazáért” vállalta a halált.⁸ A cinikusok és a sztoikusok is azt vallották, hogyha az ember nem találja tovább elviselhetőnek az életet, jogában áll azt eldobni magától. Az utóbbi irányzat követője volt a rómaiaknál Seneca. Számos írásában az öngyilkosságot, mint dicső tettet magasztalta, különösen Cato önkezü haláláról írt csodálattal.⁹ Az irodalom területén is más-más megközelítéssel találkozhatunk. Míg Szophoklész és Seneca Oidipusz király című drámájukban

⁶ Zonda Tamás: Az öngyilkosság kultúrtörténete, Budapest, Végeken Alapítvány, 1991, 61.o

⁷ Uo. 66.o.

⁸ Uo.

⁹ Uo. 78.o.

Antigoné és Iokaszté öngyilkosságát heroikus vagy legalábbis adekvát cselekvésként ábrázolják, addig például Dido halála nem egyértelműen adekvát az Aeneisben. Vergilius bár szánja hősnőjét, tettét örületnek minősíti.

A kora keresztény és zsidó kultúrában még nem támadtak olyan élesen az öngyilkosságot, mint a későbbiekben. (Mosaisches Recht című könyvében J.D. Michaelis foglalkozik a témával.)¹⁰ Az Ószövetség számos példával szolgál önkéntes halálesetekre, a legismertebb talán Sámsoné. Sámson ereje a hajában rejlett. Az ellenséges filiszteusok csellel megszerezték a titkot, levágták a haját és börtönbe vetették. Sámson haja idővel újra kinőtt és az egyik filiszteus ünnep alkalmat adott neki, hogy Isten nevében bosszút álljon. Kidöntötte az épület oszlopait, amelyek nem csak az ellenséggel, hanem vele is végeztek.¹¹ Az Isten javát szolgáló vagy a bűn elkerülésére irányuló önkéntes mártírhálal megengedett volt egészen a 13. századig. A kereszténység államvallássá tétele azonban egy olyan merev szabályrendszert vont maga után, amelyben minden az isteni hatalomnak volt alárendelve. Ebben a tekintetben az öngyilkosság a legszigorúbb bűnnek számított. A különböző zsinatokon egyre súlyosabb szankciókat vezettek be. 553-ban a II. Orléans-i Zsinaton úgy döntöttek, hogy az öngyilkosokat tilos keresztény szertartással eltemetni, míg a 693-as Toledói Zsinatot követően már kiátkozással sújtották az elkövetőket.

A reneszánsz korban a hit és a vallás fokozatos térvesztésével előtérbe került az egyén. Az antik korhoz hasonlóan ekkor ismét nagy szerephez jutott a halálról való gondolkodás. Az öngyilkosság gyakran a szabadság alternatíváját jelentette és ez a nézet megfogalmazódott az irodalmi alkotásokban is. Erre példa Shakespeare drámái közül a *Rómeó és Júliában* a két címszereplő, a *Julius Caesarban* Brutus és Cassius halála, valamint Kleopátra öngyilkossága az *Antonius és Kleopátrában*. Már Dante sem a Pokol legmélyebb bugyrába helyezi az önkéntes halált választókat. „A zordon lélek teste még ki sem hült,/ amelytől magát maga tépte el,/ kit Minos e hetedik körbe, lenn, küld: / ide hull s nincs neki jelölve hely,/ hanem hová a sors vetette magnak,/ ott sarjad, mint a tönkölty magja fel.”¹²

A 17-18. században tovább liberalizálódik az öngyilkosság megítélése, amit az angol John Donne és a nagy francia filozófusok írásai is alátámasztanak. Donne legismertebb

¹⁰ Uo. 103.o.

¹¹ Bírák könyve 13-16. fejezet

¹² Dante Alighieri: Isteni színjáték, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982

művében az *Biathanatosban* (*Erőszakos halál*) kimondja, hogy az öngyilkosság nem sérti meg a természeti törvényt, mivel természetes rossz sem létezik.¹³ Voltaire az önkéntes halált bátor tetteknek látja, és a természet felett aratott győzelemnek véli.¹⁴ Montesquieu az egyén sajátjának tartja az élethez való viszonyt.¹⁵ Rousseau írásaiban ellentmondásosabban jelenik meg a téma, de szigorúan ő sem ítéli el az öngyilkosságot.¹⁶ Németország, amely akkoriban vezette az öngyilkossági statisztikák listáját, nagy érdeklődéssel fordult az e tárgyban íródott filozófiai és irodalmi alkotások felé. Goethe Wertherje¹⁷ a témájával nem csak a romantikát előlegezte meg, hanem valóságos öngyilkossági hullámot indított el a fiatalok körében. Kant ellenben *A gyakorlati ész kritikája* című művében szigorúan elítéli az önkéntes halált, mint olyan cselekedetet, amely vét az erkölcsi törvény ellen.¹⁸

A 19. századi német filozófusok már Kanttól eltérő véleményt fogalmaznak meg. Schopenhauer az életet örökös harcként fogja fel, amelyre az egyetlen megoldást az öngyilkosság kínálja.¹⁹ Nietzsche pedig egyenesen elítél minden olyan eszmét, amely az önkéntes halál ellen szól.²⁰ A tudományok fejlődésével, valamint az új tudományágak megjelenésével (szociológia, pszichológia) az embernek egyre több lehetősége nyílt arra, hogy a világot ne csak vallási, hanem számos más aspektusból is vizsgálat tárgyává tegye. Ezzel párhuzamosan a kereszténység is egyre inkább terét veszítette és megdőlt az általa képviselt egységes világ képzete is. Az individualizmus szinte teljes autonómiát adott az egyénnek és a kezébe helyezte minden olyan döntésnek (köztük az öngyilkosságnak is) a jogát, amelyet korábban a fölé rendelt hatalmak gyakoroltak.

Az öngyilkosság történeti áttekintése Oroszországban

Az öngyilkosság megítélését Oroszországban erősen befolyásolta a pravoszláv hitvilágban gyökerező kultúra, amely a 18. századik szinte háborítatlan maradt az

¹³ Zonda Tamás: Az öngyilkosság kultúrtörténete, 161-163.o.

¹⁴ Uo. 181.o.

¹⁵ Uo. 183.o.

¹⁶ Uo. 185-186.o.

¹⁷ Goethe: Az ifjú Werther szenvedései, Budapest, Európa, 2006

¹⁸ Zonda Tamás: Az öngyilkosság kultúrtörténete, 193-194.o.

¹⁹ Uo. 198-199.o.

²⁰ Uo. 200-201.o.

európai behatástól. Az ortodox egyház a nyugati keresztényéhez hasonló szigorú szankciókat vezetett be az önkéntes halál ellen. Az öngyilkos alakját gyakran az Ördöggel kapcsolták össze és úgy tartották, hogy szellemük visszajár zaklatni az embereket. Különös jelentőséget tulajdonítottak a vízbe fulladt nőknek, akik szexuális csábításukkal árthattak az élőknek. Félelem tárgyát képezte az öngyilkosok teste is. Ennek megfelelően legtöbbször temetetlenül hagyták vagy útszélén, erdőben ásták el őket.²¹

Az első nyugatosító törekvések Nagy Péter cár nevéhez fűződnek. Európai mintára új fővárost hozott létre, Szentpétervárt, amely a nyugati értékeket, a haladást hivatott megtestesíteni szemben az orosz hagyományokat képviselő Moszkvával. Bevezette a merkantilista gazdaságpolitikát, gyárakat építtetett, megváltoztatta az adózási rendszert. Megerősödött a földesurak és a parasztság közötti függőségi viszony, amely az 1861-ig fennálló jobbágyság kialakulásához vezetett. A cár rákényszerítette a nemességre a nyugat-európai kultúra elsajátítását, szabályozta az öltözködést, a viselkedést, a nemesek taníttatását. Az oktatás és a törvénykezés az egyháztól átkerült a világi hatalomhoz, a cár vallási vezetőnek is magát nevezte ki. Ettől kezdve az öngyilkosság már nem csak Isten, hanem a cári rendszer elleni büntettnek is minősült. A reformok minden átmenet nélkül következtek be és visszatetszést keltettek mind a nép, mind az egyház szemében.²²

A nyugati civilizáció beáramlása nem volt rendszerezett. Oroszország az évszázadok alatt kifejlődött európai kultúrát egy csapásra akarta utolérni, hogy behozza az eddigi lemaradását. A cári rendszer egyfelől támogatta ezeknek az értékeknek az átvételét, például a franciák abszolutista államszervezetét vette alapul a kormányzás megreformálásához, másfelől viszont igyekezett útját állni az olyan nem kívánt eszmék elterjedésének, mint amilyen a felvilágosodás volt. Ennek ellenére Voltaire, Rousseau vagy Montesquieu filozófiája eljutott a művelt nemességhez, és rajtuk keresztül az antik római irodalmat is ismerték a korban.

²¹ Паперно И: Самоубийство как культурный институт. (Irina Paperno: Az öngyilkosság mint kulturális intézmény), 1999, <http://ec-dejavu.ru/s/Suicide.html> A letöltés ideje: 2012. október 16., Oláhné Füst Julianna fordítása

²² Mihail Heller: Az Orosz Birodalom születése, in Az orosz kultúra Nyugat és Kelet között (Szöveggyűjtemény), Szeged, 2006, <http://mek.oszk.hu/05500/05541/05541.pdf> A letöltés ideje: 2012. október.2.

A nyugati filozófiák elterjedésének hatására alakult ki a nemes halál kultusza Oroszországban, amely a dekabrista felkelés idején érte el a csúcspontját. Az önkéntes halál vállalásának egyik formája a párbaj volt. Puskin úgy tartotta, hogy a párbaj ugyanazzal a jelentéssel bír Oroszországban, mint az öngyilkosság az antik római korban. Mindkét esetben a becsület megvédése a tett mozgatórugója, legyen szó a saját maguk vagy egy általuk nemesebbnek ítélt erkölcsének helyre állításáról.²³ Ha a párbaj valami miatt nem volt lehetséges (a cári család tagjai ellen például nem lehetett kiállni), az öngyilkosság egyfajta pótlékként szolgált helyette. Az önkéntes halál hamar a szabadság szimbólumává is vált és a politikai tiltakozás eszköze lett. A dekabristák számára az életből való kilépés a függetlenséget jelentette és gyakran hangoztatták a tett önfeláldozó jellegét.

A 19. században több olyan politikai irányzat is kialakult, amelyek mind a nyugati kultúrához való viszonyukban határozták meg önmagukat. A szlavofilek a bizánci alapokon nyugvó keleti kereszténységben az alapvető orosz értékeket látták (kötelességtudat, alázat, testvériség), míg a nyugati civilizáció a merő egoizmussal volt egyenlő számukra. Ezzel szemben a nyugatosok Európát a „tudat”, az „akarat” és az „értelem” világaként definiálták.²⁴ Az anarchista törekvések képviselője volt Bakunyin és Tolsztoj. Azt anarchizmus egy olyan társadalmi rendszer megvalósulása mellett érvelt, amelyet nem az állam, hanem az emberi jótekonyság alapoz meg.

A politikai mozgalmak mellett számos külföldről meghonosodott filozófiai rendszer is kibontakozott és irányadóvá vált a században. Nagy népszerűségnek örvendett a pozitivizmus, amely a racionális alapokon nyugvó világmagyarázatot állította szembe az addig uralkodó orosz idealizmussal. Az 1860-as évektől kezdődően ez számos összetűzéshez vezetett a fennálló abszolutista rendszerrel. Ez a szemléletváltás nagyban köszönhető volt a társadalomtudományok oroszországi elterjedésének. A pszichiátriai és a szociológiai ismeretek bővülése azonban nem csak az egyház tekintélyvesztésével, hanem az ember, mint egyén háttérbe szorításával is járt. Az individuumot a társadalom

²³ Susan Morrissey: In the name of Freedom: Suicide, Serfdom and Autocracy in Russia (Öngyilkosság, jobbágyság és egyeduralom Oroszországban), in SEER, Vol. 82, No. 2., April 2004, <http://eprints.ucl.ac.uk/13005/1/13005.pdf> A letöltés ideje: 2012.október.10.

²⁴ Szőke Katalin: A Nyugatosok. A szekularizált gondolkodás kezdetei és ellentmondásai, in Az orosz kultúra Nyugat és Kelet között (Szöveggyűjtemény), Szeged, 2006, <http://mek.oszk.hu/05500/05541/05541.pdf> A letöltés ideje: 2012. október.2.

termékeként kezdte el vizsgálni, ahelyett, hogy az autonóm személyiségre helyezte volna a hangsúlyt.²⁵

A 18. századtól elindult felvilágosodás és liberalizmus az önkényuralmi rendszer keretein belül nem igazán valósulhatott meg. Míg a művelt, nyugati kultúra iránt fogékony nemesek egy része külföldre menekült, az országban maradtak tehetetlenné váltak. Ez utóbbi jelenség hívta létre a felesleges ember társadalmi és irodalmi alakját.

Az öngyilkosság megítélése a 19. századi Oroszországban

A patriarchális rendszer három alappillére az isteni törvény betartása, az abszolutista monarchia mintájának követése és a központosított politikai- és társadalmi rend volt.²⁶ Ez nem csak a cár és az alattvalók, de a földesúr és a jobbágy, valamint a család viszonyában is megmutatkozott. A 19. század közepére a társadalmi változások következtében ezek az elvek már elvesztették egyeduralmukat. Halványan felmerült a jobbágyok és a nők önrendelkezési jogának lehetősége.

Már az 1800-as évek elején készültek feljegyzések az öngyilkossági esetekről, de ezek még nem törekedtek az okok mélyebb megértésére, inkább igyekeztek példát statuálni velük.²⁷ A jobbágyok öngyilkossága gyakran politikai üzenetet hordozott, hiszen a törvények értelmében nem rendelkezhetek a saját életükkel. Az önkéntes halálesetek száma mégis magas volt a körökben, amit legtöbbször engedetlenséggel és részegességgel magyaráztak. A nemeseknél ezzel szemben az öngyilkosság elkövetését a franciás neveltetéssel és az ateizmussal próbálták indokolni. Paradox, hogy az önkéntes halálnak, mint büntetnek a megítélése a 18. század óta a világi törvénykezés

²⁵ Паперно И. Самоубийство как культурный институт. (Irina Paperno: Az öngyilkosság mint kulturális intézmény), 1999, <http://ec-dejavu.ru/s/Suicide.html> A letöltés ideje: 2012. október 16.

²⁶ Susan Morrissey: Patriarchy on Trial: Suicide, Discipline, and Governance in Imperial Russia (A patriarchizmus próbája: Öngyilkosság, Büntetés és Kormányzás az Orosz Birodalomban), in The Journal of Modern History, 75 (1) 23 - 58., 2003, <http://discovery.ucl.ac.uk/13003/1/13003.pdf> A letöltés ideje: 2012. szeptember 30.

²⁷ Паперно И. Самоубийство как культурный институт. (Irina Paperno: Az öngyilkosság mint kulturális intézmény), 1999, <http://ec-dejavu.ru/s/Suicide.html> A letöltés ideje: 2012. október 16.

hatáskörébe tartozott, az esetek többségében mégis erkölcsi alapon hoztak ítéletet a tárgyban.

Az első változás egy 1845-ös törvény bevezetésével következett be.²⁸ Az új törvény ugyanis figyelembe vette az öngyilkosság körülményeit is és kimondta, hogy nem csak az számít bűnösnek, aki elköveti az öngyilkosságot, hanem az is, aki valamilyen formában a tett elkövetésére sarkallja az illetőt. A szabály gyakorlatban való alkalmazása azonban már nem volt ilyen egyértelmű és egyszerű. A szokásjog alapján működő bíróságok, amelyek az ítéletüket gyakran a nemesek jóhírére alapozták, bizonyos esetekhez, mint például a jobbágyok vagy a nők öngyilkossága, nem tudtak hogyan viszonyulni. A földesúr számára nem volt tilos megverni vagy megfenyíteni a jobbágyát, ahogy a férj is rendelkezett olyan jogokkal, amelyek a felesége fölé emelték, és ez vonatkozott a szülő-gyerek kapcsolatra is. Főként a jobbágyok által elkövetett öngyilkosságok esetében sokszor hiába merült fel a halálba kergetés vádja. Az áldozat rokonai, akik maguk is szolgák voltak, nem mertek az uruk ellen vallani, és ha meg is tették, nem az ő javukra született ítélet. Ennek megfelelően az egyetlen értékelhető bizonyíték a nyomozók és az orvosok számára az öngyilkos holtteste volt. Annak érdekében, hogy megállapítsák, túllépte-e adott esetben a földesúr a hatáskörét, bevezették a kegyetlenség bűntény fogalmát. Ám ez a meghatározás is csak növelte a jogi zűrzavart, ahelyett, hogy egyszerűsített volna a helyzetet.

Az 1860-as évektől a rohamos gyorsasággal terjedő öngyilkossági hullámok miatt az önkéntes halál a figyelem középpontjába került. Az öngyilkosságokról szóló tudósítások bekerültek az újságokba, többek között az Orosz Kalendáriumba is, amely minden olvasni tudó család asztalán megtalálható volt. Az 1864-es jogi reformokat követően a bírósági tárgyalások is teljesen nyitottá és bárki számára megtekinthetővé váltak. A szokásjog azonban még 1917-ig érvényben maradt. A probléma árnyaltabb megközelítését szolgálta viszont, hogy a bíróságokon elkezdtek figyelembe venni az orvostudomány és a szociológia eredményeit is. Az előbbi szemszögét bemutató művek elvértve kerültek csak be a nyomtatott sajtóba, ám annál erőteljesebben jelen volt a társadalomtudományok hatása. Nagy érdeklődésre tarthattak számot a pozitivisták

²⁸ Susan Morrissey: Patriarchy on Trial: Suicide, Discipline, and Governance in Imperial Russia (A patriarchizmus próbája: Öngyilkosság, Büntetés és Kormányzás az Orosz Birodalomban), in The Journal of Modern History, 75 (1) 23 - 58., 2003, <http://discovery.ucl.ac.uk/13003/1/13003.pdf> A letöltés ideje: 2012. szeptember 30.

kutatásai is, amelyek első ízben foglalkoztak többek között a determinizmus kérdésével a kereszténység tükrében. Ezekben az években lett először vita tárgya az öngyilkosság a jogászok körében. Fontos szerepet játszottak ebben a diskurzusban Tagancsev nézetei. Úgy gondolta, hogy a jognak nem feladata, hogy az önkéntes halál kérdéséről döntsön, mivel az emberek közti viszony szabályozása az elsődleges célja.²⁹

Az 1870-es években az egyház is kifejtette azon nézeteit, miszerint az öngyilkosság, mint lelki probléma megítélése a vallási szervezetek hatáskörébe tartozik szemben az emberi testet alapul vevő orvostudománnyal.

A 19. századi Oroszországban az öngyilkosok száma a duplájára nőtt, amelynek elsődleges oka ugyanúgy, mint Nyugat-Európában a civilizáció fejlődése volt. Az erkölcs és a társadalom szilárdnak hitt rendje megdőlt, az egyház hatalmát felváltotta a különböző filozófiáké, az öngyilkosság pedig egyre enyhébb megítélés alá került.

Öngyilkosság a 19. századi orosz irodalomban

A korabeli irodalom igyekezett reflektálni a világban zajló történésekre, ezért gyakran előfordult, hogy az írók valós események, újságcikkek alapján dolgoztak. Nem hagyták figyelmen kívül az öngyilkossági eseteket sem. A 18. században már születtek olyan alkotások, mint Karamzin *Szegény Lizája* (1792)³⁰, amely elsőként dolgozza fel egy jobbágy lány tragikus halálát vagy Suskov szintén 1792-es regénye, a *Rossiiskii Verter* (Orosz Werther)³¹. Suskov egyébként később maga is öngyilkosságot követett el, mivel ezt tartotta az egyetlen logikus válasznak az élet értelmetlenségére.

A társadalmi közmegegyezés értelmében az öngyilkossággal végződő történeteknek ritkán volt Moszkva a helyszíne, de természetesen akadtak kivételek. Az itt játszódó regények hősei legtöbbször nők (Anna Karenina, Szegény Liza), akik erős érzelmi indíttatásból követik el tettüket. Ezzel szemben az európai mintára épült Szentpétervár,

²⁹ Паперно И. Самоубийство как культурный институт. (Irina Paperno: Az öngyilkosság mint kulturális intézmény), 1999, <http://ec-dejavu.ru/s/Suicide.html> A letöltés ideje: 2012. október 16.

³⁰ Susan Morrissey: In the name of Freedom: Suicide, Serfdom and Autocracy in Russia (Öngyilkosság, jobbágyság és egyeduralom Oroszországban), in SEER, Vol. 82, No. 2., April 2004, <http://eprints.ucl.ac.uk/13005/1/13005.pdf> A letöltés ideje: 2012. október.10.

³¹ Uo.

amelynek modernségét sokan egyenlőnek tartották az istentelenséggel, gyakran vált az ideológiai, politikai öngyilkosságok vagy a heroikus önfeláldozások színhelyévé az irodalomban. A főváros gyakran szimbolizálta az értékvesztést és az otthontalanságot az idetévedő hősök számára. Az írók egyre többször jelenítettek meg szentpétervári környezetben olyan társadalmi problémákat, mint a nyomor és a prostitúció. Gogol művének, *A Nyevszkij Prospektnek* a hőse ideái elvesztése után az öngyilkosságba menekül, akárcsak Kresztovszkij regényének, a *Peterburgskietru shchoby: Kniga o sytykh i golodnykh-nak* (*Szentpétervár nyomornegyedei: Egy könyv a jóllakottakról és az éhezőkéről, 1862-67*)³² a főszereplői, akik nemesi szülők törvénytelen gyermekeként a nyomorban tengődnek.

Az 1860-as évektől kezdve a korábbiakban említett társadalmi változások miatt az irodalomban is gyakoribbá válik a téma. Dosztojevszkij az öngyilkosság filozófiai és lélektani hátterét kezdi el kutatni a művein keresztül. A *Bűn és bűnhődés*ben látunk példát sikertelen és sikeres öngyilkossági kísérletre is. A főszereplő, Raszkolnyikov is sokszor gondol a halálra, de végül nem jut el odáig, hogy megölje magát.³³

A prózában előforduló témák megjelentek a drámákban is. A felesleges ember típusa szintén bekerül színművekbe, amelyre először Gribojedov *Az ész bajjal jár* című komédiájában látunk példát. Török Endre szerint a főszereplő, Csackij jellemén keresztül a szerző „a romantikus Oroszország-felfogás donkihótizmusát ábrázolja”.³⁴ Az a fajta dráma, amely a cselekmény helyett a szereplők belső világát helyezi a középpontba, megjelenik már Turgenyevnél is, Csehovnál pedig eléri a maximumát. Kérdéses volt azonban, hogy ezek a művek, amelyek elkerülhetetlenül reflektálnak a korabeli társadalmi életre is, hogyan jelenhetnek meg a színpadon. Puskin *Borisz Godunovját* vagy a *Korunk hősét* Lermontovtól például dekabristának bélyegezték és betiltották, de „erkölcstelensége”³⁵ miatt a cenzúra áldozatává vált Turgenyev *Egy hónap falun*-ja is, mert a benne szereplő Natalja Petrovna férjes asszony léteire beleszeret egy fiatal férfiba.

³² Ian K. Lilly: Imperial Petersburg, Suicide and Literature (Birodalmi Pétervár, Öngyilkosság és Orosz Irodalom), in *The Slavonic and East European Review*, Vol. 72, No. 3 (Jul., 1994), pp. 401-423, <http://www.jstor.org/stable/4211549>, A letöltés dátuma: 2012. október.14.

³³ Uo.

³⁴ Az orosz dráma klasszikusai II., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 619.o.

³⁵ Uo. 626.o.

Kedvelt téma volt a világirodalomban a nők öngyilkossága. Ennek egyik oka, hogy a 18. század óta az önkéntes halál bizonyos formáit hiúságból fakadó, a gyengébbik nemhez illő aktusnak tartották. (Onnantól, hogy az öngyilkosságot elkezdték az örülettel magyarázni, a nőkhöz kapcsolódó mentális problémaként tekintettek rá.) Akárcsak a túlérzékeny Wertheré, Anna Karenina vagy Emma Bovary öngyilkossága sem heroikus cselekedet, hanem a szerelem elvesztésére és a társadalomból való kirekesztődésükre adott válasz. A másik ok, hogy a korban még mindig kérdéses volt a nők autonómiája. Az apai házból kikerülő lány, miután férjhez ment, újból egy férfi fennhatósága alá került. Anna Karenina vagy Leszkov *Kisvárosi Lady Macbeth*-je is csalódtak a házasság eszméjében és a szerelemben egyaránt. Ezek a nők nem a klasszikus értelemben vett hősnők, ahogy Liza sem az Karamzin regényében. Az öngyilkosságukkal valamilyen formában kifejezik a lázadásukat is, de tettük alapvetően kétségbe esésből és reménytelenségből fakad. Függő helyzetükből eredően a szeretett férfi jelenti számukra az identitást, és ha őt elveszítik, nem marad más lehetőségük, mint véget vetni az életüknek. Ebben a hitükben megerősíti őket a társadalmi megítélés is. Sokkal szigorúbban álltak hozzá a nők házasságtöréséhez, mint a férfiakéhoz, és számukra egy törvénytelen viszony a társasági életből való teljes kizárást vonhatta maga után. Esetükben az önkéntes halál tehát sokkal inkább az élet utáni vágy tükröződése.

Jellemző, hogy ritka kivételektől eltekintve, a nők inkább a könnyű halált keresik. Ezeknek az öngyilkosságoknak a kimenetele azonban sokkal bizonytalanabb, amit az is alátámaszt, hogy miközben kétszer annyi férfi követ el öngyilkosságot, mint nő, a sikertelen kísérletek száma jóval magasabb a gyengébbik nem körében. A korban szimbolikus jelentést tulajdonítottak a vízbe fulladásnak, mert egyszerre jelezte az öngyilkossági szándék és a női identitás labilitását. (A *Vihar* hősnője, Kátya is a folyóban leli halálát.)

Osztrovszkij: Vihar

Az 1859-ben íródott *Vihar* kiemelkedő helyet foglal el a főként vígjátékíróként számon tartott Osztrovszkij életművében. A dráma egy fiatalasszony, Katyerina Kabanova történetét dolgozza fel. A boldogtalan nő, aki anyósa zsarnokság alatt kénytelen élni, férje távollétében szerelmi viszonyba kezd egy fiatal férfival. Kabanov

hazaérkezése után a kapcsolat megszakad, de Kátya nem tudja legyőzni a büntudatát és mindent bevall. Az anyósa elintézi, hogy szerelmét elküldjék, őt magát pedig állandó megvetés tárgyává teszi. A nő végül elszökik otthonról és öngyilkos lesz.

A dráma Kalinovban játszódik, egy vidéki kisvárosban, ahol az emberek életvitelét a szigorú vallásos erkölcsök határozzák meg. Különbőség van azonban Kátya, Kabanov és az öreg Kabanova vallásossága közt. Kabanova számára inkább formai, mint tartalmi jelentősége van, a tekintélyt és a hatalmat szimbolizálja, míg Kátya transzcendenciát, tisztaságot és szabadságot, a későbbiekben pedig fenyegetést olvas ki belőle. Kabanova nem a vallás értékeiben, sokkal inkább a szabályaiban hisz. A gyerekeibe és a menyébe is folyamatosan azt sulykolja, hogy a férfinak előjogai vannak a feleségével szemben, míg a nőnek tisztelni és szeretni kell az urát. Kicsit már komikusnak is ható példa Kabanova zsarnokságára a családja felett az a jelenet, amikor elutazása előtt megparancsolja a fiának, hogy parancsokat adjon a feleségének. Kabanov ugyan megteszi, amit az anyja kér, de sem ő, sem Kátya nem látja be ennek az értelmét. A fiatalabb generáció számára a merev dogmatikusság már elavult, a vallásos meggyőződésük belülről fakad.

Kátya többször is beszél a darab során a férjhez menetele előtti időkről. A gyermekkor a határtalanságot, a szabadságot jelentette számára és ezeket az értékeket kapcsolta a valláshoz is. „*Katyerina: Hogy szerettem én valamikor templomba járni! Olyan volt nekem, mintha mennyországban volnék, nem láttam senkit és semmit, nem éreztem, hogy múlik az idő, észre se vettem, mikor véget ért a mise.*”³⁶ Ehhez képest a jelenlegi élete a bezártság, a szabadulás utáni reménytelen vágy, amely végül Boriszban ölt testet. Fontos körülmény, hogy Kátya minden igyekezetével azon van, hogy elnyomja magában a férfi iránti szerelmét, de a sógornője megnehezíti ezt. Amikor Varja odaadja a kert kapujának kulcsát, szimbolikusan a kezébe teszi saját sorsának irányítását és Kátya nem tud tovább ellenállni.³⁷ A probléma azonban az, hogy a Borisszal való kapcsolata nem szabadságot, hanem újfajta függést hoz számára. Akár a

³⁶ Osztrovszkij: Vihar, In. Drámák, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 133.o., Mészöly Dezső és Mészöly Pál fordítása

³⁷ R.A. Peace: A. N. Ostrovky's The Thunderstorm: The Dramatization of Conceptual Ambivalence (Az ambivalens fogalmak dramatizálása A.N. Osztrovszkij Vihar című drámájában) in The Modern Language Review 84.1(Jan. 1989): p99-110. <http://www.jstor.org/stable/3731953> A letöltés ideje: 2012. november.2.

bevezetőben említett regények hősnőinél, a házasság és a szerelem ugyanúgy a kiszolgáltatottságot, a függetlenedés lehetetlenségét jelentik Kátyának. Katyerina be is ismeri ezt Borisznak: „*A te akaratod uralkodik rajtam, hát nem látod?*”³⁸ A tragédiát az ő esetében talán mégis inkább a férfiak gyengesége váltja ki.³⁹ A férje, Kabanov nem mer szembe szegülni az anyjával és az ő útmutatásainak megfelelően kezeli a feleségét, ahogy Borisz sem mond ellent nagybátyjának, amikor az Szibériába küldi. Mindketten elutasítják Kátyát, hiába könyörög a nő, hogy magukkal vigyék. Kabanov döntése a felesége félrelépéséhez vezet, Borisz visszautasítása pedig egyenesen Kátya halálához. A nő képes lenne úrrá lenni a büntudatán és letenni öngyilkossági szándékáról, ha a férfi megszöktetné, de ez nem történik meg. Tragikus, hogy a mélyen vallásos fiatal nő egyetlen menekülő útjává az egyház által legsötétebb bűnnek titulált önkéntes halál válik.

Kátyának a női mivoltából fakadó bizonytalan helyzete meghatározza a dráma alakulását. Mint ahogy a bevezetőben is szó volt róla, egy férfi öngyilkossága egészen más jelentéseket hordoz magában. A férfiaknál a személyes önrendelkezés kérdése nem merül fel olyan élesen, mint a nők esetében, a szerelem náluk inkább a kiteljesedést és a megváltás utáni vágyat szimbolizálja a függetlenségre való törekvés helyett. Megállapítható tehát, hogy a darab szerkezetét, tematikáját döntően befolyásolja az a tény, hogy nő a főszereplő. Egy férfi esetében teljesen más motivációs rendszer alapján lehetne eljutni az öngyilkosságig, amely egy teljesen más cselekményt is feltételezne.

A négy vizsgált darab közül egyedül a *Viharról* lehet teljes egyértelműséggel állítani, hogy középpontjában az öngyilkosságot elkövető karakter áll. Mint majd látni fogjuk, Csehov, Gorkij és Tolsztoj drámaiban nagyobb szerepet kap a többi figura, akinek szintén megvan a maga története és problematikája. Kátya Kabanova, annak ellenére, hogy köré szerveződik a *Vihar* cselekménye, az első felvonás közepéig nem lép színre. A megjelenése előtti jelenetek, valamint a későbbiek közül is néhány, amelyben nem szerepel, az atmoszféra megteremtését szolgálják. Ez az atmoszféra legtöbbször baljóslatú, folyamatosan kiérződik belőle a lefojtottság, a félelem és a szorongás.

³⁸ Osztrovszkij: *Vihar*, 170.o.

³⁹ R.A. Peace: A. N. Ostrovsky's *The Thunderstorm: The Dramatization of Conceptual Ambivalence* (Az ambivalens fogalmak dramatizálása A.N. Osztrovszkij *Vihar* című drámájában) in *The Modern Language Review* 84.1(Jan. 1989): p99-110. <http://www.jstor.org/stable/3731953> A letöltés ideje: 2012. november.2.

Kuligin szavai alátámasztják ezt: „*Kegyetlenek az erkölcsök a mi városunkban, nagyon kegyetlenek, uram. Nem talál itt egyebet a polgárnép közt, csak durvaságot és szegénységet.*”⁴⁰

Osztrovszkij a darab elejétől kezdve utal valamilyen tragédia bekövetkezésére akár Kátya, akár a többi szereplő szavain keresztül. Ezek a visszatérő figurák, akik nem rendelkeznek önálló történettel, mint például Fjoklusa, a zarándoknő, az Úriasszony, vagy a viharban megjelenő emberek, nagy jelentőséggel bírnak az öngyilkosság hangulati előkészítésében. Akárcsak bizonyos tárgyak és a természet. A legtöbbet mégis Kátya mondatai sejtetnek. Már azelőtt, hogy bevallotta volna a szerelmét Borisz iránt, a haláláról beszél Varjának. Sőt, megfogadja, hogy ha nem bírja tovább az otthoni légkört, a Volgának megy. Később, amikor már elkövette a bűnt és találkozott Borisszal, akkor is az öngyilkosság az első gondolata. „*Katyerina: Tudod, mit érzek? Szeretnék hirtelen meghalni.*”⁴¹ Az utolsó monológja következtében pedig eljut odáig, hogy el is követi a tettet. Ebből is látszik, hogy sokkal több a szóbeli utalás az öngyilkosságra, miközben az odavezető cselekmény relatíve kevés. Kátyának a helyzetéből és a környezetével való kapcsolatából fakad a halálvágya, nem egy konkrét eseményből, bár kétségtelen, hogy a tragédia megtörténéséhez minden esetben szükség van valamilyen változásra.

Kátya a természeti jelenségekben is gyakran előre látja a végzetét. Ugyanúgy, ahogy az életét, a halálról való gondolatait is áthatja a vallásos érzület, a transzcendenciába vetett hit. Az első vihar azután csap le, miután beismeri, hogy szereti Boriszt (a férfi nevét nem ő, hanem Varja mondja ki), a második azelőtt, hogy a viszonyt bevallaná a férjének. Ezután legközelebb már csak a Volga partján látjuk őt viszont, amely öngyilkosságának színhelye lesz. A viharnek nem csak Kátya, hanem a többi ember is misztikus jelentőséget tulajdonít. Jellemző, hogy mind Kátya, mind a város lakói Isten büntetésének, egy nagyobb hatalom megnyilvánulásának tekintik és hevesen szembeszállnak a racionalitást képviselő Kuliginnal. A boltívek alatt, ahová a tömeg elbújt az eső elől, az egyik férfi megjegyzi, hogy a vihar halált fog hozni. „*Második férfi: Emlékezz a szavamra: ez a vihar nem megy el felettünk simán. [...] Vagy embert*

⁴⁰ Osztrovszkij: Vihar, 123.o.

⁴¹ Osztrovszkij: Vihar, 170.o.

öl, vagy házat gyújt – meglásd!”⁴² Kátya, aki rögtön magára vonatkoztatja a mondatot, leginkább attól retteg, hogy bűnök közt fog meghalni. Akárcsak az emberek beszédének, a körülötte levő tárgyaknak is baljós jelentőséget tulajdonít. Felfigyel a bolthajtás alatti falra festett képre, amely a gyehenna tüzét ábrázolja. Valójában ezek a dolgok mind saját büntudatának kivetülései, amelyeket Kátya jelekként értelmez, olyan jelekként, amelyek egészen az öngyilkosságig elvezetik őt. Az öngyilkossággal kapcsolatos fontos motívum még a Volga. Akárcsak a vallás, nagy szerepet játszik Kátya múltjában és jelenében is. De míg a gyermekkorával társítva csupa pozitív értéket hordoz magában, addig a mostani életében csak a halállal kapcsolatban tudja emlegetni. „*Katyerina: Ha egyszer torkig leszek, nincs az az erő, ami visszatartson. Kiugrom az ablakon, vagy a Volgának megyek.*”⁴³ Viszont mind a kislánykori szökés, mind az öngyilkosság esetében a szabadság metaforáját jelenti. A Volgát egyébként először nem is Kátya, hanem a misztikus Uriasszony hozza a halállal összefüggésbe, aki mindkét vihar alatt találkozik Kátyával. Először csak általánosságban beszél arról, hogy a szépség a Volgába juttatja az embert, másodjára viszont olyan, mintha szándékosan Kátyának címezné a szavait. Ezek után nem meglepő, hogy Kátya a magasból leugorva a folyóban leli a halálát, amely az általa többször említett repülés utáni vágyát is szimbolizálja.

Akár a Volgáról, akár a vallásról vagy a repülésről legyen szó, ha Kátya a jelenlegi életéről mesél, mindig egyfajta negatív beszédmód jellemzi.⁴⁴ Egyedül a gyerekkoráról tud pozitívan nyilatkozni, mert ott gyökereznek azok az értékek, amelyek mióta férjhez ment, kifordultak önmagukból.

Főleg a később vizsgált Csehov és Gorkij drámákra lesz jellemző, de már itt is felmerülhet problémaként, hogy az öngyilkosság aktusával szemben az azt megelőző történetek nem elég teátrálisak. A *Vihar* esetében ehhez még az öngyilkosságra vonatkozó, ma már talán kicsit direktnek ható utalások is hozzájárulnak. Mégis azt lehet állítani, hogy ezekben a mondatokban és cselekménymozzanatokban van a megoldás kulcsa. Ezek adnak módot a drámai feszültség fokozására. A halál folytonos említése és

⁴² Uo., 184.o.

⁴³ Uo., 144.o.

⁴⁴ Kézdi Balázs kutatása szerint „az öngyilkossági krízisben lévők beszédmintáját a tagadásra, megszűnésre és veszteségre utaló szövegek, tartalmak jellemzik.” in Fekete Sándor: Öngyilkosság és kultúra, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2004, 78.o

a vihar már azelőtt feszültséget generál, mielőtt a konkrét események sugallnák. Bár Kabanova és Kátya között az első pillanattól kezdve érezhető a rossz viszony, az idő nő csak előidézője a változásoknak, nem pedig okozója. A fő probléma Kátya szerelmi kapcsolata lesz, amelyről az elejétől fogva tudni lehet, hogy csak korlátozott ideig tarthat. A feszültség akkor éri el tetőpontját, amikor Kabanov a vártnál korábban érkezik haza, aminek hatására Kátya sokkos állapotba kerül. A vallomása után pedig, ha addig volt is, alig marad kétely sorsának alakulásával kapcsolatban. Két mozzanat van, ami késlelteti a végkifejletet. Először csak annyit tudunk meg, hogy Kátya eltűnt. Amikor Kabanov értesül a szökéséről, egyből arra gondol, hogy véget vetett az életének, amivel sikerül elérnie, hogy az olvasó elbizonytalanodjon a nő halálával kapcsolatban. Mielőtt a Volgába ugrana, Kátya a folyó partján még utoljára találkozik Borisszal, ám sejteni lehet, hogy ez a találkozás sem fog jól végződni. Borisz nem hajlandó megszöktetni Kátyát, ami megadja a nőnek a végső lökést az öngyilkossághoz.

A másik ok, ami megakadályozza a feszültség kioltódását és a dráma unalmassá válását az, hogy Kátya nem tervezi, hogy megöli magát. Bármennyire gyakran is emlegeti a halált, mindig az Ördöggel, a Pokol tüzével vagy valamilyen más misztikummal kapcsolja össze és nem az öngyilkosság valós képe jelenik meg előtte. A vallásos hit erős tilalmat fogalmaz meg az önkéntes halállal szemben és ez sokáig visszatartja Kátyát is. Az utolsó monológjáig arra számít, hogy a halál fog eljönni érte és nem neki kell a halálba menni. „*Katyerina: De nem jön a halál! Hiába hívom, nem jön!*”⁴⁵ Még a családjára is dühös, amiért a régi szokásoknak megfelelően nem vetették a Volgába. Csak a Borisszal való találkozás után fogalmazódik meg benne komolyan, hogy minden erkölcsi tiltás ellenére ő lesz az, aki eldobja az életét. Mivel a darab nagy részében az olvasó is Kátyával halad, nem lehet biztos abban, hogy mi fog történni addig, amíg főszereplő sem az. Bármennyire előkészített is az öngyilkosság a motivációk és az utalások szintjén, Kátya Kabanova döntése spontánnak mondható, mert sem az ő, sem a mi számunkra nem számítható ki előre, hogy mikor fog bekövetkezni.

Csehov: Sirály

⁴⁵ Osztrovszkij: Vihar, 191.o.

Csehov 1896-os drámáját a saját idejében sokan nem érezték elég színpadiasnak. Kors, egy korabeli színházigazgató, miután a szerző felolvasta neki a darabot, azt mondta: „De kedvesem, ez így nagyon nem színpadszerű: föbe lövi magát a hősöd, mégpedig a kulisszák mögött, és még csak arra sem adsz neki módot, hogy egy monológot mondhasson a halála előtt.”⁴⁶ A drámában több szereplő sorsa bontakozik ki egyenrangúan, én ezúttal csak az öngyilkosságot elkövető figuráét fogom röviden ismertetni. Kosztja Trepljov, a fiatal író arra készül, hogy szerelme, Nyina főszereplésével bemutassa saját darabját. Nagybátyja vidéki birtokán, ahol az előadás zajlik, tartózkodik az anyja, aki híres színésznő és párja, Trigorin az író is. A produkció kudarcba fullad, mert Arkagyina, az anya nem veszi komolyan Trepljov művét, dekadensnek minősíti és kineveti. Kosztja nem sokkal később megtudja, hogy Nyina már nem szerelmes belé és rájön, hogy a művészet terén és a magánéletében is alulmaradt Trigorinnal szemben. Megpróbálja megölni magát, de nem jár sikerrel. A negyedik felvonás két évvel később játszódik. Ekkor tudjuk meg, hogy annakidején Nyina elszökött Trigorinnal, Trepljov pedig azóta hívatásos író lett. A fiú azonban nem elégedett a munkáival és a volt szerelmével való találkozás még jobban elkeseríti. Miközben a többiek semmiségekről beszélgetnek a színpadon, a kulisszák mögött lelövi magát.

A *Sirály* a *Viharhoz* hasonlóan vidéki környezetben játszódik, ám egy attól eltérő közeget mutat be. Helyszíne nem az elmaradott, vallásos orosz vidéki kisváros, hanem egy nemesi birtok, amely idilli, de ugyanakkor ingerszegény környezet egy fiatalember számára. Mint ahogy azt Kosztja nagybátyja, Szorin is megjegyzi, a fiú nem lát, nem tapasztal eleget a világból, ráadásul mindig ugyanazok az emberek veszik őt körül. „Szorin: ...fiatal ember, jóeszű, és mégis itt él falun, az isten háta mögött, pénz, állás, jövő nélkül. Semmiféle elfoglaltsága sincs.”⁴⁷ Ettől eltérő lesz az *Élő holttest* főszereplőjének, Fegyának az esete. A *Sirályban* nincsen város, aminek a lakói visszajelzéseket adnak, kommentálják az eseményeket, de nincsen másik közeg sem, ahová el lehet menekülni. Azok a figurák, akik a birtokon élnek, nem nagyon tudnak kimozdulni onnan. Egyedül Arkagyina és Trigorin képes az átjárásra, mivel ők a

⁴⁶ Az orosz dráma klasszikusai II., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 633. o.

⁴⁷ Csehov: *Sirály* in Az orosz dráma klasszikusai II., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, Makai Imre fordítása, 244.o.

városból érkeznek és később az lesz Nyina is, aki Trigorin kedvéért megszökik otthonról. Csehov azáltal, hogy csak olyan jeleneteket mutat be, amelyek Arkagyina látogatásainak időszakára esnek, elárulja azt, hogy kizárólag az ő jelenlétük hoz változást és generál eseményeket az ingerszegény környezetben.

Trepljovot, aki a híres színésznő árnyékában nőtt fel, gyakran megviseli az anyja sikere. Ugyanakkor, nagyon erősen kötődik is hozzá. Rosszul esik neki, amikor Arkagyina nem veszi komolyan írói munkáját, bár ő is többször kifejti, hogy anyja generációjának művészetét régen elavultnak tartja. A fő probléma talán mégis az, hogy Trepljovot mindenki, beleértve őt magát is, Trigorinhoz méri. Az egyik Nyinával folytatott beszélgetésében Kosztya így nyilatkozik az íróról: *„Itt jön az igazi tehetség; úgy lépked, mint Hamlet, ő is könyvet tart a kezében. (Csúfolódva) „Szó, szó, szó...”*”⁴⁸ Többször elmondja, hogy középszerűnek tartja az író, kritikával illeti, de nem tud az övéhez képest más művészi irányt felmutatni. Egy erős új formában hisz, amihez még nem találja a tartalmat. Ezzel szemben Trigorin ihletet merít a körülötte lévő emberekből és az ő történetük felhasználásával írja meg a sajátjait. Művei könnyebben érthetőek Arkagyinának és Nyinának, mert Trigorin lehetőséget teremt számukra és a többi olvasója számára, hogy azonosuljanak a hősökkel. Trepljov izgága, folyton ideges, magára akarja vonni a figyelmet, de azoknak az embereknek a számára, akik nem értik meg őt, nem tud érdekessé válni. Akadnak kivételek, mint például Dorn, aki lát fantáziát a tóparton előadott darabban, vagy a Kosztyát reménytelenül szerető Mása, de a fiú nem tulajdonít nagy jelentőséget egyiküknek sem. Trepljov életében a két legfontosabb nő, az anyja és a szerelme, mindketten Trigorint tüntetik ki a figyelmükkel. Ez rendkívül féltékennyé teszi a fiút, és miután értesül Nyina iránta táplált érzéseiről, még párbajra is kihívja az író. (Mint utóbb kiderül, a párbajra nem került sor.) Azzal, hogy kimondja az őszinte véleményét a bálványozott férfival kapcsolatban, még tehetetlenebbé teszi magát a higgadt Trigorinnal szemben.

Trepljov szinte az egész dráma során felfokozott idegállapotban van. Ennek feltehetőleg a két szeretett nő eltávolodása az alapja, akik mindketten Trigorin miatt fordulnak el tőle. Rajongása Nyináért, a művészi lelkesedése és az Arkagyinával való veszekedések is segítik egy olyan neurotikus állapot fennmaradását, amely könnyen predesztinálhat öngyilkosságra.

⁴⁸ Uo. 235.o.

Az egyenrangú szereplők nagyjából egyforma lehetőséget kapnak rá, hogy a történetük kibontakozzon. Az olvasó vagy néző figyelme több karakter között oszlik meg, ami a *Vihar* esetében az erős központi figura miatt nem volt túl gyakran jellemző. Kosztya problémája már a darab elején körvonalazódik, hogy aztán a továbbiakban egyre jobban elmélyüljön. Az első felvonásból értesülünk Trepljov Trigorin iránti ellenszenvéről, Nyinához fűződő kapcsolatáról és az anyjához való ambivalens viszonyáról is. Nyina kezdettől fogva feltűnő érdeklődést tanúsít Trigorin iránt, de Kosztya egy ideig még bízik a szerelmében. A második felvonásban viszont egyértelművé teszi a lány előtt, hogy tud az író iránt táplált érzéseiről. Ekkor utal először az öngyilkosságra is. Nyina lába elé tesz egy sirályt, amelyet ő lőtt le és megfogadja, hogy ugyanígy végez majd magával is. „*Trepljov: Voltam olyan aljas, hogy lelőjem ezt a sirályt. A lába elé teszem. [...] Nemsokára ugyanígy megölöm magamat is.*”⁴⁹ Nyina nem érti, vagy nem akarja megérteni a segélykiáltást. A harmadik felvonás már Kosztya sikertelen öngyilkossági kísérlete után játszódik. Érdekes, hogy az esemény nem csak, hogy nem nyílt színen zajlott le, de még csak nem is a dráma szövegén és idején belül. A problémákat láttuk szép sorjában kibontakozni és a motivációk szintjén Trepljov el is jutott odáig, hogy megtörténhessen az öngyilkosság. Ennek ellenére a kísérlet sikertelen maradt. A néző csak utólag értesül az eseményről, az öngyilkosság közben nincs jelen. Ez az írói döntés több okból is drámai feszültséget szül. Egyrészt nem felel meg a nézők elvárásának, akik a második felvonás után számítanak az öngyilkosságra, ami végül az ő bevonásuk nélkül zajlik le. Másrészt Csehov ideiglenesen felfüggeszti az egyidejűséget aközött, amit látunk, és ami a szereplőkkel történik. Tovább fokozza a feszültséget az a megjátszott könnyedség, amellyel Trepljov és az anyja utólag beszélnek a lövésről. (A darab végi reakciójából tudjuk biztosan, hogy Arkagyina valójában komolyan vette a fia öngyilkossági kísérletét, hiszen amikor meghallja a lövés hangját, rettegéssel idézi fel Kosztya első próbálkozását:⁵⁰ „*Tyű, de megijedtem. Az jutott eszembe, amikor... (Tenyerébe rejtí arcát) Elsötétült előttem a világ...*”⁵¹) A harmadik és a negyedik felvonás között két év

⁴⁹ Uo. 234.o.

⁵⁰ Carol Strongin: Irony and Theatricality in Chekhov's *The Sea Gull* (Írónia és színpadiasság Csehov *Sirály* című művében), in *Comparative Drama* Vol.15, No.4 (Winter 1981-82), pp. 366-380 <http://www.jstor.org/stable/41152975> A letöltés ideje: 2012. november 4.

⁵¹ Csehov: *Sirály* in *Az orosz dráma klasszikusai II.*, 269.o.

telik el. Megtudjuk, hogy Trepljovból író lett, de Trigorin utal rá pár mondatban, hogy továbbra sem sikerült megtalálnia a tartalom és a forma egységét: „Nincsen sikere. Sehogy sem találja meg az igazi hangját.”⁵² Később Kosztja is hasonlókat mond: „Olyan sokat beszéltem az új formákról, és most azt érzem, apránként a rutinba süllyedek.”⁵³ Trepljov hosszú idő után újra találkozik Nyinával, ami eszébe juttatja régi ábrándjait. A múltbeli emlékek, amelyek összehasonlíthatatlanul szebbnek tűnnek a jelennél, még inkább felerősítik mostani helyzetének elviselhetetlenségét. Nyina két év utáni felbukkanása, (azok után, hogy ezalatt az idő alatt nem engedte Trepljovnak, hogy lássa őt) majd az újbóli elszakadás, a művészi álmok elvesztésének súlya egyszerre zuhan rá Kosztjára. A harmadik felvonás elejéhez képest egy még inkább értékvesztett állapotot látunk, és ismét felmerül az olvasóban az öngyilkosság gyanúja. Magát a cselekvést megint nem látjuk, de annak tanúi lehetünk, amint Trepljov leszámol múltbeli ábrándjaival és széttepi az összes kéziratát.

Fontos szerep jut az öngyilkosság előkészítésében a sirálynak. Főként három emberhez kapcsolódik ez a szimbólum: Nyinához, Trepljovhoz és Trigorinhoz. Először Nyina azonosítja magát a madárral, ám ez inkább vágyakozás marad a szabadság és az önállóság után. Trepljov a második felvonásban lelövi a sirályt és Nyina lába teszi, az elpusztult madár képével a saját sorsát vetítve előre. Míg a lány a levegőben szálló, független állathoz próbál hasonulni, addig Kosztja számára a sirály egyértelműen a tehetetlenséget és a halált jelenti. A fiú megígéri, hogy ugyanúgy végezni fog magával is, mint ahogy a madárral tette, a harmadik felvonásban pedig már értesülünk a sikertelen kísérletéről. Trigorin egy új elbeszélés témáját látja a madárban és kitömetteti. Később azonban, (közvetlenül azelőtt, hogy Kosztja megölné magát), nem emlékszik már erre a kérésére. Jegyzeteiben először egy fiatal lánnyal azonosítja a sirályt, amit valaki unalmában ölt meg és az események tükrében ez legkönnyebben Nyinára érthető. „Trigorin: ...egy tó partján gyermekkorá óta él egy fiatal lány, olyan, mint maga; szereti a tavat, akár a sirály, és boldog és szabad, akár a sirály. De véletlenül jött egy ember, meglátta és unalmában elpusztította, mint ezt a sirályt.”⁵⁴ Ám az, hogy az állat éppen Trepljov öngyilkossága előtt kerül elő újból, egy másik értelmezésre is lehetőséget adhat. Eszerint Trigorin nem csak a lány életét tette tönkre,

⁵² Uo. 263.o.

⁵³ Uo. 264.o.

⁵⁴ Uo. 239.o.

hanem a halálba sodort egy fiatal fiút. (Természetesen ez Trepljov szemszögéből értendő, hiszen ő az, aki folyamatosan Trigorinhoz méri magát, miközben az idősebb férfi végig passzív marad és igyekszik kivonni magát ebből a vetélkedésből.)

Később az *Élő holttestnél* és a *Kispolgároknál* is látni fogjuk, hogy mennyi feszültség születhet abból, ha az öngyilkos karakter a dráma bizonyos pontjain nem tartózkodik a színen. Ez főleg akkor érdekes, ha az adott jelenet szereplői róla beszélnek (ld. Trigorin fenti kritikája Kosztya művészetéről) vagy éppen ellenkezőleg, közvetlenül az öngyilkosság bekövetkezése előtt, teljesen mással foglalkoznak, mit sem sejtve az elkövető szándékáról. Az egyik fontos csomópont az öngyilkossági kísérletek tekintetében az, amikor Trepljov felismeri, hogy Nyina Trigorint szereti. A néző nem tanúja annak a jelenetnek, amely közvetlenül kiváltja Trepljov féltékenységet, és amely a sirály lelövéséhez vezet, (ez utóbbit sem látjuk nyílt színen), ellenben a szeme előtt zajlik le az öngyilkossági fenyegetés. Csehov tudatosan válogatja meg, hogy mi az, ami a színpadon történik és mi az, ami a kulisszák mögött, hiszen mint említettem, az első öngyilkossági kísérlet nem képezi a drámai szöveg részét. Gyakran az esemény hatásai, a szereplők utólagos reakciója válik fontossá, tartja fenn a feszültséget. A harmadik felvonásban megszűnik az öngyilkos fenyegetés, de a negyedikben visszatér, lévén, hogy továbbra is fennállnak az öngyilkosságot előidéző körülmények. Eltelt két év, amelynek az olvasó nem volt tanúja, és ez képes új izgalmat hozni a drámába. A helyzet fokozódott, amit Nyina és Trepljov találkozásukkor összegeznek is. Egyrészt mindketten elbuktak a hivatásukban: Nyinából ripacs színésznő lett, Kosztyából pedig olyan író, aki nem elégedett önmagával. Másrészt egymást is elvesztették abban az ártatlanságukban, ahogy utoljára látták a másikat. Ismételten a fenyegetésnek lehetünk csak részesei, ami ezúttal egy kevésbé nyílt formában, a kéziratok széttépésében nyilvánul meg, magát az öngyilkosságot megint nem látjuk. Hallani azonban halljuk, ellentétben az első alkalommal, és a többi szereplővel egyszerre reagálunk rá. Dorn, az orvos az egyetlen, aki többletinformációval rendelkezik, mert kizárólag ő láthatja, mi történt. Akárcsak korábban, itt is a narrációból értesülünk az öngyilkosságról. „Dorn: ...Arról van szó, hogy Konsztantyin Gavrilovics főbe lőtte magát...”⁵⁵

A tervezettség szempontjából különbözik a két öngyilkossági cselekvés. Míg az első esetben Trepljov nyíltan kimondja, hogy mire készül, a második sokkal váratlanabbul

⁵⁵ Uo. 270.o.

hat. Azáltal, hogy utólag értesít bennünket a második és harmadik felvonás közt lezajlott sikertelen kísérletről, a szerző megfoszt bennünket a biztos tudásunktól. Az öngyilkosságra vonatkozó közvetlen utalás így nem teszi unalmassá az utána jövő cselekvést, hiszen nem történik meg az, amire számítunk, vagy ha megtörténik is, nem a mi részvételünkkel. A második öngyilkosság Kosztja számára is meglepőbb, egy hirtelen döntés eredménye. Ez esetben az a szerkesztés érvényesül, ami a *Viharban* is. Nyina - akinek az elvesztésétől való félelme a sirály lelövéséhez és a saját sikertelen cselekedetéhez vezet Trepljovot - még egyszer megjelenik, hogy véglegessé tegye Kosztja érlelődő elhatározását.

Tolsztoj: Élő holttest

Tolsztoj drámáját egy valós eset ihlette, amely akkoriban széles körben ismert volt Moszkvában. Elbert János fogalmazza meg *Jegyzetek az orosz dráma útjáról* című írásában, hogy Tolsztoj az *Élő holttest*-et a csehovi színházon felháborodva írta meg, ám paradox módon mégis ez lett a „legcsehovibb” darabja.⁵⁶ Naplójában Tolsztoj is említést tesz a darab keletkezésének körülményeiről: „Elmentem, megnéztem a *Ványa bácsi*-t – és kizárólag felbőszített. Egyszerre csak valósággal vágyat éreztem rá, hogy drámát írjak *A holttest* címmel, papírra is vettem a vázlatot.”⁵⁷ A dráma alapkönfliktusa, hogy Liza anyja szeretné, ha a lánya elhagyná züllött férjét és egy régi barátjával, Viktor Karenyinnel házasodna össze. Liza férje, Fegya, aki maga is tehernek érzi házasságát, beleegye a válásba, ám képtelen arra, hogy vállalja az ezzel járó megaláztatást a bíróságon. „*Fegya: Haszontalan ember vagyok. De vannak dolgok, amiket nem tudok nyugodtan megtenni. Nem tudok nyugodtan hazudni.*”⁵⁸ Ezért eldönti, hogy a legjobb megoldás az, ha véget vet az életének. Mása, a cigánylány, aki szerelmes belé, azt javasolja, hogy csak színlelje az öngyilkosságot. Fegya rááll a csalásra és egy ideig úgy tűnik, sikerült a csel. Fegya számára adva van a lehetőség, hogy élő halottként új életet kezdjen, de ő képtelen elengedni a múltját. Folyton a Másával és a Lizával való

⁵⁶ Az orosz dráma klasszikusai II., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 634.o.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Tolsztoj: *Élő holttest* in Az orosz dráma klasszikusai II., Németh László fordítása, 316.o.

kapcsolatát analizálja, ahelyett, hogy új identitást szerezne, és más emberré válna. Ugyanúgy a kocsmákban tölti az idejét és egy alkalommal kifecsegi színlelt öngyilkosságának történetét is. Lizát és a két férjét bíróság elé viszik, ahol Fegya megtudja, hogy az ügy végkimenetele legjobb esetben is az, hogy őt és Lizát újra egyesítik. Ezt az eshetőséget a feleségére gondolva képtelen elviselni és ezúttal valóban lelövi magát.

Mindenképpen szimbolikus jelentőséggel bírhat a tény és a korabeli jog kritikáját jelentheti, hogy Fegya egy moszkvai bíróság épületében öli meg magát. Az öngyilkosság jogi szabályozására tett törekvések sorra kudarcot vallottak, mert még a 20. század elején is a vallás és a szokásjog határozta meg, hogy milyen ítéleteket hoztak.⁵⁹

A Moszkvában játszódó történet két társadalmi réteget mutat be. Az egyik egy jómódú arisztokrata közeg, a másik a cigányok világa. A fő problémát az előbbi okozza Fegyának, aki az otthona és a felesége előtt a kocsmába menekül. Környezete elítéli őt a léhaságáért, züllött életmódjáért, nem utolsósorban azért, mert nem a saját, hanem Liza pénzét issza el. Akárcsak Osztrovszkij drámájában, itt is fontos mérce az emberek megítélésében a vallás. Az *Élő holttest*-ben erre Karenyin anyjának személyében látunk példát. Ő az, aki legjobban ellenzi Viktor és Liza házasságát, mert nem tartja illőnek, hogy a fia elvált nőt vegyen el. „*Anna Dmitrijevna: Jóravaló asszony nem egyezhet bele, hogy otthagya a férjét.*”⁶⁰ A cigányok egy másik értékrendet képviselnek. A gondtalanságot és az élvezetet hozzák el dalaikkal Fegyának és körükben a férfi megtalálja az ideális nőt is. Fegya azonban tisztességes, és kétes helyzetéből kifolyóan (hiszen a házasság őt is ugyanúgy megköti) nem akarja Mása ártatlanságát veszélybe sodorni.

A tragédiához vezet a szereplők egymásról alkotott véleménye is. Viktor azt feltételezi Fegyáról, akit egyébként barátjának tart, hogy könnyebben belemegy a válásba, ha pénzt küldenek neki. A férfinek ez mélyen sérti a becsületét, és könnyen lehet, hogy a gesztus még jobban eltántorítja attól, hogy hazugság árán menjen bele a válásba. Ami viszont sokkal közvetlenebb oka lesz az öngyilkosságnak, az Fegya

⁵⁹ Паперно И. Самоубийство как культурный институт. (Irina Paperno: Az öngyilkosság mint kulturális intézmény), 1999, <http://ec-dejavu.ru/s/Suicide.html> A letöltés ideje: 2012. október 16.

⁶⁰ Tolsztoj: *Élő holttest*, 303.o.

bűntudata a feleségével szemben. Nem csak azt gondolja, hogy jobb lesz neki nélküle, hanem arról is meg van győződve, hogy a nő Viktort szereti. (Egyszer még a féltékenységet is elárulja.) Liza azonban mindkét esetben, amikor értesül Fegya öngyilkosságáról, kétségbe esik. Első alkalommal még be is vallja, hogy valójában a férjébe szerelmes: „*Nem igaz, nem igaz, hogy nem szerettem, hogy nem szeretem. Csak őt szeretem, csak őt! És elpusztítottam.*”⁶¹

A dráma rendhagyó módon 6 felvonásból áll. Ezek közül az első három a házasság és a válás problematikájának minden részletre kiterjedő kibontásából áll, a negyedik és ötödik foglalkozik a színlelt öngyilkossággal és következményeivel, míg a hatodik a kihallgatás és a bírósági tárgyalás. Az alaphelyzet, mint már többször említettem, hogy Liza és Viktor összeházasodnának, de Fegya akadályát képezi a kettejük kapcsolatának. A férj úgy dönt, hogy ezt a problémát úgy oldja meg, hogy likvidálja magát, ám végül mégsem képes eldobni az életét. A színlelt öngyilkosság két párhuzamos, egymástól független cselekményszálát hoz létre: Lizáét és Viktorét, akik abban a hiszemben élnek, hogy házasságuk teljesen legális, illetve Fegyáét, akinek lévén, hogy életben maradt, tovább folytatódik a története. Miután azonban a család napvilágra kerül, az egész dráma újramezkezdődik. Megint feláll ugyanaz az alaphelyzet, a Viktor – Liza – Fegya háromszög, csak ezúttal sokkal nagyobb nyilvánosság előtt zajlik le a konfliktusuk. Felmerül annak a lehetősége, hogy a probléma kívülről fog megoldódni, egy magasabb hatalom, a bíróság közbenjárásával. Mivel elvesztették a kontrollt a saját sorsuk felett, a második esetben sokkal nagyobb a nyomás a szereplőkön, hiszen bigámia vádjával akár el is ítélik őket. Azonban, amíg Liza és Viktor esetében egy sikeres, kiegyensúlyozott élet kerül veszélybe, Fegya az ismételt bukás állapotából érkezik. A jelenlegi helyzetben már könnyű számára, hogy a kezébe vegye az irányítást és megtegye azt, amire korábban képtelen volt.

Hogyan van előkészítve a negyedik felvonásbeli kísérlet és a darabot lezáró öngyilkosság? Fegya anyósa az első pillanattól kezdve ellenszenvvel viseltetik a jelen sem lévő férfival szemben. Többször is kifejti, hogy az lenne a legjobb, ha minél hamarabb megszabadulnának Fegyától, bár ezt természetesen csak a válásra érti. Fegya lesz az, aki a cigányok énekét hallgatva először tesz említést a halálról. „*Fegya: Jaj, de*

⁶¹ Uo. 328.o.

*szép! Csak ne kéne fölébredni. Csak így halhatnék meg.*⁶² A későbbiekben, amikor már Viktor is bekerül a képbe, egyre erősebbé válik az igény a szereplőkben, hogy Fegya eltűnjön, de ha fel is merül bennük, hogy mi lenne a legegyszerűbb megoldás, nem mondják ki. Dramaturgiailag fontos az a beszélgetés, amelyet Fegya Viktor Karenyinék egyik családi barátjával folytat, mert jó alkalmat ad helyzete átgondolására. Miközben az öreg hercegnek meséli az életét, nem csak az válik világossá számára, hogy a feleségének terhére van, hanem az is, hogy meghasonlott. *„Fegya:... akármit csinállok, mindig azt érzem, nincs valami rendben, és elszégyellem magam.”*⁶³ Sem tisztességes polgári, sem dorbézoló életét nem tudja tovább folytatni és rájön, hogy mindenki számára könnyebbség lenne a halála. A következő jelenetben már pisztollyal a kezében látjuk viszont. Az elhatározás komolyságát igazolja visszamenőleg az a tény, hogy búcsúlevelet is írt. Ez a búcsúlevél fogja később a szándékot valósággá tenni a külvilág szemében és a folyóparton hagyott ruhákkal együtt a halál egyértelmű bizonyítékát adni. A látszat fenntartásának fontos eszköze, amelyre Mása világít rá, amikor az öngyilkosság színlelését javasolja Fegyának. A jelenetnek, amelyben Fegya az öngyilkosságra készül, van még egy szereplője, Ivan Petrovics. Ő az egyetlen (Mását kivéve), aki Fegya oldaláról szemléli az ügyet és elítéli Lizáékat, amiért nem hagynak békét a barátjának. Mégsem próbálja meg lebeszélni a barátját arról, hogy lelője magát, sőt egy szenvedélyes monológjában megígéri, hogy követni fogja a halálba. *„Ivan Petrovics: Én pedig - megölöm magam azért, hogy az egész világ megértse, mit vesztett.”*⁶⁴ Bár kicsit komikus módon, Ivan Petrovics beszéde nyomatékot ad Fegya szándékának, még ha végül nem is valósul meg a tett. Ennek a jelenetnek a tükrében finom előre utalás lehet a végkifejletre, hogy Ivan Petrovics elteszi a pisztolyt, amelyet Fegya az asztalon hagyott. Az alaphelyzet visszaáll azután, hogy kiderül, Fegya nem halt meg. Következésképpen az öngyilkosság, mint opció, vagy mint kizárólagos megoldási lehetőség, újra életbe lép. Nem teljesen meglepő az a jelenet, amikor Ivan Petrovics átadja a Fegya kérésére elhozott pisztolyt. Ám akárcsak a *Vihar*, vagy a *Sirály* esetében, a halál nem azonnal következik be. Szükség van itt is egy olyan mozzanatra, amely az öngyilkosság közvetlen kiváltó oka lesz. Fegyánál ez az esemény az

⁶² Uo. 290.o.

⁶³ Uo. 316.o.

⁶⁴ Uo. 319.o.

ügyvéddel való beszélgetés, hiszen tőle tudja meg, hogy milyen kimenetelei lehetnek a bírósági tárgyalásnak.

A darab első felének feszültségét a három főszereplő, Liza, Viktor és Fegya kapcsolata adja. Ezen túlmenően pedig az, hogy mindenki egyre nyíltabban fejt ki igényét azzal kapcsolatban, hogy Fegya eltűnjön az életükből. Az ötödik felvonástól az élő halott léthelyzet, mint dramaturgiai eszköz működteti a drámát. Az olvasó előtt Liza és Viktor jeleneteinél háttértudásként végig ott van ez az információ, így egészen más megvilágításba helyezik azokat. Mivel a színlelt öngyilkosság nem szült végleges megoldást, hanem csak ideiglenesen kezelte a problémát, a köztes állapotból fakadóan folyamatosan arra számítunk, hogy kiderül az igazság. Tolsztoj épít erre a befogadói elvárásra, de ellene is megy azzal, hogy Fegya lebuktatása nem drámai körülmények közt, hanem kifejezetten banális módon zajlik le. (Egy részeges kocsmatöltelék lesz a leleplező, aki a saját sértettségéért akar bosszút állni.) Ezt követően megtörténik a szembesítés, amikor Fegya kénytelen találkozni Lizával, aki eddig halottnak hitte őt. A kihallgatás azért is hasznos, mert a megszágyenült Fegya is rádöbben a bűnösségére. A magát mindig tisztességesnek tartó férfi számára ez újabb motivációt jelenthet az öngyilkosságra.

Fegya mindkétszer előre eltervezi az öngyilkosságot, de egyik esetben sem lehetünk biztosak a halálában. Tolsztoj a meglepetés helyett az információhiánnyal és a késleltetéssel dolgozik. Attól, hogy nem végig Fegyát követjük a történetben, mint ahogy tettük Kátya esetében a *Viharban*, nem haladunk végig szinkronban a szereplőnkkel. Az első öngyilkosságnál akkor kapcsolódunk be, amikor a pisztolyt a halántékához szegezi, és csak később értesülünk például a búcsúlevél létezéséről. A darab legvégén ugyanez történik. A bírósági tárgyalás szünetében tudjuk meg, hogy Ivan Petrovics elhozta a fegyvert Fegyának, így megint kimaradunk valamiből, nevezetesen abból a jelenetből, amikor Fegya megfogalmazza ezt a kérést. Ráadásul itt is tetten érhető az az írói megoldás, amit a *Vihar* esetében megfigyelhettünk. Ugyanúgy, mint Kátya a folyóparton, Fegya is hezitál, mielőtt megölné magát. Egyszerre érezhető az öngyilkosság végrehajtásának szándéka és a visszavonás lehetősége, egészen addig, amíg mindketten meg nem bizonyosodnak arról, hogy az utolsó remény is elveszett.

Gorkij: Kispolgárok

Gorkij első drámája, a Kispolgárok 1901-ben született. A történet szerint a Besszemjonov házaspárnak három felnőtt gyermeke van: Tatjana, Pjotr és az örökre fogadott Nyil. Az iskolázott, művelt fiatalok állandó konfliktusban vannak az elavult értékekhez ragaszkodó öregekkel. Az idős Besszemjonov különösen Nyillel veszekszik sokat, akinek ambíciója és önállósága túlmutat az apai gondolkodás határain. Az otthoni vitáktól és a tanítónői állástól megcsömörlött Tatjana beleszeret az életerős fiúba, aki szöges ellentéte, ám Nyil egy másik lányt, a házuknál alkalmazottként dolgozó Polját készül feleségül venni. Amikor Tanya megtudja ezt, megpróbálja megölni magát, de nem jár sikerrel. Végül Nyil egy vitát követően elmegy a mennyasszonyával és ugyanígy tesz Pjotr és a szerelme, Jelena is. Tatjana egyedül marad a lakásban a szüleivel. (Tatjana története a korabeli olvasó számára nem volt ismeretlen. Közül harminc évvel korábban a valóságban is megesett, hogy egy tanult hajadon nő öngyilkos lett. A bíróságon az anyát vádolták meg, hogy halálba kergette a lányát, ám végül felmentették. Ítéletében a bíróság arra hivatkozott, hogy a művelt fiatal nők természetes módon alig várják, hogy kiszabaduljanak, az apai házból férjhez menjenek, amiért a szülők nem tehetők felelőssé.⁶⁵)

A darab helyszínül egy vidéki kisváros szolgál, amely az idő közben eltelt negyven évnek is köszönhetően eltér a *Vihar* kisvárosától. A fiatalabbak legtöbbje már nem is hívó, Tanya sem, és bár az idősebb generáció még próbál a vallásos erkölcsöknek megfelelően élni, a fiatalok nem veszik ezeket olyan komolyan. Erre példa, hogy az öregek rossz szemmel nézik a náluk lakó fiatal özvegyasszony, Jelena szabadosságát, mégsem dobják ki a házukból. A két korosztály ellentéte azonban nem a vallás terén mutatkozik meg legélesebben. A gyerekek, akik számára a szülők lehetővé tették, hogy tanulhassanak, képtelenek ugyanúgy tekinteni az életre, mint a fölöttük lévő generáció. Mégsem tudják hasznukra fordítani a műveltségüket. Pjotr ott hagyta az egyetemet, nővére pedig nem leli örömét a munkájában.

⁶⁵ Susan Morrissey: Patriarchy on Trial: Suicide, Discipline, and Governance in Imperial Russia (A patriarchizmus próbája: Öngyilkosság, Büntetés és Kormányzás az Orosz Birodalomban), in The Journal of Modern History, 75 (1) 23 - 58., 2003, <http://discovery.ucl.ac.uk/13003/1/13003.pdf> A letöltés ideje: 2012. szeptember 30.

Tatjana esetében a műveltség életuntsággal és a hit elvesztésével párosul. Míg Polja lelkesedik a könyvért, amelyet együtt olvasnak, addig Tányát az csak bosszantja. Nem érdekli a regények képzelt világa, mert a valóságra kíváncsi. *„Tatjana: Senki nem vall úgy szerelmet, ahogy ezek leírják! És az élet sem tragikus, egyáltalán... egyhangúan, csendesen folyik... mint egy nagy, zavaros folyó.”*⁶⁶ Önmagával rokon hősnőket, a saját életéhez hasonló történeteket szeretne találni, amelyek bebizonyítanák, hogy nincsen egyedül a sorsával. Nyílt mégis hajlamos idealizálni és úgy tekinteni rá, mintha egy regényből lépett volna elő. A könyvekben szereplő lányalakok azonban inkább Poljára hasonlítanak. Naivak, egyszerűek és a Nyil típusú férfiak számára értékesebbek, mint a racionális gondolkodású, az életbe belefásult nők. Tatjana ideges természete sok tekintetben rokon vonásokat mutat Trepljov alkatával. Örökös nyugtalanságára esetenként rámutatnak a szerzői utasítások is. Gyakran járkál vagy ül csendben a szoba egyik sarkában, és a négy vizsgált dráma hőse közül ő az, aki a legtöbbet hallgat. Ha megszólal, akkor is legtöbbször a vitáknak próbálja elejét venni vagy a veszekedő feleket kibékíteni. Általában kerüli a konfliktust, az anyja az egyetlen, akivel nyíltan szembe száll.

Az idős Besszemjonovéknak fontos, hogyan ítéli meg őket a többi ember. Gyakran a gyerekeik iránti szigor is inkább ebből, mint saját erkölcsi megfontolásukból ered. A szülők nagy gondot fordítottak a lányuk taníttatására, mégis akkor becsülnék csak meg őt, ha férjet találna magának, hiszen a fiatal nők esetében még mindig ez a fő elvárás. *„Besszemjonov: És kinek használ a te munkád? [...]Menj férjhez, élj a természet törvényei szerint...”*⁶⁷A szülőknek fáj látniuk, hogy Pjotr ott hagyta az egyetemet, és hogy Tanya megpróbált öngyilkos lenni, de mindkét esetben megjelenik a bánat mellett a külvilág reakciójától való félelem. A fiatalokra ez nem jellemző. Akárcsak Nyil vagy Pjotr, Tatjana sem tagadja le a véleményét, ha az nem egyezik mások elvárásaival.

Tatjanának az egyik fő problémája is lesz, hogy nem akar a külvilágnak megfelelni. Végig önmagával van konfliktusa és hiába panaszkodik, valójában senkitől nem vár segítséget. Ő maga viszont képtelen változtatni az életén. Belefásult a monotonitásba és nincs ereje ahhoz, hogy bármit is csináljon. *„Tatjana: Nincs hol pihennem! Végleg kimerültem... végleg! Érti? Örök életemre... elfáradtam maguktól... és ettől az*

⁶⁶ Gorkij: Kispolgárok, Radnai Annamária fordítása, példány a Katona József Színház 2012-ben bemutatott előadásához, kézirat, 4.o.

⁶⁷ Uo. 12.o.

egésztől!”⁶⁸ Nyilért sem tesz erőfeszítéseket, mégis arra számít, hogy a férfi majd megmenti őt. Egyedül Nyil az, aki pozitív értéket képvisel számára, mert megtestesíti mindazt, amivé Tanya szeretne válni. Életerős, vidám, céljai és eszméi vannak, és mersze hozzá, hogy új életet kezdjen, ha a régivel nincsen megelégedve. Nyil segíteni akar Tányának, de megváltani nem hajlandó őt, ebből adódik Tatjana tragikuma.

Annak ellenére, hogy Tatjana viszonylag keveset beszél, erős jelenléte van a darabban. Ez nem csak a színpadon töltött idő mennyiségére vonatkozik, hanem arra is, hogy miként nyilvánul meg Tanya egy adott helyzetben, mennyire fogalmaz meg eltérő véleményt a többi szereplőhöz képest, illetve milyen mértékben tudja ezáltal magára vonni a néző figyelmét. Fontos ezt abból a szempontból megfigyelni, hogy melyek azok a jelenetek, amelyekben Tatjana megszólal, és melyek azok, amelyeknek csak passzív résztvevője. Összesen négy vagy öt hosszabb párbeszéd zajlik le Tatjana és valamelyik házban lakó között az öngyilkossági kísérletig. Ezek közül lényeges a második felvonás elején történő vita az öreg Besszemjonov és a gyerekei között. Látszik, hogy nem először zajlik le ez a veszekedés, amelynek az alapja a generációs ellentét. A dühös apa szavai inkább Pjotr-ra vonatkoznak, mégis Tatjánát viselik meg jobban. A lány ebben az állapotban fogadja az érkező Nyilt. Ez az első olyan jelenet a drámában, hogy tanuk nélkül, kettesben beszélnek. Tanya a beszélgetés alatt folyamatosan Nyil szánalmát akarja felkelteni maga iránt, a fiú azonban teljesen más felfogással közelít az élethez és nem tudja elfogadni a problémáit. Tatjana a férfi szemére is veti érzéketlenségét: „Figyelj, Nyil... *Te sose sajnálsz...*”, de Nyil nem értve a célzást azt kérdezi: „Kit?”⁶⁹ A drámában az olvasó számára ezen a ponton világossá válik a szerelmi kapcsolat lehetetlensége és ez valamilyen szinten Tányában is megfogalmazódik. A ház egyik kosztosával, a részeg Tyetyerevvel folytatott beszélgetésében már pontosan analizálja a helyzetét. Tisztában van az élete kudarcával, de még nem érzi magában az erőt, hogy véget vessen az értelmetlen szenvedésnek. „*Tatjana: De ez az élet... A veszekedések, a hétköznapiak, a kicsinyesség... a korlátoltság... ez teljesen felőrölt... Lassan, észrevétlenül felőrölt... nincs erőm élni... de még a kétségbeesésem is erőtlenség...*”⁷⁰ Neki is szüksége lesz egy lökésre, amely megadja a bátorságot a tettehez. Esetében ez egy Nyil és Polja között lezajló jelenet, amelynek ő csupán néma megfigyelője.

⁶⁸ Uo. 50.o.

⁶⁹ Uo. 47.o.

⁷⁰ Uo. 62.o.

Tatjana megjelenése a színpadon gyakran Nyil feltűnéséhez kapcsolódik. Ilyenkor Tanya nem is feltétlenül lép be a szobába, hanem olykor kívülről leskelődik a férfi után. Erre két példát is lehet találni a második felvonásban. Az egyik, amikor Nyil Jelenával beszélget, a másik, amikor Poljával. Az utóbbinak dramaturgiailag nagyobb a jelentősége. Polja ebben a jelenetben egyezik bele a Nyillel kötendő házasságba, ami Tatjana öngyilkossági kísérletének kiváltó oka lesz. (A két jelenet finom eszköz a szerző részéről, hogy szavak nélkül mutassa be Tanya feltékenységét, amely nem csak Poljára, hanem bármelyik nőre irányulhat.) Tatjana az öngyilkossága előtt is néma, amikor bemegy a szobájába, hogy megigya a mérget. Gorkij nagy hangsúlyt fektet arra is, hogy bizonyos helyzetekben milyen testtartásban látjuk Tanyát. Általában a szánalmát kifejező pozíciókba helyezi őt, ami a szerzői utasításoknál például az *összegörnyed*, vagy a *tehetetlenül a székre ereszkedik* kifejezésekben fogalmazódik meg. Tatjana első két felvonásbeli folyamatos jelenlétével és némaságával éles kontrasztot fog adni a harmadik felvonás. Egy kivételtől eltekintve itt nem látjuk őt a színen, ellenben időről időre behallatszik a nyögése és jajveszékelése a szobába.

Tanya folyamatosan az élet értelmetlenségéről, eseménytelenségéről és a fáradtságról panaszkodik. Erre időnként a házban lakók is felhívják a figyelmet és próbálnak rajta segíteni, vagy éppen ellenkezőleg, provokálják őt. Az egyik ilyen provokáció következményeként csúszik ki először Tatjana száján, hogy nem szeretne tovább élni. „*Tatjana: ...Lehet, hogy igenis, nagyon szeretnék... meghalni?*”⁷¹ Másodszorra már közvetlenül az öngyilkossági kísérlet előtt utal a halálvágyra. Fontos még ebből a szempontból megemlíteni a zongorázását. A szomorú dallam, amelyet Tatjana az első felvonásban játszik a pillanatnyi hangulatát tükrözi. Ugyanezt a célt szolgálja a darab befejezése is, amikor Tanya egyedül maradva a szobában összegörnyed és a pianínó billentyűire könyököl.

Dramaturgiailag érdekes maga az öngyilkossági kísérlet is, mert a többi vizsgált darabban ellentétben nem egy pillanat alatt játszódik le, hanem az egész felvonáson keresztül elhúzódik. Kimenetele ezalatt az idő alatt végig bizonytalan marad, ezáltal meghatározza a felvonás cselekményét és ennek tükrében értékelődnek a nem erről szóló jelenetek is. Jelentőséget nyer a drámában az öngyilkosság módszerének megválasztása. A mérge, mint eszköz, túl azon, hogy Tatjana szándékának

⁷¹ Uo. 35.o.

bizonytalanságát támasztja alá, lehetőséget ad a feszültség elnyújtására. A jelenetet a szereplők reakciója, az állandó ki-be szaladgálás és a Tatjana állapotát narráló kijelentések töltik ki. Ugyanúgy, ahogy Csehov esetében, az izgalmat fokozza a látvány hiánya.

Felmerül a kérdés, hogy a *Sirály* vagy az *Élő holttest* szerkezetéből kiindulva Tatjana miért nem kísérel meg másodszor is öngyilkosságot a darab legvégén. Ennek oka, hogy Gorkij sokkal kisszerűbben és némely esetben egyértelműen groteszk módon ábrázolja a szereplőit. Tanulságos ebből a szempontból az egész harmadik felvonás. Annak ellenére, hogy Tanya öngyilkossága pillanatnyi összefogásra készíti a szereplőket, néhányuk még így is inkább saját magával törődik. Jelena kedélyesen elbeszélget Tyetyerevvel, Polja mentegetőzik, nehogy őt hibáztassák a történetekért, de még a lányáért komolyan aggódó Besszemjonovnak is a külvilág reakciója jut először eszébe. „*Besszemjonov: Ezt is megértük... ezt az örömet! Most erről beszél majd az egész város – széltébe-hosszába...*”⁷² A jelenet eleje már eleve egy groteszk megközelítést sugall. Miután Tatjana beveszi a mérget és nyögdécselni kezd, a szülei még percekig nem tulajdonítanak neki jelentőséget, sőt először macskanyávogásnak hiszik a hangját. Az érzéketlenségnek szembetűnőbb példája Jelena, aki a szenvedő Tanyától alig pár méterre be is vallja, hogy képtelen sajnálni a szerencsétlen embereket. Szintén a groteszk jelleget erősíti a bábéskodók kara, akik hivatlanul betörnek a lakásba és azonnal a maguk valótlán történetét kezdik terjesztetni az öngyilkosságról. Ugyanakkor Tatjana sem emelkedik ki a környezetéből, a befejezetlen cselekedete nem teszi őt nagyformátumú, tragikus hősnővé. A mérge bevitelét követően azonnal segítségért kiált, és azt mondogatja, hogy élni akar. Az orvos szavai is beigazolják a gyanúkat az öngyilkossági kísérlet komolytalanságát illetően. Kiderül, hogy Tanya olyan kis mennyiséget ivott a szalmiákszeszből, hogy az a gyomrát sem érte el. A negyedik felvonásban még benne van a levegőben Tatjana kísérletének hatása, ami növeli a ház lakói közti feszültséget. A többi szereplő ennek ellenére ugyanúgy nincs rá tekintettel, mint a darab elején. Nyíltan beszélnek előtte Polja és Nyil házasságáról, a beteljesült szerelemről, a dráma végén pedig szó nélkül ott hagyják. Az öngyilkossági kísérlet következményeinek bemutatásával Gorkij tökéletesen tudja illusztrálni az emberek kicsinyességét, ami kizárja a tragikus befejezést. Ugyanakkor rávilágít a

⁷² Uo. 88.o.

szükségtelenségére is, hiszen Tatjana számára nem a halál, hanem az életben maradás jelenti a fő problémát. Esetében ezért a lezáratlanság sokkal drámaiabb véget teremt, mint egy teátrális gesztus.

Összegzés

Az öngyilkosság előkészítésében fontos szerepet kapnak a tragédia bekövetkezésére utaló jelek. Ezek az utalások lehetnek tárgyi jellegűek, például maga a fegyver, de megjelenhetnek szimbólumok formájában is, mint a *Vihar* vagy a *Sirály* esetében. A szereplők szavai is sejtethetik az öngyilkossági szándékot, ez különösen az öngyilkosságot elkövető karakter halálvágyat megfogalmazó mondataiban nyilvánul meg.

A négy dráma közül három vidéki környezetben játszódik. A szereplők öngyilkosságához nagyban hozzájárul a fojtogató közeg, amelyben élnek. A *Vihar*-ban a vallásos légkör határozza meg Kátya életét, Trepljov nem tud kitörni az ingerszegény családi birtokról, Tatjana a generációs különbségekből adódó konfliktustól szenved. A Moszkvában játszódó *Élő holttest* több eltérő közeget mutat be: a gazdag nemesek és a kocsma, valamint a bíróság világát. Fegyában mindhárom helyszín kellemetlen, szorongó érzéseket kelt.

A darabok szerkezeti felépítését meghatározza az öngyilkosság drámán belüli elhelyezkedése. Ez alapján a *Vihar* az, amely a legélesebben eltér a többitől, mivel az egyedüli a négy vizsgált darab közül, amely nem tartalmaz sikertelen öngyilkossági kísérletet. Kátya az első színrelépésétől kezdve folyamatosan utal a közelgő halálára, de a házasságtörés, amely a tragédia közvetlen oka lesz, csak a harmadik felvonásban következik be, maga az öngyilkosság pedig a darab legvégén. A másik három dráma nem így építkezik. Már az első felvonásban megjelennek a figurák konkrét problémái, de lassabban bontakoznak ki, nem válik rögtön érezhetővé az öngyilkos fenyegetés. Körülbelül a dráma közepén jutnak el arra a pontra a szereplők, hogy megpróbáljanak végezni magukkal. Azáltal, hogy életben maradnak, a problémájuk nem oldódik meg, hiszen az öngyilkosságot kiváltó körülmények továbbra is fennállnak, sőt a helyzet tovább romlik. Kosztja és Fegya, miután felismerik ezt, a darab végén ismét fegyverhez

nyúlnak és ezúttal sikerrel járnak. Tatjánának azonban szembesülnie kell azzal, hogy nem tud kitörni a tehetetlenségből.

Kátya halála a darab elejétől kezdve sejthető a befogadó számára, de Kosztja és Fegya is előre eltervezik az öngyilkosságukat. (Ez esetben nem teszük különbséget a sikertelen és megvalósult öngyilkosság között, mert a tettet kiváltó okok az első próbálkozást követően is megmaradnak, így a szereplő szándéka nem változik.) Annak ellenére, hogy számítunk a tragédiára, váratlanul ér bennünket, aminek az lehet az oka, hogy az utolsó pillanatig a karakterek maguk is bizonytalanok a végkimenetelben. Az öngyilkos figurának mind a négy drámában szüksége van egy olyan sorsdöntő párbeszédre, amely kimozdítja ebből a bizonytalanságból. Kátya és Trepljov esetében ez a beszélgetés a szerelmükkel zajlik le és meggyőzi őket a kapcsolat lehetetlenségéről. Tatjana is rájön, hogy Nyil nem fogja feleségül venni, de ez Polja és Nyil szavaiból válik nyilvánvalóvá számára. Fegya a fentiektől eltérően egy kívülállótól, az ügyvédjétől kapja meg a megerősítést.

A feszültség fenntartását szolgáló eszközök a késleltetés és az információhiány. A *Viharban* szinte végig Kátyát követjük, így majdnem mindenről vele együtt értesülünk. Csehov és Tolsztoj drámájában azonban előfordul, hogy bizonyos dolgokat utólag tudunk meg, és akad néhány jelenet, amelybe később kapcsolódunk be. Fegya első öngyilkossági kísérletébe akkor nyerünk bepillantást, amikor már a halántékához tartja a fegyvert, Kosztja próbálkozását pedig egyáltalán nem látjuk. Sőt, az utóbbiról csak a dráma harmadik felvonásában értesülünk. Az öngyilkosságok közül egyedül Fegyáé zajlik le nyílt színen (mindkét alkalommal). Kátya folyóba ugrásának pillanatában nem vagyunk jelen, de később a színpadra hozzák a holttestét. Trepljov halála és Tatjana mérgezése a színpalak mögött zajlik, a befogadó számára a beszűrődő hangok és a többi szereplő elmondása alapján derül ki, hogy mi történt. Tanya cselekedetének kimenetele ráadásul sokáig bizonytalan marad, így az öngyilkosságnak nagyobb lesz az időbeli kiterjedése.

A *Vihar*, a *Sirály* és az *Élő holttest* szerzője paradox módon egyszerre küzd azért, hogy a tragédia elő legyen készítve a néző számára, ugyanakkor számos eszközt felvonultat annak érdekében, hogy az öngyilkosság meglepetésszerűen hasson. A tragédia bekövetkezése után azonban az eddig folyamatosan épülő feszültség egy pillanat alatt eltűnik. Megszűnik a kételyekből adódó bizonytalanság a szereplőben és a

nézőben egyaránt. A megvalósult öngyilkosság az általam olvasott összes drámában lezáró funkcióval bír, és gyors megoldást ad az egész darab alatt fennálló problémákra. Ebből kifolyólag az önkéntes halál egyszerre válik a dráma legfeszültebb és legdrámaiatlanabb pillanatává.

Bibliográfia

- Bagi Ibolya – Szőke Katalin (szerk.): Az orosz kultúra Nyugat és Kelet között (Szöveggyűjtemény), Szeged, Bölcsész Konzorcium, 2006, 13-248.o.
<http://mek.oszk.hu/05500/05541/05541.pdf> A letöltés ideje: 2012. október.2.
- Csehov, A.P. : Sirály in Az orosz dráma klasszikusai II., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 207-270. o., Makai Imre fordítása, szerkesztő: Makai Imre
- Durkheim, Émile: Az öngyilkosság (szociológiai tanulmány), Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1982
- Elbert János: Jegyzetek az orosz dráma útjáról in Az orosz dráma klasszikusai II., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 615-639.o., szerkesztő: Makai Imre
- Fekete Sándor: Öngyilkosság és kultúra, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2004
- Gorkij, Makszim: Kispolgárok, példány a Katona József Színház 2012-ben bemutatott előadásához, kézirat, Radnai Annamária fordítása
- Higonnet, Margaret: Suicide – Representation of the Feminine in the Nineteenth Century (Öngyilkosság - A nőiség bemutatása a tizenkilencedik században), in Poetics Today, Vol.6, No. 1/2, The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives (1985) pp.103-118, <http://www.jstor.org/stable/1772124>, A letöltés ideje: 2012. október 14.
- Lilly, Ian K. : Imperial Petersburg, Suicide and Literature (Birodalmi Pétervár, Öngyilkosság és Orosz Irodalom), in The Slavonic and East European Review, Vol. 72, No. 3 (Jul., 1994), pp. 401-423, <http://www.jstor.org/stable/4211549>, A letöltés dátuma: 2012. október.14.
- Morrissey, Susan: In the name of Freedom: Suicide, Serfdom and Autocracy in Russia (A szabadság nevében: Öngyilkosság, jobbágyság és egyeduralom Oroszországban), in SEER, Vol. 82, No. 2., April 2004, <http://eprints.ucl.ac.uk/13005/1/13005.pdf> A letöltés ideje: 2012.október.10.
- Morrissey, Susan: Patriarchy on Trial: Suicide, Discipline, and Governance in Imperial Russia (A patriarchizmus próbája: Öngyilkosság, Büntetés és Kormányzás az Orosz Birodalomban), in The Journal of Modern History , 75 (1) 23 - 58., 2003, <http://discovery.ucl.ac.uk/13003/1/13003.pdf> A letöltés ideje: 2012. szeptember 30.
- Osztrovszkij, A. Ny. : Vihar in Osztrovszkij: Drámák, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 115-199.o., Mészöly Dezső és Mészöly Pál fordítása

- Паперно И. Самоубийство как культурный институт. (Irina Paperno: Az öngyilkosság mint kulturális intézmény), 1999, <http://ec-dejavu.ru/s/Suicide.html> A letöltés ideje: 2012. október 16. (Oláhné Füst Julianna fordítása)
- Peace, R. A. : A. N. Ostrovky's The Thunderstorm: The Dramatization of Conceptual Ambivalence (Az ambivalens fogalmak dramatizálása A.Ny. Osztrovszkij Vihar című drámájában) in The Modern Language Review 84.1 (Jan. 1989): p99-110. <http://www.jstor.org/stable/3731953> A letöltés ideje: 2012. november.2.
- Strongin, Carol: Irony and Theatricality in Chekhov's The Sea Gull (Irónia és színpadiasság Csehov Sirály című drámájában), in Comparative Drama Vol.15, No.4 (Winter 1981-82), pp. 366-380 <http://www.jstor.org/stable/41152975> A letöltés ideje: 2012. november 4.
- Telling, Dusan: A nők helyzete a 19. századi Oroszországban, az orosz irodalom klasszikusainak tükrében in Sokszínű nyelvészet III., 247-252.o., Miskolc, 2008
- Tolsztoj, L. Ny. :Élő holttest in Az orosz dráma klasszikusai II., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 271-348.o., Németh László fordítása, szerkesztő: Makai Imre
- Wachtel, Andrew: Resurrection á la Russe: Tolstoy's The Living Corpse as Cultural Paradigm (Orosz újjászületés: Tolsztoj Élő holttest című drámája, mint kulturális paradigma), in PMLA, Vol.107, No.2 (Mar., 1992), pp.261-273, <http://www.jstor.org/stable/462639> A letöltés ideje: 2012.október.14.
- Zonda Tamás: Az öngyilkosság kultúrtörténete, Budapest, Végeken Alapítvány, 1991