

**A BUKOTT NŐALAK ELTÉRŐ
MEGFORMÁLÁSAI**

Jelige: Perdita

Tartalom

BEVEZETŐ	3
I. PROBLÉMAFELVETÉS	
I. 1. Mária Magdolna kulturális alakzata	4
II. KÉPZŐMŰVÉSZET	
II. 1. A képzőművészeti alkotás jelentésbeli felépítése, és a jelentésvilág elemzésének módszertana	6
II. 2. A nőalak képzőművészeti létesülése	9
A festmények elemzése	9
Antonio Canova: <i>Bűnbánó Magdolna</i> szobrának vizsgálata	12
III. A BUKOTT ÉS MÉGIS SZENT NŐ NYELVI ARCULATAI	
III. 1. A líranyelv és a prózanyelv eltérő figuralitása	
Figuraképzés a líranyelvben	15
A regénynyelv sajátosságai	17
III. 2. Szonya szerepe a <i>Bűn és bűnhődés</i>ben	
Szonya mint Magdolna-ikon	21
Mitológiai összefüggések	25
III. 3. A bukott nőalak megjelenése Reviczky Gyula lírájában	
<i>Perdita</i>	28
A bukott nő és a szent nő különös figurális egysége	
Reviczky Gyula: <i>Magdolna</i> című versének elemzése	33
ÖSSZEGZÉS	37
FELHASZNÁLT IRODALOM	38
MELLÉKLET	
A dosztojevszkiji hatástörténet árulkodó jelei a Reviczky-lírában	40
Reviczky Gyula: <i>Perdita</i>	43

BEVEZETŐ

Dolgozatom témájával, a bukott nő alakjával először REVICZKY Gyula lírájának vizsgálatakor találkoztam. A *Perdita-ciklus* és a *Magdolna* című vers azonban egy olyan irodalomtörténeti kérdést vetett fel, amely az elemzés során szerteágazó kultúrtörténeti problémává vált.

Kiderült, hogy a Reviczky-versekben újszerűen megjelenő lírai hős, a *bukott nő* mennyire mélyen gyökerezik Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ alkotásainak bizonyos női karakterében. A kutatás során realizálódott, hogy a *Bűn és bűnhődés* című regény egyik főszereplője, Szonya (s ezáltal Dosztojevszkij) *hatásáról* kell beszélni, *párhuzam* helyett. Ez a hatástörténet, amelyből a Reviczky-líra táplálkozik, nem Dosztojevszkiótól ered elsődlegesen, hanem magába foglalja az *Újszövetség*, a görög mitológia és a keleti egyház tradíciójának egyes elemeit, szereplőit. A dosztojevszkiji alak és a *Magdolna* című Reviczky vers nyilvánvalóvá tette, hogy a probléma (a bukott nőalak több műfajban való megjelenésének) vizsgálatához elkerülhetetlen a bibliai Mária Magdolna alakjának rövid tanulmányozása.

Ezt követően olyan képzőművészeti alkotásokkal találkoztam, melyek szintén a bukott/bűnbánó nőalakot próbálják megformálni. Ezek, bár korban előbb keletkeztek, ugyanolyan meghatározó szereppel bírhatnak. A festménysorozat és a szobor olyan jelentéselemeket tár fel, amelyek a későbbi regény és a versek nőfigurájának új értelmezési lehetőségét kínálhatják. Georges de LA TOUR festménysorozata és Antonio CANOVA *Bűnbánó Magdolna* szobra más-más aspektusból közelít az alak megjelenítése felé. Míg La Tour a fény és árnyék kontrasztos alkalmazásával, addig Canova a tartással fejezi ki a bukottság gesztusrendszerét.

A nő irodalmi alakjának elemzése kutatásom során fokozatosan alakult át egy összehasonlító problémakörre. Számomra az volt a legtanulságosabb, hogy ugyanaz a női alak mennyire eltérő jelentéshez és jelentőséghez jut, attól függően, hogy kép-, szobor-, regény- vagy versnyelven keresztül teremődik meg. Az alábbiakban először egy műalkotás-elméleti és olvasás-módszertani keretben tárgyalom ezt a témát, majd az elemzésekben fejtem ki bővebben a megfigyeléseket. A vizsgálat során készített kisebb filológiai feltárást is beilleszttem a dolgozatba.

I. PROBLÉMAFELVETÉS

I.1. Mária Magdolna kulturális alakzata

Feltételezhető, hogy ez az alak, a „bukott, de mégis szent” nő archetípusként létezik/létezett, mielőtt a különböző alkotások megszülettek volna. Fontos ezt tisztázni, mivel az egyes festmények, a szobor, a Dosztojevszkij-regény és a Reviczky-líra esetében is máshogy jelenik meg a figura. Ha tehát létezik is egy egységes magdolnai archetípus, akkor az már sosem lesz ugyanaz, mint az *Újszövetségben*, mivel a különböző alkotások által felhasznált közvetítő közegek miatt mindig újralétesül.

A kereszténység előtti vallásokban több helyen felismerhető a szűz, az anya és a bölcs asszony motívuma. Az utóbbi megjelenik a Bibliában és annak értelmezési hagyományaiban is, mint az „apostolok apostola”. Ezt a címet Jézus egyik legfőbb követője, Mária Magdolna (vagy Mária Magdaléna) birtokolja. Nevét származási helyéről kapta: Mária, aki Magdalából való. Fontos, hogy Jézus szülőanyja, Szűz Mária mellett ő a másik női kulcsfigura az *Újszövetségben*. Sok vita keletkezett Magdolna személye körül, s nem lehet egyértelműen tudni, ki volt ő pontosan.¹

Alakja összemosódik Betániai Máriaéval, valamint azzal a „bűnös nőével” is, aki könnyeivel öntözte és hajával törölte meg Krisztus lábát. Egyes evangéliumokban ő volt az, akiből Jézus hét ördögöt űzött ki. Más helyen azt írják: a bűnbánó nő, akinek Jézus azért bocsátotta meg bűneit, mert nagyon tudott szeretni. De abban a legtöbben egyetértenek, hogy Magdolna volt az, ki először látta a feltámadt Jézust. A Bibliához kötődő hétköznapi képzetrendszerben Mária Magdolna alakja egyesül annak a tisztátalan (házasságtörő és/vagy prostituált) nőnek az alakjával, akit Jézus mentett meg a megkövezéstől az „*aki közületek nem bűnös, az vesse rá az első követ*” (János 8:3–11)² kijelentéssel. Magdolna alakjában tehát különös módon kapcsolódik össze az utcalánynak és az „apostolok apostolának” figurája: egyfelől ő az, aki a legnagyobb bűnben élt, másfelől ő vált Krisztus egyik leghűségesebb tanítványává. Bűne az volt, hogy nagyon tudott szeretni, még úgy is, hogy saját testét alázta meg mások boldogságáért. Ezért nyert bűnbocsánatot, s emiatt „kisebb túlzással” Jézus Krisztus női alakmásaként is felfogható. A Biblia-értelmezés bizonyos irányainak modelljét felhasználva talán még azt is

¹ Vö. Herbert HAAG: *Bibliai Lexikon*. (Ford. Ruzsinczy Éva) Apostoli Szentszék Könyvkiadó, Budapest, 1989.

² *Újszövetségi Szentírás*. (Ford. P. Békés Gellért és P. Dalos Patrik), Bencés Kiadó, Pannonhalma, 1993. (A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.)

mondhatnánk, hogy ha Jézust az új Ádámként (Ádám alakjának fordítottjaként) fogjuk fel,³ akkor Mária Magdolna lehetne az új Éva figurája, akinek a története éppen fordított módon játszódik le, mint az első asszonyé: nem az ártatlanság felől vezet a bűnbeesés felé, hanem a megkísértéstől mutat a megváltás irányába.

A XIX. század második felének világ- és magyar irodalmában mind a regénypróza, mind a lírai költészet kidolgozott egy olyan női szereplőt, amely nagyon közel áll ehhez a sok nőből összegyúrt bibliai alakhoz. Bár a magdolnai jelenség bizonyos tekintetben eltérő világnézeti figurává válik attól függően, ahogy a szereplő egy regényben vagy egy versben „funkcionál”, mégis sok hasonló jegy köti össze a prózanyelvi és a líranyelvi figurát.

Fontos kiemelni, hogy a századvégi regény és vers nemcsak a bibliai archetípusból és annak hétköznapi felfogásából, hanem képzőművészeti megjelenítésekből is építkezik. A reneszánsz (Tiziano) és a barokk (El Greco) festészetben kiemelkedő jelentőséggel bírt az alak és annak néhány megfestési módja, azonban célszerűbbnek találtam a bevezetőben említett alkotásokat vizsgálni. Néhány olyan jellegzetesség tűnik elő a La Tour és Canova alkotásokon, ami a későbbi szövegelemzések során is jelentős funkciót kap. Ehhez azonban szükséges tisztázni, hogy a képi megjelenítés milyen jelentéseket képes létrehozni.

³ Vö. Paul RICOEUR: *Az „Ádám” mítosz és a történelem „eszkatologikus” felfogása = Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete.* (Szerk. Fabiny Tibor, ford. Martonyi Éva) JATE Press, Szeged, 1998. 93–126.

II. KÉPZŐMŰVÉSZET

II. 1. A képzőművészeti alkotás jelentésbeli felépítése és a jelentésvilág elemzésének módszertana

Nyilvánvalóan számos olyan modernebb elmélet létezik, amelynek segítségével meg lehet közelíteni a képi megjelenítés szemantikai sajátosságait; *A sokarcú kép* vagy a *Kép – Fenomén – Valóság* című tanulmánykötetek elméleti szövegei számos megközelítési lehetőséget kínálnak.⁴ Azonban a jelenlegi elemzéseknek tökéletesen megfelel az a háromosztatú megközelítés, amelyet Erwin PANOFSKY ajánl. E fejezetben a festmények és a szobor elemzésének elméleti megközelíthetőségét vizsgálom. Az elméleti kérdések tisztázására azért van szükség, hogy a későbbi elemzésben világossá váljon, a *bukottság* motívuma hogyan jeleníthető meg vizuálisan, s hogyan olvasható le ez egy alkotásrólminél szakszerűbb művészetteoretikus fogalmak segítségével.

Egy képtárgy jelentésének három szintje van: az elsődleges, tehát a *természetes képtárgyi jelentés*, a másodlagos *konvencionális jelentés*, valamint a belső jelentés, azaz a *tartalom*. Panofsky értelmezése szerint a három réteget aszerint lehet elkülöníteni, hogy formák, szimbólumok vagy netán a korra és festőre jellemző tulajdonságok állnak a vizsgálódás középpontjában.⁵

Az elsődleges, azaz természetes képtárgyi jelentés a tiszta formákból, a sajátos vonalvezetésből, valamint a színválasztásból és a felületek anyagából adódik. Ez az első pont, amelyet egy festményen vagy szobron észre lehet venni, és ennek során azonosítható a testtartás, a gesztusok jellege, illetve példának okáért egy szobabelső békés atmoszférája. „Az ilyen motívumok felsorolása a művészi alkotás **preikonografikus** leírását adja.”⁶ Egy képzőművészeti alkotás preikonografikus vizsgálata során természeti tárgyak elsődleges tulajdonságait kell figyelembe venni: növényi, állati és emberi testformákat, magatartásbeli különbségeket, valamint anyagok, felületek, színek és árnyékok (stb.) viszonyát. A gyakorlati tapasztalatok elégségesek egy preikonografikus vizsgálathoz, de nem minden esetben bizonyítják a leírás helyességét. Egy kép vagy szobor értelmezéséhez nem

⁴ *A sokarcú kép*. (Szerk. Horányi Özséb) Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1982. *Kép – Fenomén – Valóság*. (Szerk. Bacsó Béla) Kijarat Kiadó, Budapest, 1997.

⁵ Vö. Erwin PANOFSKY: *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába = A jelentés a vizuális művészetekben..* (Ford. Tellér Gyula) Gondolat Kiadó, Budapest, 1984. (284–307.) 285–286.

⁶ Uo.

elegendő csupán ezt a szintet vizsgálni, szembesülni kell a második és harmadik réteggel is.

A másodlagos jelentés (konvencionális jelentés) a képtárgy tipikus szimbólumaira utal. Ebben a felismerésben a művészi motívumokat és azok kombinációit egyes témákhoz, fogalmakhoz kapcsoljuk. Panofsky ezt azonosításnak nevezi, de nevezhető képzettársításnak is.⁷ A forma vizsgálatával szemben itt a műalkotásban szereplő szimbolikus, allegorikus tartalom felismerése a legfontosabb szempont – ez az „**ikonográfiai vizsgálat**”.⁸ A helyes ikonográfiai elemzés minden esetben a helyes azonosításon alapul. Ismételten fontos kiemelni, hogy nem elég egy alkotást csak a formák és a másodlagos jelentés szempontjából megfigyelni, mivel ezek kizárólag a mű belső tartalmának tagolt megragadását segítik. Daniel ARASSE egyetért ezzel a kijelentéssel annyiban, hogy helyes ikonográfiával még nem születik teljes értelmezés, szükséges a forrásismeret és az irodalmi jártasság is. „*Ugyanakkor az is igaz, hogy ikonográfia nélkül nem vennénk észre olyan részleteket, amelyek elengedhetetlenek a kép megértéséhez.*”⁹ Ha megvannak az előismeretek, nem nehéz rájönni, hogy a bizonyos számú ember, mely meghatározott helyzetben egy terített asztal körül foglal helyet, az utolsó vacsorát ábrázolja. Panofsky ezzel a példával él, az ikonográfiai vizsgálatot tárgyaló fejezetben.

A harmadik szinthez a motívumok ismeretén kívül olyan alapjellegzetességek megállapításával lehet eljutni, mint egy nemzet, egy korszak, egy osztály vagy filozófiai- és vallási sajátosságok felfedezése, melyek az alkotás keletkezési körülményeit befolyásolják. Szükséges hozzá az ikonográfiai értelmezés, de ez nem elegendő a belső tartalom feltárásához. Panofsky szavaival élve: „*azoknak a szimbolikus értékeknek a feltárása, melyekről gyakran maga a művész sem tud, a tárgya annak a tevékenységnek, melyet **ikonológiának** nevezünk, szemben az ikonográfiával*”.¹⁰ Míg az ikonográfia leíró jellegű elemzési módszer, addig az ikonológia (a belső tartalom feltárása) egy elméletibb interpretációs folyamat, mely már megpróbálkozik a magyarázaton és a leíráson túl az értelmezés kidolgozásával is. Egy ikonológiai vizsgálat során többre van szükség már, mint a különböző irodalmi források ismerete, tudni kell pontosan, hogy a különböző korszakokban hogyan ábrázoltak egyes alakokat és elemeket. Az apróbb, ám a műalkotás világát mégis alapvetően meghatározó jelentéselemekre csak akkor bukkanhatunk rá, ha a

⁷ Uo.

⁸ Uo.

⁹ Daniel ARASSE: *Festménytörténetek*. (Ford. Vári Erzsébet, Vári István) Typotex Kiadó, Budapest, 2007. 190.

¹⁰ Erwin PANOFSKY: *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*. I. m. 287.

művészi megjelenítés fogásait funkcionálisan, a művészettörténeti sorba helyezve azonosítjuk. Erre példa az erények és bűnök ábrázolásának változása az egyes évszázadokban és vidékeken. Ugyanaz a művészi fogás (pl. egy adott szín alkalmazása vagy az emberi testtartás deformálása) ugyanis teljesen más jelentéssel bír eltérő művészettörténeti korszakokban vagy kultúrkörökben.

A fenti három vizsgálati szintet használom később a bukott nő alakjának értelmezésénél, mind a festménysorozat, mind a szobor esetében. Elkülönítem a két képzőművészeti alkotás elemzését: a festménysorozatot elemzem először, később a szobor kerül a vizsgálat középpontjába. Az alábbiakban egy áttekintő táblázatban látható a képtárgyi jelentés három szintje, az értelmezés aktusa és az ahhoz szükséges felkészültség.

Az értelmezés tárgya	Az értelmezés aktusa	Az értelmezéshez szükséges felkészültség	Az értelmezés helyesbítésének eszköze
1. Elsődleges vagy természetes képtárgy A, tárgyi B, kifejezésbeli együttesen a művészi motívumok világát alkotják	Preikonografikus leírás (és pszeudo-formális elemzés)	Mindennapi tapasztalat (tárgyak és események ismerete)	A stílusok története
2. Másodlagos vagy konvencionális képtárgy mely az ábrázolások, történetek allegóriák világát alkotja	Ikonográfiai elemzés	Irodalmi források ismerete (tájékozottság meghatározott témák és fogalmak körében)	A típusok története
3. Belső jelentés vagy tartalom mely a „szimbolikus” értékek világát alkotja	Ikonológiai elemzés	Szintetikus intuíció (az emberi elme alaptörékvéseinek az ismerete), melyet eleve meghatároz a személyiség pszichológiája és „Weltanschauung”-ja	A kultúra jelenségeinek vagy „szimbólumainak” története általában

Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*

II. 2. A nőalak képzőművészeti létesülése

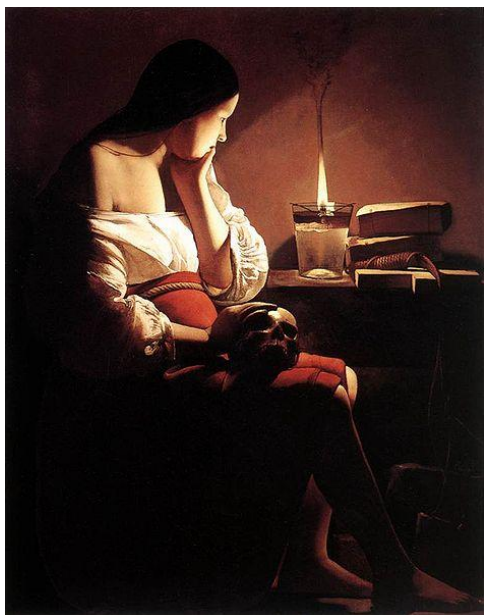
Annak a motívumrendszernek a nagy része, amelyből a későbbi *Perdita*-versek és Szonya alakja felépül, meglehetősen szoros összefüggést mutat Magdolna képzőművészeti ábrázolás-hagyományával. A fénysugár, a tűz, a vörös szín, a leborulás, az elesettségben feltárulkozó bölcsesség, a megalázottságot megmutató öltözet mind-mind konkrét képzőművészeti alkotásokban is feltárható. Ennek igazolására vizsgáltam meg Georges de La Tour *Bűnbánó Magdolna* című festménysorozatát, illetve Antonio Canova szintén a *Bűnbánó Magdolna* címet viselő szobrát. Azért esett választásom épp e két alkotó munkáira, mivel náluk láttam a lírában és regényben fellelhető motívumokat a legerőteljesebben visszatükröződni. Az alkotások elemzésekor figyelembe vettem a korábban már tárgyalt három vizsgálati szintet: a preikonografikus-, az ikonografikus-, és az ikonologikus vizsgálati módszert.

A festmények elemzése

A barokk francia festő, Georges de La Tour az 1640-es években egy egész sorozatot festett Mária Magdolnáról azok között a festmények között, amelyek a megvilágítás problémáját kutatják. A három tárgyalt festmény ugyanazt az attribútum-sort eltérő kompozícióban állítja össze. Képei igen plasztikusak, az alakok szoborszerűek, sötét háttér előtt bontakoznak ki, s „a sötétséget mindhárom esetben egy gyertya lángja oszlatja el, megvilágítva ezzel a kép szereplőjét”.¹¹

Az első festményen lévő gyertyaláng megvilágítja a nőalak elmélkedő-ráeszmélő arcát, s a kezében tartott koponyát. A testét részben fedő ruha, az azt átölelő köté, az alakkal szemben frontálisan elhelyezett könyvek és természetesen a gyertyafüst az, mely meghatározza La Tour először tárgyalt képét.

¹¹<http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1041/erintések-george-de-la-tour-ujfalusi-eva> letöltés ideje: 2014. 04. 30.



A később említendő irodalmi szövegek (*Bűn és bűnhődés*, *Perdita*, *Magdolna*) nagymértékben támaszkodnak a képek ikonikus, szimbolikus elrendezettségére. Kivételt képez majd az itt kiemelt *koponya*, mely tisztán magdolnai attribútum, mégis inkább a képzőművészeti alkotások vizsgálatakor kap szerepet. Ez a szimbólum az élet és halál közötti kapcsolatot, a két állapot közti határhelyzetet jeleníti meg, s egyúttal átmenetet jelent a földi világtól való elfordulás és az ideák világa felé való fordulás között.

A keresztény művészetben a XVI. század végétől különösen jellemző a szentek olyan jellegű megjelenítése, ahol a főalak egy koponyát figyelve imádkozik. Ez a fajta „mementomori” ábrázolás az élet átmeneti jellegére utal, így a világi javak hiábavalóságát is kifejezi.¹²

A koponyának e képzőművészeti szimbolikus jelentését az irodalmi szövegek máshogy tárják fel. Ami a festményen mint koponya jelenik meg, azt a versnyelvben a *hipokrizis* alakzatával érzékelteti Reviczky Gyula.¹³ A földi lét hiábavalósága tűnik fel a következő versszakban:

„Mulass és tombolj, gyúljon lángra véred
Igy is, úgy is utólérbűnhődésed.
Még jó, ha nem lesz ránczos homlokod;
Ha idején, kórházban ér halálod”

Az említett fényforrás füstje adja a kép sejtelmes jellegét. A gyertyafüst az áldozás, s az áldozatvállalás jelképe – az egyik legjellemzőbbmagdolnai attribútum. Az elmúlás felett való töprengés: a gyertyalángba nézés, a merengés egyszerre eltávolodást és egy másik világba való belépést jelent.

Az első képen kiemelt szerepe van az alakot körbefonó *kötél*nek, mely a gyertyához hasonlóan a földi javak szimbóluma, mindemellett kapcsolatot is jelent két világ között. A kötél általánosan azt szimbolizálja, amivel összeköt, s elősegíti a lélek felemelkedését.¹⁴ Ugyanakkor a földhözragadtság, a béklyó is egy lehetséges jelentésaspektus. Csak az erős megvilágítás hatására látható a kötél alakja, formája, tehát a gyertyafény emeli ki a nőt

¹² *Szimbólumtár*. (Szerk. Pál József és Újvári Edit) Balassi Kiadó, Budapest, 2005. 278.

¹³ A hipokrizist a későbbiekben a versek elemzésénél tárgyalom.

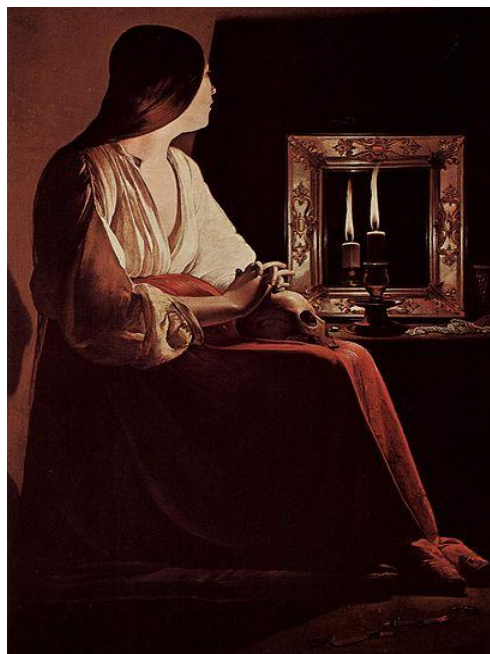
¹⁴ *Szimbólumok lexikona*. (Ford: Sóvágó Katalin), Saxum Kiadó, 2009. 333.

körülölelő vagy épp megbéklyózó tárgyat. Bár maga a kötél motivikusan nem jelenik meg Reviczky-nél vagy Dosztojevszkij-nél, szimbolikus jelentése azonban mind a lírai, mind a regényszövegben központi elemmé válik: mind Szonya, mind a perdita esetében a pénzkeresethez kötött életben maradás egyetlen esélye a prostitúció, amely a bűnhöz köti a női alakot, azonban sajátos módon az önfeláldozásnak, s így a bűntől való eloldozódásnak is feltárja a lehetőségét. Mind Szonya, mind a perdita béklyója (kötél-szimbolikája) a test bűnös áruba bocsátása, amely különös módon mégis felszabadítja a lelket.

A második kép legjellemzőbb tulajdonsága a *tükör* által megkettőzött gyertyaláng. Ugyan az első képen is a gyertya világította meg az alakot, itt hangsúlyosabb szerepet kap a fény, mint maga a női arc, mely elfordul. Szintén látható a koponya, az előző képhez hasonló ruházat, valamint az új kellék: a mintás keretű tükör is.

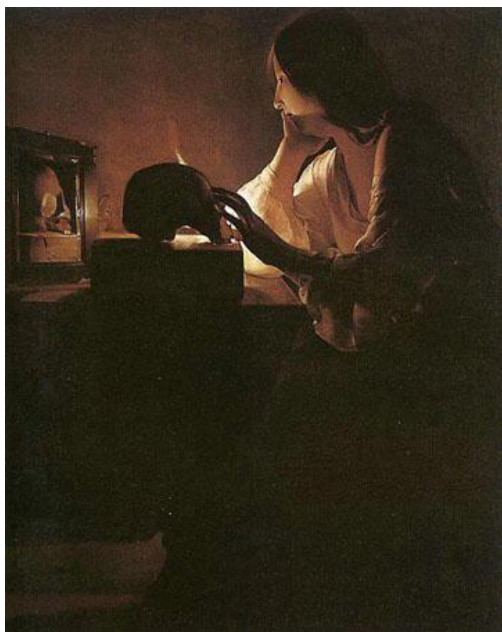
Míg az előző képen a füst töltött be uralkodó szerepet, addig itt a megkettőzött láng dominál. Ez a megjelenítés, a koponyához hasonlóan a földi- és másvilág (ideák világa) kapcsolatát és különbségét hivatott jelezni, még erősebben kifejezve a gyertyának e (már említett) tulajdonságát. A tükör az isteni bölcsesség, az égi értelem és intelligencia megtestesítője, tehát a bölcsesség maga az isteni értelem visszatükröződése. A bölcsességet megjelenítő nőalakot gyakran tükörrel a kezében ábrázolják.¹⁵ Míg itt a két világ egy tükör segítségével van kifejezve, addig a versben a lírai beszélő önmagát a perdita világán keresztül látja. A megkettőzött világ a festményben maga a műalkotás, s a tükörrel még erőteljesebben fejeződik ki. Dosztojevszkij regényében Raszkolnyikov egy alakmást lát a nőben. A bűnösséget csak Szonyán keresztül, Szonya szemével képes meglátni magában. Fontos megemlíteni, hogy a tükör valójában lélektükörként is szerepet kap a képen. Az alak magát nézi benne, saját lelke és bűnössége felett töpreng.

A harmadik festmény ugyanazt a nőalakot mutatja be, amelyet eddig is értelmeztem. Bűnbánó Magdolna alakja szinte teljes sötétségben marad, mivel ebben az esetben a gyertya lángja a háttérben, a koponya mögött világít. A fény és árnyék közötti



¹⁵Szimbólumok lexikona. I. m. 599.

játék e képen érzékelhető a legerőteljesebben. Szintén jelen van az eddigi attribútum-sor: a tükör, a koponya és a gyertyaláng, valamint a fénybe néző nőalak.



Ez a festmény abban tér el az előzőektől, hogy még kevesebb szín látszik rajta, s még jobban támaszkodik a megvilágítás problematikájának érzékeltetésére. Az eddigi képeken látott erős gyertyaláng a harmadik képen, a koponya által takarásba kerül. Mivel a fényforrás itt háttérbe szorul, ezért a koponya előlről csak mint egy árnyék látszik, azonban a mögötte lévő tükörben már jól kivehető. Különös, hogy ismét nem a női alakot látjuk megkettőződni a tükörben; már nem is lángot, hanem a koponya másik oldalát láthatjuk – vajon ez a koponya

látását meghatározó kettős perspektíva nem éppen Magdolna (nem testi, hanem) szellemi kétarcúságát (bűnösségét és áldottságát) hivatott megjeleníteni?

Fontos kiemelni a vörös ruhát, mely a korábbi képeken jól látszik (a harmadik képen a gyertyás megvilágítás hiánya miatt nem érzékelhető). A *Perdita*-ciklusnál, s a *Magdolna* című versnél a vörös szín és a tűz motívuma meghatározó. A nőalak belső tulajdonságaiban mutatkozik meg markánsan, s a paráznasággal, de a feltámadással is összefüggésben van: „Szép, s ifju volt, forró vér áldozatja”, „Mulass és tombolj, gyúljon lángra véred”. A festményeken a gyertyaláng és a vörös ruha ezt is kiemeli, demegkülönböztető jegyként is funkcionál, ugyanis míg Szűz Máriát mindig kékben, addig Magdolnát mindig vörösben ábrázolták.

Antonio Canova: *Bűnbánó Magdolna* szobrának vizsgálata

A neoklasszicizmus egyik legkiemelkedőbb szobrásza, Antonio Canova egyik alkotásában – meglepő módon – nem egy antik mitikus témát, hanem egy keresztény alakot, *Bűnbánó Magdolnát* jeleníti meg, természetesen a klasszikus szobrászat szokványos formáit követve, s kissé deformálva azokat.

Az 1796-ban készült szobor a klasszikus formahagyományból két elemet őrzött meg: a háromszög-kompozíciót és a görög szobrokra jellemző arcvonást. A női test

megjelenítése, vagyis a térdre rogyott ember, a teljesen elernyedtt karok, az oldalra hajló fej és az önmegadást kifejező kéztartás teljes mértékben a Magdolna alakjához kötődő keresztény áldozati és bűnbánó gondolatrendszert közvetíti. A szobor egyrészt megismétli a Magdolna-festmények attribútum-körét: a koponyát, a testet félig takaró és félig feltáró ruhát, a derekat átfonó kötelet, azonban márvány-anyagának és formaművészetének megfelelően újfajta jelentéselemek is hozzákapcsolódnak a szent asszony ábrázolásához.

Az ikonografikus vizsgálat segítségével feltárható számos új jelentés közül az első a koponyára vonatkozik. Szerkezeti funkcióval bír, hiszen hiányában nem jönne létre a háromszög-kompozíció. Ha a kőbe faragott koponya nem támasztaná ki a női alakot, akkor a szobor saját súlya miatt oldalra dőlne. Azonban ez a formai elem másodlagos jelentésre is szert tesz, amennyiben a koponya a Magdolna-alak támasztékává válik. Mindaz, amit a koponya szimbolikusan jelent, Magdolna lébeli egyensúlyának fenntartásaként kerül előtérbe.



Mivel a bukott nő nem képes a „bukott” létben fennmaradni, el kell fordulnia a földi világtól, egy másik lét igazságában bízva (ti. Krisztusban). Ezt igazolják Georges de La Tour korábban tárgyalt festményei, melyek esetében a koponyának szintén ez a szimbolikus jelentéstartalma van. Ami ott az élet és halál közötti átmenetet és határhelyzetet szimbolizálja, az itt konkrét szerkezeti rendeltetést is kap.

A műalkotás anyaga is erős szimbolikus tartalommal bír. A márvány speciálisan sima, fényes, fehér felületének köszönhetően a szobor ki tud dolgozni egy formai ellenpontot: a földet szimbolizáló nem sima, nem fényes, nem fehér, szándékos felületességgel kidolgozott talapzatot. Ez a kontraszt ugyancsak jelentéses, s a földtől való elfordulást, elszakadást szimbolizálja.



A szobor harmadik, az anyaggal együtt járó sajátossága, hogy a teljes bűnbánatot, a végleges elkeseredést nemcsak a mimikán (mely igen toposz-szerű és a görög szobrokra jellemző vonásokon) keresztül tudja megjeleníteni, hanem azáltal is, hogy az arcba



belefaragja a könnyeket. Bűnbánó Magdolna alakja így szétválaszthatatlanul összeforr a sírásba merevedett bűnbánattal.

E bűnbánatnak egy másik megjelenítési módja ugyancsak a szobor „szoborszerűségéhez” kötődik: s ez a körbejárhatóság, melyet Canova ki is használ. Mivel a műalkotás hátulról is megközelíthető, így feltárulkozása, megtépázottsága még szembeötlőbb. Ez a feltárulás elsősorban nem a fizikai test szépségére irányul, hanem a lelki kitárulkozásra. Fontos megemlíteni a kötél motívumát ebben az esetben, mivel La Tour képéhez hasonlóan itt is az alakot takaró ruhát fogja össze. De míg a festményen csak átfogja a szereplő ruháját, itt szinte húsba vág.

A szobor formai világában megmutatkozó bűnbánó feltárulkozásnak: testtartás és mimika kettősének, a regényszövegben az őszinte szavakkal szóló dialógus feleltethető meg: *„Most hát senkim sincs kívüled, Szonya [...] Átkozottak vagyunk mind a ketten, menjünk együtt!”* A versben a lírai ének a nővel való „együttlés” jelenti az önfeltárást: *„Árva vagy, mint én is árva!”*, *„Szeretlek, mert mint én, leányka, te is jobb sorsot érdemelnél”*. Míg a szobor esetében a feltárulkozás vizuálisan megy végbe, addig a prózanyelvben a dialógusok által teremődik meg, a líra nyelvén viszont a megszólító és a megszólított nyelvi összefonódásában érhető tetten. A regényben a dialógus „mezteleníti le” Szonya alakját, a versben a „perdita” kifejezéssel való megszólítás és a hipokrizis figurája „csupasztatja le” a nőt.

III. A BUKOTT ÉS MÉGIS SZENT NŐ NYELVI ARCULATAI

A képzőművészetben annyira jellemző nőalak képi megformálása olyan szimbolikus jelentésmezőt alkot, amely újabb átalakuláson esik át, mikor a szöveg világába transzformálódik. A nyelvi médium további szemantikai innovációval jár attól függően, hogy az archetipikus alak éppen líranyelvi vagy prózanyelvi műben lép elénk. Ahhoz tehát, hogy megértsük, hogyan örökítődik át a Magdolna-motivika a dosztojevszkiji regénybe, majd onnan Reviczky verseibe, tisztázni kell elméletileg is azt, hogy a líranyelv és a prózanyelv milyen sajátosságokkal bír.

III. 1. A líranyelv és a prózanyelv eltérő figuralitása

Figuraképzés a líranyelvben

„...a megszólítás alakzata visszatérő elem a lírai költészetben...”¹⁶ Jonathan CULLER Paul DE MAN szavait idézi tanulmányában, mely a líraolvasás kérdéskörét tárgyalja. A megszólítás alakzatának, tehát az **aposztrophének** a meghatározására számos kísérletet tettek korábban is; Quintilianus például úgy határozta meg, mint „a szavak más irányba fordítását”. Mikor a szónok elfordul a bírótól, hogy máshoz intézze szavait – ezzel hívva fel a figyelmet saját magára – könnyebben kiemeli mondandójának lényegét.

Culler szerint a romantika költői és a jelenkori lírikusok egyformán tagadják az aposztrophé jelentőségét. Az első esetben annyira természetes volt a használata, hogy jelentéktelenné vált, míg a mostani kor költői, mesterséges volta miatt tartják annak. Azonban líranyelvi működtetése mégis megkerülhetetlen. „Az aposztrophé az elfordulás miatt megzavarja a kommunikációs folyamatot, kérdéssé teszi, hogy ki a megszólított.”¹⁷ S éppen ez élteti a lírai jelentésképzés különlegességét. Létrejönnek megteremtődik egy különleges *Én–Te* viszony a megszólító és a megszólított között, melyben az *Én* képzi meg a *Te* alakját. Gyakran formálódik az aposztrophében *Én–Én* kapcsolat is, mivel a megszólított lehet maga a megszólító is – ebben az esetben lehet (NÉMETH G. Béla méltán híres cikkének szóhasználatával élve) önmegszólító verstípusról beszélni.

¹⁶Paul DE MAN: *Hypogramma és inskripció. = Olvasás és történelem. Válogatott írások.* (Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Nemes Péter) Osiris Kiadó, Budapest, 2002. (395–432.) 426.

¹⁷ Jonathan CULLER: *Aposztrophé.* (Ford. Széles Csongor) Helikon 2000/3. (370–389.) 370.

Northrop FRYE úgy határozza meg a lírát, mint „kihallgatott beszédet”, melyben a költő úgy tesz, mintha nem a hallgatósághoz beszélne, hanem valami teljesen máshoz. Itt is feltűnő az aposztrophé jelentősége, az elfordulásban és máshoz való fordulásban. Az olvasó meghallgathatja, meglesheti a szöveget, mely látszólag nem hozzá szól. Az aposztrophét Frye a líra „jellegzetes trópusaként”¹⁸ nevezi meg. Ezzel szemben Jonathan Culler az aposztrophét mint *figurát* említi erről szóló tanulmányában – ezzel is kiemelve azt, hogy a megszólítás nem egy szóban vagy mondatban adott, hanem az egész lírai alkotás jelentésvilágát beszédalakzatként hatja át.¹⁹

Egy költeményben az aposztrophé nyomatékosító szereppel bír, hatására létrejön a „második fél” státusza. Másképpen fogalmazva: az aposztrofálás egy olyan helyzet életre hívása, amikor a lírai beszélő élettelen tárgyakat szólít fel arra, hogy az akarata alá vessék magukat. Ehhez azonban hozzákapcsolódik egy másik fogalom is, a **prosopopeia**, tehát a megszólaltatás, a „költői *arcadás*”²⁰ alakzata. Míg az aposztrophé az elfordulás-odafordulással csupán megteremtette a beszédhelyzetet, ez az alakzat telíti meg valóságos tulajdonságokkal az élettelen dolgokat. „*A figuráció a megszólítás által jelenik meg.*”²¹ – mely itt kialakulás, formálódás értelemben használatos. Tehát a prosopopeia létrejöttéhez elengedhetetlen az aposztrophé. Egy élettelen tárgy csak a költői aktus nyomán válhat emberi tulajdonságokkal bíró, megszólaltatott dologgá, *Te*-vé, ebből következik, hogy megszólítás és megszólaltatás által a lírai beszélő részben magát is definiálja. Ehhez szorosan kapcsolódik, hogy a megszólítás tárgya kizárólag azon a cselekvésen keresztül szólítódik meg, melyet a megszólító szubjektumból kivált: ha bukott nőként (*perditaként*) kerül megszólításra, akkor ez a jelentéshatás a lírai énnek a teljes világhoz és önmagához fűződő viszonyát áthatja. Az ehhez hasonló metaforák vagy katakrézisek a beszélő szubjektumának tevékenységét, nyelvi arculatát jelzik. Reviczky Gyula lírájának esetében elmondható, hogy „*egyre kevésbé szétválasztható módon összekeveredett a lírai én személyisége, a szerző élete és költő produktuma, azaz a versek esztétikai minősítése.*”²²

Egy aposztrofikus versben a megszólított múzsának vagy bármely modern ekvivalensének nincs válasza. Reviczky Gyula *Perdita* című versében lévén, hogy lírai alkotásról van szó, a megszólított alak nem felelhet – bár kétség kívül befolyásolja a

¹⁸Northrop FRYE: *A kritika anatómiája*. (Ford. Szili József) Helikon Kiadó, Budapest, 1998. 210–211.

¹⁹ Jonathan CULLER: *Aposztrophé*. I. m. 372.

²⁰ Jonathan CULLER: *Líraolvasás = Figurák. Retorikai füzetek I.* (Szerk. Füzi Izabella, Odorics Ferenc, ford. Füzi Izabella) Gondolat Kiadó, Budapest, 2004. (119–131.) 122.

²¹Paul DE MAN: *Hypogramma és inskripció*. I. m. 426.

²²Reviczky Gyula *összes verse – Kritikai kiadás*. (Szerk. Császtvay Tünde) Argumentum Kiadó, Budapest, 2007. 16.

beszélő nyelvét; míg a *Bűn és bűnhődés* esetében kialakul bizonyos kölcsönös nyelvátalakító párbeszéd a szereplők között lévén, hogy a regényi nyelv utat nyit a dialógusnak. Az aposztrophé paradox monologikusságát azzal lehetne a leginkább érzékeltetni, hogy valóban semmilyen válasz nem jön. Itt szövegképző szerepe van, s ezzel a megszólítással „kel életre” a tipikusan lírai figura. Ahogy a nőalak az által él (lírai értelemben), hogy megszólítják, úgy a szöveg is csak a folyamatos aposztrophék és prosopopeiák által képes lírai diszkurzusként realizálódni. Egy aposztrofikus versben („a” lírai alkotásban) semminek nem kell történnie, mivel magának a versnek kell történésé válnia. A megszólított megszólítása adja magát a történetet.

Összefoglalásképpen elmondható, hogy a lírai mű megszólításon és megszólaltatáson alapszik, melyből nemcsak a múzsa (vagy későbbi modern ekvivalenseinek) alakja, de a költői szubjektum is kirajzolódik. Azáltal válik aktívvá egy lírai szöveg, hogy megvan benne az olvasótól, hallgatótól való elfordulás, a múzsához (vagy későbbi modern ekvivalenseihez) való odafordulás, amivel a lírikus magát is pozicionálja, definiálja.

A regénynyelv sajátosságai

A harmadik elméleti fejezetben azt vizsgálom, hogyan alakul ki egy figura a regény nyelvén. Fontos kiemelni, hogy a regénystílus kérdését a XX. századig nem világították meg stilisztikai szempontból, s a regényprózát a költői nyelvhez sorolták. E fejezetben leginkább Mihail BAHTYIN tanulmányára támaszkodom, mely a próza nyelvét stilisztikai szempontból értelmezi, s kifejti a különbséget a költői nyelv monologikussága és a regény dialogikussága között.

A líranyelv esetében Culler az elfordulással egy időben létrejövő odafordulást, valamint a „*költői arcadást*”²³ emeli ki, mikor a lírában megjelenő monologikusságot tárgyalja. Ezzel szemben az előbb említett, aposztrophé által teremtődő prosopopeiát Bahtyin önálló nyelvként nevezi meg. Nézete szerint, amit fentebb prosopopeiának neveztünk, az valójában nem más, mint a költői nyelv „egyhangúsága”: „*a költői alkotásban a nyelv fölfokozott egysége, az idegen intenciók és akcentusok*

²³ Vö. Jonathan Culler: *Líraolvasás*. I. m. 122.

valamennyi nyelvi mozzanatból történő kiválasztása, a szociális nyelvi differenciák és a többnyelvűség nyomainak teljes eltörlése” uralkodik.²⁴

Ezzel a költői beszédmóddal szemben a dialogikusság a nyelv alapállapota, s ezt a regénynyelv tudja a leginkább kiemelni. A mindennapok nyelve az írott regény dialogikusságában úgy jelenik meg, mint több nyelvi réteget magába foglaló egész, amely igyekszik eltávolodni a regény szerzőjének is a saját nyelvétől. A regény dialogikus nyelvében egyszerre van jelen a közvetlen szerzői elbeszélés, a mindennapi, szóbeli elbeszélés közvetlen leírása (szkáz), valamint az úgynevezett „félirodalmi” megszólalás, amelyre a leggyakoribb példa a *levél* és a *naplóbejegyzés*. Ezen kívül tartalmazhatja a művészetén kívüli, ám mégis irodalmi elbeszélés különböző formáit: az *erkölcsi*, *filozófiai* és *tudományos fejtegetéseket*, emellett a legfontosabb a *hősök egyénített beszédstílusa*. „Egy regény stílusát a fentebbi stílusok összekapcsolódása adja, s ebből adódik, hogy a regény nyelve – „nyelvek” rendszere.”²⁵ A szerző itt tudatosan idegeníti el magát saját művének nyelvétől, s nem hagyja, hogy az általa leírt többféle beszédmód skatulyába zárja.

A legtöbb lírai műfaj esetében a fent említetteknek épp az ellentéte igaz. Bahtyin meghatározása szerint, a költői stílus meghatározó feltétele, „[...] ha a költő szóhasználati individualitásának egysége és a vers nyelvi egysége fedi egymást”.²⁶ A vers szerzője nem idegenedhet el a művének nyelvétől, még akkor sem, ha esetleg egy megszólító vershez fog hozzá. A regényben, mint azt már említettem, előfeltételként szerepel a nyelv rétegzettsége, a többféle társadalmi nyelvhasználat és az egyéni hangvételek különbözősége.²⁷ Az itt található beszédbeli sokszínűség eredményezi a **dialogizált többnyelvűséget**, mely a prózai műfajok egyik leggyakoribb tulajdonsága.

A szó belső dialogikussága azon alapszik, hogy egy szereplő megszólalása előre feltételezi a válaszmondatot, melyet kapni fog. Minden kérdés, melyet feltesz, számít valamilyen feleletre. Ezzel állnak szemben a líra **monológyszerű megnyilatkozásai**, amelyek nem előfeltételei a válaszadásnak. Culler az aposztropháról szóló tanulmányban kifejtette, hogy a versben megszólított múzsa vagy annak bármely ekvivalense képtelen válaszolni, mivel ez a lírai alkotás nem teszi lehetővé a válaszadást, ami pedig a dialogikusság feltétele volna. Így a költőt a „*monologikusan zárt megnyilatkozás eszméje*

²⁴ Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *A szó a költészetben és a prózában = A szó esztétikája*. (Ford. Orosz István) Gondolat Kiadó, Budapest, 1976. (173–216.) 212.

²⁵ I. m. 175.

²⁶ I. m. 178.

²⁷ Uo.

*tartja fogva [...] minden szavának direkten kell kifejeznie a költői elgondolást.*²⁸ Egy metaforával élve, a költő pontosabban szólva, a lírai én „kivasalja” saját nyelvéből az idegen nyelvi hatásokat, és csak az adott alkotásra jellemző saját „tisztá” nyelvén szólal meg és szólítja meg a már említett műzsát, még akkor is, ha annak a költött nyelvnek egzisztenciálisan semmi köze a költő hétköznapi nyelvéhez (mint például egy szerepvers esetében).

Éppen ilyen szempontból kiemelendő még Bahtyin azon elgondolása, mely igazolja a költői nyelv egyrétegűségét. Egy költői szimbólum, metafora csak egységes nyelven tud kibomlani, melyen belül minden, a tárgyra való vonatkozás közvetlen. Ha egy társadalmilag rétegzett, tagolt nyelv lenne a költői, monologikus nyelv helyett, ott a tárgyra való vonatkozás nem direkt módon menne végbe, s lehetetlen lenne a szimbólum normális mozgása és kifejlése.²⁹ Valamint a költészetben oly fontos rím és ritmus sem teszi lehetővé a nyelvi rétegződést a ritmikai egységek révén, melyek keretbe zárják a beszéd élőmivoltát.

A prózáíró nem tisztítja meg saját nyelvét a tőle idegen kifejezésektől, nem „vasalja ki” a nyelvet, amelyen megszólal. Művének szereplői saját, egyéni kifejezésmóddal, társadalmi és szociális helyzettel rendelkeznek. Karakterei közvetíthetik az egyéni látásmódját többféle nyelvi rétegben kifejezve. Az író eltávolodhat művének nyelvétől, felléphet ironikusan, akár parodisztikusan is. „Mondandóját nem azon a nyelven, hanem csak azon a nyelven *keresztül* közölheti, amelytől eltávolítja magát.”³⁰

A prózai műben lévő dialogikusság az egyes szereplők nyelvének rétegeiből, a párbeszédekességből és a különböző nyelvi formák megjelenéséből tűnik ki. Így tehát a prózanyelvi figura a többi figurával kialakított dialogikus nyelvben formálódik ki.

Végezetül az eddig tárgyaltakat egészíteném ki Bahtyin azon tanulmányával, mely a hős és az elbeszélés szavát tárgyalja Dosztojevszkij regényeiben. „*Raszkolnyikov monologikus szava rendkívüli belső dialogizáltsággal nyűgöz le: bármiről gondolkodik és beszél, mindenhez elevenen és személyesen fordul oda.*”³¹ Mivel a hősök öntudata Dosztojevszkijnél teljes mértékben dialogizált, ezért el sem lehet képzelni az odafordulás nélkül, így lesz „*az ember az odafordulás szubjektuma*”.³² Az egyik szereplő – önmaga

²⁸ I. m. 211.

²⁹ I. m. 212.

³⁰ I. m. 214.

³¹ Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *A hős szava és az elbeszélés szava Dosztojevszkijnél = A szó Dosztojevszkijnél. Dosztojevszkij poétikájának problémái.* (Ford. Hetesi István) Osiris Kiadó, Budapest, 2001. (297–314) 297.

³² I. m. 314

számára is elhallgatott – belső szólamát csak a másik szereplő tudja megszólaltatni. Erre a „másikat megváltó” szerepre épül a dialógus Dosztojevszkijnél.

III. 2. Szonya szerepe a *Bűn és bűnhődés*ben

Amint az látható, a versnyelvben a trópusok és figurák segítségével előhívott aposztrophéval és prosopopeiával lehet létrehozni a nőalakot. A regényben ez máshogy megy végbe: a prózai metaforaképzés az ikonikus és a narratív párhuzamok segítségével, valamint a prózanyelvi dialogikussággal hozza létre karaktereit. Magdolna alakjának egyértelmű hatástörténete figyelhető meg Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényének Szonyájánál. Mint már említettem, bizonyos szempontból Magdolna Krisztus női alakmásaként is felfogható azáltal, hogy feláldozza saját testét mások boldogságáért, ezáltal bűnei megbocsáttatnak. Testének felszámolásakor alakja megdicsőül, s szentté válik. A bűnös, de mégis büntelen nő motívumát Szofja Szemjonovna Marmeladova, azaz Szonya képviseli a regényben.

Szonya mint Magdolna-ikon

Számos bibliai utalás van a műben, ez is egy fajta parafrázisa, egy újabb kori átfogalmazása *Újszövetség* bizonyos részeinek. Már a mű elején érezhető biblikus vonásként jelenik meg, mikor Szonya édesapja (Marmeladov) elbeszéli, hogy lánya milyen módon mentette meg a családot: „[...] *megbocsáttatnak neked a te számos bűneid, mivelhogy nagy szeretet vagyon tebenned...*”.³³ Egyértelmű Magdolnai utalásra lehetünk figyelmesek a fenti idézetnél, ugyanis Jézus Krisztus is szinte pontosan ugyanezt mondja Magdolnának, a bűnös nőnek: „*Bocsánatot nyert sok bűne, mert nagyon szeretett...*” (Lk 7:48).

Újabb bibliai összefüggést jelent, hogy Szonya, miután eladta ártatlanságát, harminc ezüstrubelt vitt haza szüleinek. Marmeladov mindezt így meséli el:

„Egyszer csak látom, úgy hat óra lehetett, Szonyecska felkel, veszi a sálját meg a csuklyás köpenykéjét, és elmegy hazulról. Kilenc órakor már otthon volt megint. Ahogy bejön, egyenesen Katyerina Ivanovnához megy, **letesz elébe harminc ezüstrubelt**. Egy árva szót se szólt, rá se nézett, csak fogta a nagy zöld kasmírkendőnköt (van egy kasmírkendőnk, azt közösen használják), betakarta a fejét,

³³Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ: *Bűn és bűnhődés*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2012. 29. (A továbbiakban ennek a kiadásnak a lapszámaira hivatkozom.)

arcát, és végigdőlt az ágyon, a falnak fordulva, csak a kis válla, teste rángatózott...” (I. rész, 2. fejezet)

Ezzel Szonya rögtön Jézus kicsinyített másává válik, pontosabban szólva, krisztusi attribútumokat ölt fel. A Biblia szerint ugyanis Júdás harminc ezüstpénzt kapott Jézus elárulásáért:

„Ezután egy a tizenkettő közül, a karióti Júdás elment a főpapokhoz és így szólt: Mit adtok nekem, ha kiszolgáltatom nektek őt? Azok **harminc ezüstpénzt fizettek** neki.” (Mt 26:14)

A regényben Szonyecska maga viszi haza a pénzt, melyért szülei eladták, elárulták őt. Ezek után nevelőanyja, Katyerina Ivanova *„egész este ott térdelt, a lábát csókolgatta, nem akart felállni...”*. Ebben a gesztusban szintén újszövetségi történet sűrűsödik össze: Jézus szentségének ilyen módú tisztelete ott tűnik fel, ahol Magdolna is felbukkan a Szentírásban: *„amióta bejött, szüntelen csókolgatja lábamat...”* (Lk 7:45).

Többször is visszatér még ez a jelenet a regényben. Erre példa, mikor Raszkolnyikov borul le Szonya elé, majd megcsókolja lábát, mire a lány ijedten kérdezi, miért tette:

„Eltelt vagy öt perc. Fel-alá járkált a szobában, szótlantul, és nem pillantott a lányra. De aztán odament hozzá, szeme villogott. Megfogta a két vállát, és egyenesen a könnyes arcába nézett. Égő, száraz és éles volt a tekintete, szája erősen remegett...**Hirtelen mélyen lehajolt, leborult előtte, és megcsókolta a lábát.** Szonya rémülten hátrahőkölt, mintha egy tébolyodott érintette volna. Raszkolnyikov valóban úgy nézett rá, mint az örült.

– **Mi az, mit csinál? Énelőttem!** – mormogta elfehéredve, szíve elszorult és sajgott, sajgott.

De Raszkolnyikov rögtön felállt.

– **Nem előttem borultam le, az ember töméntelen szenvedése előtt borultam le** – mondta szinte vadul, és az ablakhoz ment. – Ide hallgass – folytatta egy perccel később, visszamenve hozzá –, most az előbb mondtam egy mocskosszájúnak, hogy a kisujjaddal sem ér fel...és hogy a testvéreimet megtiszteltem, amikor ma melléd ültettem...

– Jaj, hogy mondhatta ezt! Előtte mondta? – kiáltott fel ijedten Szonya. – Tisztesség mellettem ülni! Hisz én... becsstelen vagyok! És nagy, igen nagy bűnös! Ó, hogy mondhatott ilyet!

– Nem a becsstelenségedért és a bűneidért mondtam, hanem a sok szenvedésedért. Merthogy **igen nagy bűnös vagy, az igaz** – folytatta majdnem rajongással Raszkolnyikov –, **kivált azért nagy a bűnöd, mert haszontalanul áldoztad fel és dobtad oda magadat.** Ez ne volna förtelem? Nem förtelem, hogy mocskokban élsz, mikor annyira gyűlölöd a mocskot, és magad is tudod (csak a szemedet kell kinyitni), hogy senkinek nem használsz ezzel, senkit semmitől meg nem mentesz? **Azt mondd meg végre – követelte majdnem őrjöngve –, hogy fér össze benned ez a gyalázat, aljasság egészen ellentétes, szent érzésekkel?!”** (IV. rész, 4. fejezet)

A válasz tehát az, hogy nem Szonya előtt borul le Raszkolnyikov, hanem az emberiség töméntelen szenvedése előtt. Illetve azelőtt a felfoghatatlan magdolnai paradoxon előtt, hogy hogyan „fér össze a gyalázat, aljasság egészen ellentétes, szent érzésekkel”. A regény legvégén a jelenet mintha megismétlődne, mikor Raszkolnyikov megint Szonya lába elé veti magát, és sírni kezd: „*Maga sem tudta, hogy történt, de mintha felkapták és odalökték volna Szonya lába elé. Sírt, és átölelte a térdét*”.

Újra visszatér a bűnös nővel való azonosítás, mikor Raszkolnyikov és húga vőlegényének (Pjotr Petrovics Luzsin) összeszólalkozásakor Raszkolnyikov ezt mondja Luzsinnak:

„Azt hiszem Luzsin úr, hogy ön minden méltóságával együtt a kisujjával sem ér fel annak a boldogtalan lánynak, akire **követ vet**” (357.o.)

Bibliai kontextusban ez így fejeződik ki a híres Magdolna-jelenetben: „aki közületek nem bűnös, **az vesse rá az első követ**” (János 8:3–11).

Fontos megemlíteni azt is, hogy a történetben Szonya egy Kapernaumov nevű sánta és dadogós szabónál bérel szobát, Magdolna pedig Kapernaum/Kafarnaum nevezetű település közelében élt. Kapernaum egy bibliai újszövetségi helyszín, ahol Jézus meggyógyított egy bénát (Márk 2:1–12). A karakter további biblikus, krisztusi vonása egyébiránt a feltámadás témájához köthető: „*Magam voltam a halott Lázár, és Krisztus feltámasztott engem*”.³⁴ Ez a rész természetesen a bibliai Lázár (Márta és Mária testvérének) feltámasztására utal. Jézus itt is az emberek hitét „tette próbára” azzal, hogy csak a Lázár halála utáni negyedik napon támasztotta fel őt. Ez volt a legnagyobb csoda, amit életében tett – így nem csoda, hogy Szonyának kell felolvasnia ezt a történetet a regényben.

Végül még egy ilyen mondat is olvasható a regény vázlatai között: „*Szonya 40 lépésre követte őt a Golgotára*”.³⁵ Itt egyértelmű utalást láthatunk mindenben Jézus passiójára, csak ebben a kontextusban Szonya kíséri el Raszkolnyikovot, s nem Magdolna Jézust: „*A hétnék első napján pedig jó reggel, amikor még sötétes vala, odaméne Mária Magdaléna a sírhoz, és látá, hogy elvétetett a kő a sírról*” (János 20:1).

Először csak Mária Magdolna szerepében jelenik meg a lány, míg később Krisztus képében is feltűnik, mikor így szól Raszkolnyikovhoz: „*Állj fel! [...] Menj most mindjárt,*

³⁴ Peeter TOROP: *A hősök átlényegülése F. Dosztojevszkij Bűn és bűnhődés című regényében = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II.* (Szerk. Kroó Katalin, ford. Kocsis Géza) Bölcsész Konzorcium, Budapest, 2006. (508–520.) 517.

³⁵ U.o.

ebben a percben, állj ki a kereszttúra, hajolj le és csókold meg a földet, amelyet beszennyeztél [...] és mondd fennhangon, mindenkinek: „Öltem!” (494.o.). Szonya szavai visszhangoznak Raszkolnyikov fülében, s ez elindít egy folyamatot, mely a pillanatnyi bűnbánat felé tereli a férfit. Fontos még Raszkolnyikovnak az a mondata, mely által egy nagyon intim kapcsolat tükröződik vissza közte és Szonya között: *„Tudom, és meg is mondom... neked, csak neked! [...] te leszel az, akinek megmondom”*. (388.o.)

Ez a bensőséges kapcsolat a későbbiekben megjelenik Reviczky *Perditájánál* is, mikor a Reviczky-vers lírai énje megszólítja a lányt. Egyrészt, mivel a versciklus lírai énje valójában saját magát tartja a perditának, másfelől viszont kívülről is figyeli a nőt, s ez a reflexiókon kívül egy fajta önreflexiót is létrehoz. A *Bűn és bűnhődésben* csak Szonyán keresztül képes meglátni önmagát Raszkolnyikov ugyanúgy, ahogy a Reviczky-versek lírai énje is a perditán keresztül érti meg magát. Erre utal a következő idézet a regényből: *„Most hát senkim sincs kívüled, Szonya [...] Átkozottak vagyunk mind a ketten, menjünk együtt!”* (386.o.). Ebbe, az egymás általi visszatükrözőedésbe vannak belekódolva az orosz és keresztény ikonográfia bizonyos vonásai, melyek inkább az ortodox valláshoz állnak közel.

Miért szögletes Szonya Marmeladova arca? – veti fel a kérdést KOVÁCS Árpád *Diszkurzív poétika* című elméleti monográfiájában.³⁶ Fontos kiemelni, hogy mikor Szonya lakását és szobáját jellemzi Dosztojevszkij, több sarokról, horpadtságról, görbült formákról és egy szörnyen hegyes szegletről beszél. Szonya minden használati tárgya, tagja és mozgása is mintha szögletességet árasztana. Fontos tudni, hogy a szobaszeglet az ikon helye. Az ikon pedig egy műalkotás, egy médium, amin túllátunk, amin egy szentet látunk. A művészi alkotás leginkább ideillő megfogalmazását Pavel FLORENSZKIJ – *Az ikonosztáz* című művének egy idézete adja:

„A művészi alkotás során is az történik, hogy a lélek a földi világból kitörve – a mennyei világba emelkedik [...] s feltöltelekezvén a tudás terhével, újból alászáll a földi világba. S alászállva, annak határán azután szellemi kincse szimbolikus alakokat vesz magára, s ezekből jön majd létre – rögzített formában – a műalkotás.”³⁷

Ennek a médiumnak a segítségével láthatjuk az Istenben élő embert, az emberben lévő Istent keresve. Ha úgy tetszik, az ikon saját magunk máson keresztül való „definiálása”. Fontos, hogy ez mindig egy kép segítségével történik a regényben, ugyanis a *Bűn és bűnhődésben* az igazságot csak meglátni lehet, megérezni nem. Általánosságban

³⁶ KOVÁCS Árpád: *„A lemenő nap ferde sugara”: a szövegalanyi státus metaforái Dosztojevszkijnél = Diszkurzív poétika*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2004. 270.

³⁷ Pavel FLORENSZKIJ: *Az ikonosztáz*. (Ford: Kiss Ilona), Corvina Kiadó, Budapest, 1988. 10.

elmondható, hogy Dosztojevszkijnél a nőalakok a képszerűséget testesítik meg (pl.: *A félkegyelmű* és *A szelíd teremtes* című regényekben). Az idézethez visszakapcsolódva: láthatjuk, hogy a művészi alkotás létrejöttéhez szükség van a földi léttől való elszakadásra, majd az alászállásra, hogy egy határhelyzet teremtsődjön, ahol a szellem szimbolikus alakokat vesz magára. Itt említeném, hogy Florenszkij ikonfelfogása szerint a látható és láthatatlan világot szent teremtmények választják el, melyek „*a láthatatlan világ látható tanújelei*”.³⁸ Az ikonosztázra rápillantva így jön létre az emberben élő Isten képe. *A két világot elválasztó „oltárfal” az ikonosztáz.*³⁹ Mivel az ikon a határhelyzetet jelenti az elsődleges és a transzcendens világ között, ezért összefüggésbe kerül az átlépéssel. Raszkolnyikov is határhelyzetbe került, mikor áthágta a törvényt, átlépett embereken, át akarta ugrani a föld és ég közötti határsávot, tehát elkövette a bűnt. Azonban ezt az ikonok által létrehozott határt valójában Szonya képviseli: ő az a megtestesült jel, akin keresztül a láthatatlan világ (az isteni gondoskodás) tanújelet tesz. Szonya feslettségével is a szentség határállapotában áll, Raszkolnyikov szavaival élve: „*Téboly! Vallási téboly!*” (381.o.) amit a nőalak képvisel, de mégis ő gyóntatja meg és szabadítja fel az örület határán álló férfit.

A számos bibliai idézet, valamint metafora mellett mégis ambivalens, már-már abszurd mindez – a szereplő hétköznapi foglalkozását tekintve. Hogyan lehet képes egy ilyen tiszta erkölcsökkel rendelkező alak – aki kimondja, hogy amit Raszkolnyikov tett, bűn – testének eladására? Idézzük újra: „*Hogy fér össze benned ez a gyalázat, aljasság egészen ellentétes, szent érzésekkel?!*” (379.o.). Alakja két irányból tevődik össze: létezik a testét pénzért áruló prostituált, s a szent nő, aki Lázár feltámasztását olvassa fel, később elkíséri Raszkolnyikovot a rabmunkára. Benne összpontosul az a bölcsesség, melyből Reviczky *Magdolna* című versének karaktere, valamint a későbbi *Perdita* is táplálkozik.

Mitológiai összefüggések

Szonya neve eredetileg Szofja Szemjonovna Marmeladova. Keresztneve beszélő név, jelentése: 'bölcsesség', mely a görög *szophia* szóból származik. Hozzáértést, az Isten megtestesült bölcsességét jelenti neve. Az ókori görögöknél nem mint személy jelenik meg Szophia, habár gyakran összemosódik Pallasz Athéné alakjával. Az ószövegségi

³⁸ I. m. 22.

³⁹ I. m. 23.

hagyományokban viszont már személyi-testi formát vesz fel, s mint Isten dicsőségének tiszta kicsordulása jelenik meg. A mítosz szerint a bölcsesség nőnemű, mivel „*ez a szűz sajátja*”.⁴⁰ Fontos megemlíteni, hogy Szophia sajátossága az anyai termékenységgel párosuló női passzivitás, az öröm, a kapcsolat a kozmosszal, s hogy síkraszáll az emberekért. Fontos még, hogy Oroszországba a kereszténység a Szophia által jutott el. A XV–XVI. századra orosz talajon Szophiának gazdag ikonográfiája alakult ki: angyalarca és szárnyai vannak, de arca és keze lángszínű. A bölcsesség jelképe továbbá a tükör, hiszen ez az isteni működés józanságának képmása, visszatükrözi az isteni tökéletességet. Emellett a bölcsességet megjelenítő nőalak a kezében tükört tart.⁴¹ Kettősség bontakozik ki az ábrázolásban, pontosabban itt is megjelenik egyszerre a szentség és a tűz, esetleg a paráznaság szimbóluma.

Vajon minek köszönhető ez az illusztrálás? Talán ezzel érzékeltetik a nő kettősségét? Mint már említettem, a kereszténység előtti időkben is több vallásban megjelenik a bölcs asszony motívuma a szűz, az anya és a csábító mellett. Lehetséges, hogy e három nőtípus egybeolvasztásából született meg a bölcsesség női képviselője. De köthető-e ez jobban a nőhöz, mint inkább a kulturális formához? Az orosz hagyományokban nagy jelentősége van Szophia alakjának, itt már neme, arca, személyisége van annak a tulajdonságnak, mely a görög mitológiában, s a Bibliában még félkész jellemvonásként szerepelt.

A bölcsesség mindenképp különbséget tesz jó és rossz között, s ez a tulajdonság nyilvánul meg Szonyánál abban, hogy szinte krisztusi áldozatot vállal, mégis következetes és hű önmagához. Raszkolnyikovért felelősséget érez, de nem válik a férfi bűntársává; érzékelteti, hogy amit tett, bűn, és ezért saját magának kell felelősséget vállalnia. Ez a regény nyelvében születő legelementárisabb dialogikus viszony. Szonya együtt érez, s mégsem lesz cinkossá. A mű elején prostituálttá válását ismerjük meg, ennek ellenére lelkiileg és erkölcsileg mindvégig ép marad. Feltétlenül hisz Krisztusban, a megváltásban, s viselkedése annak kisebb „imitációja”.

Raszkolnyikov általa – a föld metaforikus megérintésével – éri el saját megváltását. „*Természetesen a föld, itt magát Szonyát jelenti, s a vele felvett kapcsolatot, mely együtt jár a földdel való rituális érintkezéssel*”.⁴² A szláv mitológiában nagy tisztelet övezte a földet, melyet Maty szira Zemlja, azaz a Nedves Földanya uralt. A földműves népek a

⁴⁰ Vö. *Mitológiai enciklopédia II.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1988. 379–380.

⁴¹ *Szimbólumok lexikona.* I. m. 599.

⁴² KOVÁCS Árpád: „*A lemenő nap ferde sugara*”: a szövegalanyi státus metaforái Dosztojevszkijnél. I. m. 271.

termékenységgel azonosították, s imádkoztak is hozzá. Voltaképpen a XX. század elejéig, ha nem volt a közelben pap, az emberek Maty szira Zemljának mondták el a bűneiket, s a halál előtti bűnbocsánatot is tőle várták.⁴³ A mitológiából már megismert Szophia a termékeny talaj, mely az új gondolatok melegágyaként szolgál. Raszkolnyikovban Szonya segítségével születik meg az igazi bűnbánat érzése, saját világnézetének helyreigazítása ekkor teljesedik ki. Belátja, hogy tette elfogadhatatlan, s feladja magát. Szonya szégyenletes foglalkozása ellenére a szeretet, a jóság és az önfeláldozás képviselője.

Itt mutatkozik meg az a magdolnai tulajdonság, amely szerint, aki nagyon szeret, annak bűnei megbocsáttatnak. Magdolna szentként megdicsőül. Ez összeköthető a bölcsességgel, mely a szűzi tisztaság sajátossága. Szonya tetteiben tiszta volt, s az is maradt, annak ellenére, hogy testét feláldozta. Ez adja jellemének abszurditását.

⁴³ Vö. *Mitológiai enciklopédia I.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1988.

III. 3. A bukott nőalak megjelenése Reviczky Gyula lírájában

Perdita

Magdolna alakját elsősorban Reviczky Gyulánál vizsgáltam meg a *Perdita*-ciklusban, majd később a *Magdolna* című versben.

Reviczky nem tartozott legnagyobb nemzeti érzületű költőink sorába, életében nem sikerült megszereznie azt a megbecsülést, melyet kiérdemelt volna. Azonban ebben a korszakban teremtett meg egy olyan újfajta nőfelfogást, melyet Ady Endre később továbbvitt, majd részben átértelmezett. Míg Arany János és Kemény Zsigmond saját költészetükben a nemzeti érdekek kiemelésére helyeztek hangsúlyt, addig Reviczky Gyula egyfajta filozofikusságot hozott a líra terébe, s tette azt irodalmi témává. A XIX. század vége felé bizonyos melankólia lett úrrá a társadalomban, s a költészetben, és ezzel együtt a „nőkép” is átalakult. Csokonai Vitéz Mihálynál például *A pillangóhoz* című versben a nő (Lilla) még jobbára szűzies, tiszta, s főleg elérhetetlen (bár már ezt a lírát is áthatja olykor az erotikum), addig Reviczky-nél a szimbólum már nagyon is életközeli állapotban van. Szabadgondolkodású, hús-vér alak, aki tisztában van cselekedeteivel, bűnös mivoltával.

Reviczky perditaverseinek költői-világszemléleti sajátossága két irányból közelíthető meg. Az egyik létbölcseleti, a másik lírapoétikai. Létbölcseleti sajátosságát a *Jézus és a boldogság* című cikkében olvasható mondat foglalja össze a legtömörebben: „Jézus boldogsága a **megvigasztalt fájdalom**, mely talán az örömnél is édesebb”.⁴⁴ Lírapoétikai sajátosságát pedig a jézusi beszédmódtól abszolút idegen **hipokrizis** alakzatával ragadhatjuk meg. A hipokrizis az ironia egyik fajtája, amely során a beszélő a lehető legnegatívabb morális tényezők ironikus felmagasztalásával próbálja megtalálni a leghelyesebb életbölcseletet. Ez látható a *Perditában*, s később a *Magdolna* című versnél egyaránt. Reviczky líranyelvének újdonsága tehát a megvigasztalt fájdalom problematikájának és a hipokrizis beszédfigurájának metszéspontján keletkezik. A *Perdita*-ciklus lírai szöveggépző aposztrophéját ennek a kétirányú jelentésalkotásnak a konkrét és összefonódó műveletei valósítják meg.

⁴⁴REVICZKY Gyula: *Jézus és a boldogság. Koszorú – A Petőfi- Társaság havi közlönye* III. kötet, Budapest, Rautmann Frigyes kiadása, 1880.

„*Reviczky Gyula kora, a kiegyezés körüli és az azt követő három évtized a magyar irodalomtörténet talán legmostohább korszaka.*”⁴⁵ CSÁSZTVAY Tünde így fogalmaz a versek kritikai kiadásában. Ez azért lehet így, mivel a korábbi reformnemzedék és a későbbi *Nyugat*-nemzedék közti irodalom sokáig csak átmeneti korszakként volt megítélve még az irodalmárok által is. Pedig ez az időszak teremtette meg a későbbi irodalmi életet.

Hogy foglalkozni lehessen Reviczky *Perdita*-ciklusával, elengedhetetlen néhány életrajzi információ, mely segít megérteni a versek hangulatát és tartalmát. A pesti nyomorúság és hajléktalanság hozza össze őt egy szerencsétlen, szegény lánnyal, kihez – feltételezhetően – *Perdita* című versciklusát írta. Az utcára lökött, később egy éjszakai mulatóba került virágáruslány bensőséges viszonyt alakított ki Reviczkyvel. A költő szerelme inkább volt szánakozó, mint rajongó, s ez látszik a *Perdita* verseken is.

„Nem a gyönyörnek tiszta mézét
Szomjazza ajkam, hogy ha csókol;
Az, ami hozzád vonz, a részvét,
Szeretlek, édes, szájalomból.”

Az újfajta nőfelfogás, s ennek versbeli kifejezése szinte polgárpukkasztó hatású, zavarkeltő. De alaposabb vizsgálat után kiderül, valójában Reviczky saját zavarát tolmácsolja.⁴⁶ Az a tény, hogy közvetlen kapcsolatba kerül egy „rokonszenves” utcalánnyal, teljesen összeférhetetlen volt addigi életével, kimeríthetetlen dilemma lett számára. Egy addig elképzelhetetlennek tűnő új felfogást és látásmódot indított útjára perditaverseivel. A társadalomból kitagadott lány közel áll Reviczkyhez, s mivel ő is kitalizottnak és elbukottnak érezte magát, nem volt nehéz azonosulni a lírai szituációban újraalkotott figurával. „*Árva vagy, mint én is árva!*”, „*Te se vagy nálamnál erősebb; / Közös a mi bubánatunk.*”

Ezzel szemben bonyodalmat jelentett a társadalom állásfoglalása: ha beismeri, hogy a perditá élete részévé válik, akkor saját maga előtt is be kell ismernie. Félt feltenni a kérdést magának: Milyen vonzalom lehet, mely egy utcanőhöz vonzza őt? Miért, és ki előtt nem meri vállalni hozzá fűződő kapcsolatát? Ha Reviczky magát is „perditának” érezte, önmagának melyik részét nem tudta elfogadni? Mindez az élet dilemmája. Ezzel szemben a költészetben Reviczky utat talált: a perditát megszólító verseivel egy olyan lírai énpozíciót sikerült kialakítania (apostrophé és prosopopeia együttállásával), amely a lírai

⁴⁵ *Reviczky Gyula összes verse – Kritikai kiadás.* I. m. 6.

⁴⁶ Vö. SZÉLES Klára: *Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976. 78.

önmegértés hazánkban addig soha nem látott figuráját teremti meg. Itt egyfajta kicsavart ódát figyelhetünk meg, amelyben a megszólított bukott nő sajátos módon magasztosul fel, s ezzel a jól ismert Reviczky-féle kiábrándult lírai én is új arculatra tesz szert.

A versciklus két részből, tulajdonképpen két verssorozatból áll, melyek kapcsolódnak egymáshoz. Az 1880-ban elkészült, hét kisebb dalból álló versfüzér egy olyan problémásort hordoz, mely érinti a perdita helyét a társadalmi közegben, hitet tesz a perdita mellett, majd ijedten hátrébb húzódik, s visszavonja korábbi ítéleteit. Egyre mélyebbre löki a lányt, erkölcsileg megbélyegzi, kijelöli sorsát: „*Boldogtalan vagy, bűnös is vagy, / az ördögé vagy mindhiába*”. De miután ettől is megriad, elkezd magában keresni a problémát, s arra jut, hogy az ő saját, bonyolult személyisége miatt habozik: „*Csak erősebb lelkű volnék!*”.

Az 1884-ben írt versfüzér tartalmaz öt újabb dalt, melyekben szintén jelen van a kettősség, amelyet eddig is érzékeltetett Reviczky, például hol bús, lemondó és beletörődött, hol pedig cinikus hangon vizsgálja a perdítát. Ha az egyik szakaszban túlságosan is hangsúlyban vannak a negatív tulajdonságok, a másokban rögtön részvéttel szól a lánynak. A második – 1884-es – verssorozatban már sokkal radikálisabban fogalmaz: kijelöli a perdita útját, s részvéttel beszél róla. Az utolsó versben ki is emeli a halált mint alternatívát, saját helyzetéből való kilépés reményében:

Perdita V.

Beteg vagy, azt mondod nekem,
Boldogtalan, bús gyermekem?
Én irgalombul azt kívánom:
Halj meg, míg ifju vagy, leányom.

Ne várd, míg fonnyadt lesz szived,
Mint ősz utóján a liget;
Míg lelkedből vad szenvedélyed
Minden világos színt kiéget.

Óh, kérjed inkább istened',
Hogy most hunyhasd le két szemed,
Mikor még van szivedben álom,
S van mit siratnod e világon.

„A halál itt menekülést jelent, az értékek konzerválását, s az ifjúságot megőrző mozdulatlanságot.”⁴⁷ Mezei Józsefnek e kijelentése éles ellentétet képez Reviczky egy

⁴⁷ MEZEI JÓZSEF: *A szimbolista élmény kialakulása*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968. 204.

általános műfogásával, a már korábban említett hipokrizissal. Miután rámutat a világ kegyetlenségeire, azt tanácsolja: az ember élje ki minden testi-lelki vágyát, s haljon meg inkább korán. A prostituáltat valamilyen kifordított módon szentként felmagasztalva említi a lírai én. Ezzel a tanács ál-tanáccsá válik, negatív retorikai figurává, mely a rossz felmagasztalásával mutat rá valamilyen életbölcsségre. Reviczky versei tehát a retorikai hipokrizis líranyelvi megvalósulásai. Ez a szerkesztési mód tűnik ki később a *Magdolna* című versnél is.

Fontos megemlíteni az ál-tanácsot, mint egyoldalú kommunikációt a versben, melyet a költő/lírai én/megszólító teremt. Emiatt az aposztrophé miatt érezzük valónak az eseményt, mivel nem alakul ki egy tulajdonképpeni eseménysor, hanem a nőalak megnevezése és körülírása adja a történetet. Mivel hosszabb metaforasoroktól, s egyéb trópusoktól mentes a versfűzér, és nem láthatunk hirtelen bekövetkező változásokat az eseményekben, ezért maga a vers válik történetté egy fiktív tér és idő megalapításával. A „nő” így válik szöveggé, illetve a szöveg „nő”-vé: a konklúzió tehát, hogy a „nő” csak a szöveg leírásának és elolvasásának hatására létezik. A *Perdita* versek így a hipokrizis mellett a megszólítás versei is.

Figyelemreméltó az 1880-ban írt vers IV. dala, melyben a Nőt mint uralkodót, áldozatot és vágyat jeleníti meg. Ezeken a tulajdonságokon végigvezethetjük motívumként a tüzet, ugyanis a második versszakban a „*Lövelhetsz lángot tűz-szemedből...*” utal arra, hogy a Nőnek rálátása van saját magára, valamint a láva mindent elpusztít, ami az útjába kerül, főleg a hazug látszatot.⁴⁸ Az emberáldozatot a régebbi korokban, tűzben égették el – a Nő mint áldozat tűnik elő itt. S mivel a vágy szimbóluma is a tűz, ha valaki elfordul tőle, akkor a vágytól is eltávolodik. Természetesen a lírai én és a perdita nem távolodhatnak el a vágytól, hiszen folyton „*lángban állnak*”, ezáltal a szenvedély és egyben a szenvedés is helyt kap életükben. A tűz színe a vörös, mely egyaránt jelképe a paráznaságnak és a szerelemnek is. A keresztény hitvilágban a Jézus testéből kiáramló szeretetet is jelzi, és a Szentlélek egyik jele a víz mellett. A szláv és keresztény mitológiából pedig kiderül: a 'bölcsség' arca és keze lángszínű. Ez a tűz transzformál, átalakít, megtisztít és képessé tesz a felemelkedésre.

A perditánál a Mária Magdolnai tulajdonságok nyilvánvalóan tűnnek fel. Fontos megemlíteni, hogy a *Perdita* ciklus versei 1880-ban és 1884-ben keletkeztek, míg a *Magdolna* vers 1886-ban. A vörös szín, a tűz motívum és a hipokrizis, a gyakran

⁴⁸ <http://7torony.hu/content.php?c=29309> letöltés ideje: 2014. 04. 30.

szánakozó hangvétel mindkettőben nagy jelentőségnek örvend, s a nő leírásában kap kiemelkedő szerepet.

A *perdita* a *perdere* olasz szóból származik. Jelentése: 'az, ami elveszett; az, amit elveszítettünk'. Tehát a perditának nem sajátja a bűnösség, mint azt sokan gondolják. Az *elhagyottság*, *árvaság* szavakkal inkább jellemezhető, s nem von le semmit az értékéből. Reviczky éppen erre az eredetre vezeti vissza saját lírai perditáját: egy különös Éva (a bukástörténet hősnőjének) és egy különös Magdolna (a megváltástörténet egyik hősnőjének) kevert figurájára, amelyben az *elhagyatottság* (*árvaság* – és annak minden szakralitása) fontosabb jelentéselem, mint a *bukottság*. A *perdita* lehet a múzsa és a költészet egyben, melyet Reviczky megújított, s más formában írt le, s lehet egy figura, egy beszédalakzat, mely a leírás során keletkezett, s az elolvasással születik meg számunkra. A különös szerelmi költészet lírai énje érzékelhetően szereti a perditát, függetlenül nevének pejoratív asszociációitól. Kissé olyan szerelem ez, mint Raszkolnyikov rajongása Szonya iránt. A két árva, a két bűnös, a két kiszolgáltatott egymásrautaltságának szeretete. A részvét és a szájalom szeretete. Egy olyan különös megértésbeli viszony, amelyben a másik nyomorúsága és a nyomorúság dicsérete az, mely vigasztaló, amelyben a közös bűnbánat a mérvadó:

„Szeretlek önzésből, kimondom;
Mert a midőn szemedbe nézek:
Egyszerre tűrhetőbb a sorsom
S én kezdlek vigasztalni téged!” (II. vers)

„Te se vagy nálamnál erősebb;
Közös a mi bűnbánatunk.
Egymásra hát ne haragudjunk
S valljuk be: bűnösök vagyunk!” (IV. vers)

A nő és a férfi kapcsolatának különös átformálódása a XIX. század végére ismét kedvelt témává vált. A naturalizmus már-már megkövetelte ezt a szimbólumot, szüksége volt egy olyan tárgyra, ami elég erős ahhoz, hogy kifejezzon egy életanyagot. A *perdita*-szerelem a szerelmi költészet újszerű, századvégi jelensége, melynek érdekessége, hogy nem is a szerelemtémához kapcsolódik szervesen. „A *Perdita*-versek a »következetesen szimbolista szerelem« kifejtései, s ez mindenképp több mint vágy, vonzalom; ez az emberi kapcsolatok filozófiájaként is értelmezhető.”⁴⁹

⁴⁹ MEZEI József: *A szimbolista élmény kialakulása*. I. m. 202.

A bukott nő és a szent nő különös figurális egysége

Reviczky Gyula: *Magdolna* című versének elemzése

Reviczky Gyula *Magdolna* (1886) című verse azt a bibliaolvasó hagyományt követi, amelyben a három nő alakja (Betániai Mária, házasságtörő nő, bűnbánó nő) összeolvad. A költemény helyzetdalszerű monológ,⁵⁰ egyfajta bibliamagyarázat. Itt kapcsolódik össze költészetében Magdolna figurája a perdita-élménnyel. Ez a szöveg kiforrott vers, ahol a tiszta szánakozás jelenik meg. „*A szerencsétlen leány iránti részvét a lelketlen úri társadalom elleni vádemelés erőteljes szavaival együtt jelentkezik.*”⁵¹

Magdolna

Szép s ifju volt, forró vér áldozatja;
De ifjúságát bűnbánón siratta.
S a porból, hova röpke gerjedelme
Tiporta, isten karja fölemelte.
Mert szíve tiszta volt, s bár elbukott,
Szeretni mint ő senki sem tudott.
Midőn Jézus, kinek selyem hajával
Lábát törölgeté, kereszthalállal
Kimult, amint azt megjövendölék:
Ott sirt, ott tördelé fehér kezét.
Hirdetni a világnak ő ment
A Megváltó feltámadását;
Ő, a dicső, fényeskedő szent!...
Emléke illat, neve fény, imádság!...

De jaj, akkor volt az, midőn az isten
Közöttünk járt, emberré válva itten!
De hol keressük most, mely égi jelbe,
Ki az igaz bűnbánót fölemelje?...

Buktatni, azt most is mindenki kész.
Emelni?... Erre nincsen férfi-kéz.
Csak vén szatír, ki pénzzel csalogat,
Kinek vérdíja gyöngy, selyem, fogat;
Csak ifju aggastyán, ki részegen
Megrúgja a leányt, ha védtelen.
Szegény Magdolna, mondj le a reményrül;
Nincs, nincs kinek lábához öntened, –
Gyönyörre készült, bódító csalétkül,
S nem hódolat-jelül illatszered.
Mulass és tombolj, gyúljon lángra véred
Igy is, úgy is utólér bűnhődésed.
Még jó, ha nem lesz ránczos homlokod;
Ha idején, kórházban ér halálod,
Mielőtt elgőzölgött mámorod,
S a pirosító arczodról lemállott.
De ha fenékig kel kihajtanod
A megvetést, szégyent, utálatot:
Még vénülsz és leköpve, letaposva
Szeméten pusztulsz el, mint utca rongya.

Legerőteljesebben a tűz motívuma kapcsolódik Magdolna alakjához ebben a versben is. Erre utalást is kapunk: „*Szép, s ifju volt, forró vér áldozatja*”, „*Mulass és tombolj, gyúljon lángra véred*”. A két idézett sorban is látszik, hogy Reviczky a tüzet, a forróságot a paráznsággal, valamint a vérrel kapcsolja össze. Ehhez tartozik az is, hogy Magdolnát piros ruhában ábrázolták, akár a képzőművészetben, akár az irodalomban. Következtetésképpen megfigyelhető egy fajta feltámasztó szerep, mely a „*gyúljon lángra*

⁵⁰ Vö. SZÉLES Klára: *Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra*. I. m. 113.

⁵¹ KOMLÓS Aladár: *Reviczky Gyula*. Művelt Nép Kiadó, Budapest, 1955. 113.

véred” sorban is látszik. Az a tűz (romlottság), melyben elég, valójában nem emészti fel a romlott nőt, csak még inkább megtisztítja.⁵²

A vers maga két szakaszból áll, első fele Magdolna történetére összpontosít, míg a második rész inkább egy személyesebb hangvételű, bensőségebb kapcsolatról árulkodik – s az utóbbi rész allegorizálja az előbbi részben felidézett bibliai alakot. Nagyon fontos megvizsgálni a mindig pirosban ábrázolt Magdolnát, kiből – Lukács evangéliuma szerint – Jézus „hét ördögöt” távolított el. Ugyan a versben nem szerepel, de a hagyomány a „hét ördögöt” a paráznsággal hozza összefüggésbe, s Magdolnát így prostituáltként ábrázolja. Ez lehet általános tévedés, ugyanis a további szövegekből kiderül, hogy a „hét ördög” elmebajra utal, melyből Magdolna – Jézus megérintésével – kigyógyult. Magdolnát tehát nem lehet a bibliai kontextusban a jó útra tért örömlányok közé sorolni.⁵³ Azonban a vers mégis ekként mutatja be. Fontos megemlíteni ismét a hetes szám értékét, ugyanis a Tízparancsolat héber fordításában és beosztásában a hetedik parancsolat épp azt mondja ki: „Ne paráználkodj!”. Érdekes összefüggésként szolgálhat mindez Magdolna megfigyeléséhez.

A másik fontos dolog, hogy Magdolna volt az első, aki látta Jézus feltámadását. Ott volt a szenvedésnél, a temetésnél. Vasárnap pedig, mikor kiment, hogy megnézzze a sírt, ő látta először, hogy a követ elmozdították. Későbbi történetekből derül csak ki ez, s hogy Magdolnát éri az a megtiszteltetés, hogy elsőként láthatta az Urat.⁵⁴ Magdolna az, aki egy percig sem kételkedett abban, hogy Krisztus feltámadt – s talán éppen ezért lehet az „apostolok apostolának” nevezni. Krisztus férfi tanítványai még úgy is kételkedtek feltámadásában, hogy kinyilatkozatta: csak akkor hihetnek benne, ha hisznek feltámadásában. Ilyen szempontból Magdolna Krisztus leghűbb tanítványa; az apostolság női alakmása.

Reviczky versében ilyen szentként jelenik meg a Nő, kinek sorsa a szükségszerű bukás volt, hogy megdicsőülhessen. Bűne az volt, hogy sokat és nagyon tudott szeretni, még úgy is, hogy saját testét alázta meg a férfi boldogságáért. Ezért is nyerhetett bocsánatot. Ebből következhet a talán kissé túlzásnak tűnő megállapítás: Mária Magdolna Jézus Krisztus női alakjaként is fölfogható. Magdolna ugyanúgy válik szentté testének felszámolásával, ahogy Krisztus testének is szét kell roncsolódnia a bűnösök

⁵² Mark O' CONNELL, Raje AIREY: *Jelek és szimbólumok enciklopédiája*. József Műhely Kiadó, Budapest, 2007.

⁵³ Wilfrid J. HARRINGTON O. P.: *Az írás hősei és hősnői*. Holnap Kiadó, Budapest, 1991. 160.

⁵⁴ LENKEYNÉ SEMSEY Klára: *A nők az Újszövetségben, az Újszövetség a nőkről*. Kálvin János Kiadó, Budapest, 1993. 158–159.

vigasztalásáért, a megváltásáért. A testi megalázás mindkettőjük esetében a másokért hozott áldozathoz és a mások boldogságához vezető út. Jézus esetében szükségszerű volt a halál az emberiség megváltásához. Magdolna története azonban máshogy mutat rá a megbocsátásra. Az „*ott sirt, ott tördelé fehér kezét...*” sor utal Magdolna ártatlanságára, amely minden megaláztatás ellenére az egyetlen lehetséges igaz („Emléke *illat*, neve *fény*”) cselekvésként a töredelmes önfeladást mutatja meg (szemben a vers utolsó tíz sorának kiábrándult ál-tanácsával). Jézus a nagyobb bűnű emberről azt mondta, hogy jobban tud szeretni, mint az, aki kisebb bűnt követ el, mivel a nagyobb bűnű ember hálásabb a bűnbocsánatért.

A vers második része már bonyolultabban írja le, allegorizálja Magdolna történetét: „*De jaj, akkor volt az, midőn az isten / Közöttünk járt emberré válva itten!*”. Ez a rész utalhat arra, hogy régen történt az eset, hogy mondhatni csoda csak egyszer volt, s manapság nem lenne, aki felemelje Magdolnát. A lírai én teljes kiábrándultsága szólal meg a vers vége felé, ahol inkább kijelöli a bukottak általános Magdolna-sorsát, ami a vers világában immár a halál. Látszik, hogy a versben feltáruuló léttapasztalat szerint nem élhetnek boldogan az emberek.

A költemény Magdolna-képe megfeleltethető a bibliai alaknak, de belevetíthető Reviczky jelenkorába is. Az utolsó tíz sorban újra fellelhető a hipokrizis egy ál-tanács formájában: kijelöli a nőalak sorsát:

„Mulass és tombolj, gyúljon lángra véred
Igy is, úgy is utólér bűnhődésed.
Még jó, ha nem lesz ránczos homlokod;
Ha idején, kórházban ér halálod”

A *Perdita* második versfüzérének utolsó pár sora szinte teljesen hasonló ál-tanácsként, hipokrizisként fogalmazza meg a saját boldogság feladásának elve helyett a halálig tartó gyönyörhajszolást:

„Óh, kérjed inkább istened’,
Hogy most hunyhasd le két szemed,
Mikor még van szivedben álom,
S van mit siratnod e világon.”

Ez a vers is azt tükrözi, amit a *Magdolna* vége: egy egész életen keresztül boldogtalanul élni rosszabb, mintha korán, de még boldogan és elégedetten visz el a halál. A két vers mintha egymásra íródott volna. Mint azt már említettem, a *Magdolna* egy helyzetdalszerű

monológ,⁵⁵ mely szerint a költő saját érzelmeit egy másik személy (lírai én) nevében adja elő. A fogalomnak a monologikusságát kell kiemelni, mivel – hasonlóan a *Perditához* – a megszólított szereplő nem válaszol. De a különbség a két vers között az, hogy míg az előbbi versnél az aposztrophéval alkot történetet, addig a *Magdolnában* az alaptörténet a Bibliából van, s a versben csak magyarázza, parodizálja azt. Ez is egy megszólító vers, melyet joggal nevezhetnénk parafrázisnak. Magdolna szentségét és tisztaságát a következő színesztéziával emelte ki Reviczky: „Emléke illat, neve fény, imádság!”

A két vers elemzése után arra a következtetésre jutottam, hogy Reviczky Gyula a XIX. század végi Nőt már nem úgy ábrázolja, mint egy periférián mozgó, megfoghatatlan lényt, hanem mint élő embert, annak minden hibájával együttvéve. Párhuzamot von a bibliai Magdolna alakjával és vele azonosítja a bűnösséget. A *Perdita* és a *Magdolna* című versben egyaránt használja a hipokrizist, mellyel rámutat a világban való „élhetetlenségre”, tanácsolja a kilépést, ironikusan felmagasztalja az értékek feladását. Ezzel határhelyzetet teremt a nő köré. Mindkét versen végigvezethető a tűz, a forróság és a vörös szín motívuma a nő attribútumaiként. Használja az aposztrophét, a megszólítás alakzatát, ezzel képezve történetet, ugyanakkor hiányoznak a hasonlatok, a markáns költői metaforák. Mégis olyan érzést keltenek a versek, mintha magát személyesítené meg bennünk a nőalakokon keresztül. A perditáról szóló versszakok tükörként jelennek meg, melyen a lírai én gondolatai verődnek vissza. Magdolna eredendően a bölcs asszony motívumát hordozza, ezért attribútuma ugyanúgy a tükör is, mint a tűz.

⁵⁵ Vö. SZÉLES Klára: *Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra*. I. m. 113.

ÖSSZEGZÉS

Egy alak megjelenése különböző nyelveken attól függ, milyen közlési csatornát választ szerzője. Lehet az prózanyelv, versnyelv, drámanyelv, képzőművészeti alkotások szimbolikus nyelve. E dolgozat elsősorban a próza-, líra- és képzőművészeti kifejeződést tárgyalta.

Míg a líranyelv a megszólítás és megszólaltatás alakzatával operál, addig a regényben az ikonikusság megjelenésével és a dialógusosság által válik érzékelhetővé az alak. A megvizsgált tulajdonságok, melyekből a bukottság és elveszettség látszik, az a festményeken igen jól kivehető fény-árnyék játékkal és a kép világában egymástól elválaszthatatlan attribútumokkal (koponya, gyertyaláng, testet alig takaró ruházat) vannak ábrázolva. Canova *Bűnbánó Magdolna* szobrán az elesettség és a bűnbánat a kéztartásból és a fej tartásából vehető ki a legerőteljesebben.

A készítés során felmerült néhány kérdés, mely további vizsgálódásra adhat okot, ugyanis az alak ábrázolása több műfajt felölelve tér vissza újra és újra. Hogyan mutatkozik meg a karakter például a dráma nyelvén? A dramaturgia mennyiben teszi lehetővé kibontakozását? Színpadra állításnál mennyire legyen megengedő az alkotó? Ez egy újabb továbbhaladási lehetőségként szolgálhat a kutatás kibővítéséhez.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ARASSE, Daniel: *Festménytörténetek*. (Ford. Vári Erzsébet, Vári István) Typotex Kiadó, Budapest, 2007.
- A sokarcú kép*. (Szerk. Horányi Özséb) Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1982.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A szó a költészetben és a prózában = A szó esztétikája*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1976.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A szó Dosztojevszkijénél = Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Osiris Kiadó, Budapest 2001.
- Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II.* (Szerk. Kroó Katalin) Budapest, 2006.
- CULLER, Jonathan: *Aposztrophé*. (Ford. Széles Csongor) Helikon 2000/3. 370–389.
- CULLER, Jonathan: *Líraolvasás = Figurák. Retorikai füzetek I.* (Szerk. Füzi Izabella, Odorics Ferenc, ford. Füzi Izabella) Gondolat Kiadó, Budapest, 2004.
- DE MAN, Paul: *Olvasás és történelem. Válogatott írások*. (Szerk. Szegedy-Maszák Mihály) Osiris Kiadó, Budapest, 2002.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *Bűn és bűnhődés*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2012.
- FLORENSZKIJ, Pavel: *Az ikonosztáz*. (Ford: Kiss Ilona), Corvina Kiadó, Budapest, 1988.
- FRYE, Northrop: *A kritika anatómiája*. (Ford. Szili József) Helikon Kiadó, Budapest, 1998.
- GERGELYGergely: *Tolnai Lajos kritikai nézetei irodalmi munkássága alapján*. ItK, 1955.
- HAAG, Herbert: *Bibliai Lexikon*. (Ford. Ruzsinczky Éva) Apostoli Szentszék Könyvkiadó, Budapest, 1989.
- HARRINGTON, Wilfrid J.: *Az írás hősei és hősnői*. (Ford. Kabdebó Tamás) Holnap Kiadó, Budapest, 1991.
- Kép – Fenomén – Valóság*. (Szerk. Bacsó Béla) Kijárat Kiadó, Budapest, 1997.
- KOMLÓS Aladár: *Reviczky Gyula*. Művelt Nép Kiadó, Budapest, 1955.
- KOVÁCS Árpád: *Diszkurzív poétika*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2004.
- KOZOCSA Sándor: *Az orosz irodalom magyar bibliográfiája*. OSzK, Budapest, 1947.

LENKEYNÉ SEMSEY Klára: *A nők az Újszövetségben, az Újszövetség a nőkről*. Kálvin János Kiadó, Budapest, 1993.

MEZEI József: *A szimbolista élmény kialakulása*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968.

Mitológiai enciklopédia. (Szerk. Sz. A. Tokarev) Gondolat Kiadó, Budapest, 1988.

O' CONNELL, Mark; AIREY, Raje: *Jelek és szimbólumok enciklopédiája*. József Műhely Kiadó, Budapest, 2007.

PANOFSKY, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben*. (Ford. Tellér Gyula) Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.

REVICZKY Gyula: *Jézus és a boldogság. Koszorú – APetőfi-Társaság havi közlönye*. III. kötet. Budapest, Rautmann Frigyes kiadása, 1880.

Reviczky Gyula összes verse – Kritikai kiadás. (Szerk. Császtvay Tünde) Argumentum Kiadó, Budapest, 2007.

RICOEUR, Paul: *Az „Ádám” mítosz és a történelem „eszkatologikus” felfogása = Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*. (Szerk. Fabiny Tibor, ford. Martonyi Éva) JATE Press, Szeged, 1998.

SZÉLES Klára: *Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976.

Szimbólumok lexikona. (Ford: Sóvágó Katalin), Saxum Kiadó, Budapest, 2009.

Szimbólumtár. (Szerk. Pál József és Újvári Edit), Balassi Kiadó, Budapest, 2005.

Tanulmányok a magyar-országi irodalmi kapcsolatok köréből II. (Szerk. Kemény G. Gábor) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.

Újszövetségi Szentírás. (Ford. P. Békés Gellért és P. Dalos Patrik), Bencés Kiadó, Pannonhalma, 1993.

Vasárnapi Újság 1879/40. és 1881/10. szám

<http://7torony.hu/content.php?c=29309> letöltés ideje: 2014. 04. 30.

<http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1041/erintesek-george-de-la-tour-ujfalusi-eva>
letöltés ideje: 2014. 04. 30.

A dosztojevszkiji hatástörténet árulkodó jelei a Reviczky-lírában

Az alábbiakban arra keresem a választ, hogy Reviczky Gyula milyen kapcsolatban állhatott Dosztojevszkij regényeivel és poétikájával. Milyen hatástörténeti tényezők befolyásolták a magyar költőt a perdita-téma kiválasztásakor a saját egyéni sorsán kívül? Reviczky olvasott Dosztojevszkijt az 1880-as évek elején? Van-e egyéb kapcsolat is Dosztojevszkij és Reviczky művészete között, vagy kizárólag a korábban tárgyalt magdolnai archetípus az összekötő elem a két irodalmi alak között? Ehhez szükséges egy filológiai-bibliográfiai kutatás, mely segítségével könnyebben megállapítható a fenti két szerző közötti irodalmi összeköttetés.

Az orosz–magyar irodalmi viszonyokra irányuló eddigi kutatási eredmények arra utalnak, hogy az orosz regényíró filológiailag adathozható hatással volt Reviczkyre, amennyiben Dosztojevszkijnek a ma *Szelíd teremtként* ismert műve megjelent magyarul 1879-ben a *Vasárnapi Újságban*.⁶⁵ A *Bűn és bűnhődés* csak 1888-ban jelent meg magyarul, azonban az 1881-es német fordítását már olvashatta Reviczky.⁶⁶ Ezt bizonyíthatja az a tény, hogy a költő folyékonyan beszélt németül, írt és olvasott is a nyelven, bár életében egyetlen német nyelvű verse sem jelent meg. „*Világirodalmi tájékozottsága ekkoriban, első kötetének megjelenése táján (1883) a német klasszikusok, a francia romantikusok és az orosz realista regényírók ismeretét jelentette.*”⁶⁷

Mai számunkban egy orosz beszélyt kezdünk meg „A szerény asszony” ezim alatt, melynek szerzője Dosztojevszkij Mihájkovics Tódor, Turgenyev és gróf Tolstoj mellett Oroszországnak ez idő szerint legelőkelőbb írója. E két utóbbit átültetett több műveik után a magyar közönség már jól ismeri, míg Dosztojevszkinek lehet hogy talán nevét is most hallja először s lapunkban közölt beszélye — legalább tudunkkal — az első mű tőle, mely magyar nyelven megjelent. Dosztojevszkij az ifjabb írói nemzedékhez tartozik s íróiarsai közt sajátos helyzete van. Nem követi legtöbb orosz íróiarsa ama modorát, hogy előszeretettel írva történeti elbeszéléseket, a múltból merítsenek — ő úgy, mint Turgenyev is, a mai világot, a mai társadalmat, annak viszonyait és alakjait választja anyagul, s a jelenből akarja fölépíteni a jobb jövőt. Legújabb regénye, a „Karamazov-testvérek,” mely a „Vjesznik Jevroszj” ezimű havi szemlében most jelen meg, épen e kérdéssel foglalkozik, s eszméket nyújt, miként lehetne a mostani társadalmi élet helyett újat, s ideálisabb felfogáshoz mértet alakítani. A szenvedélyek bonyolításának Dosztojevszkij nagy mestere; ezekre szedi az embert, jellemző indulatokat, hajlamokat fejt ki benne lélektani alapon. Néha ugyan szélsőségekbe téved, de ez is csak egyéniségének hű kifejezése s álláspontjának tolmácsa. Nevét ismertté tette néhány évvel ezelőtt megjelent nagyobb regénye: „A bűn és bűnhődés”, mely szintén a társadalmi állapotot rajzolja átlengve az erkölcsi élet magasztosságától s idealizálva az életben előforduló eseményeket. Turgenyev után Dosztojevszkij van hivatva az új iskola megteremtésére.

Sőt, már a német fordítás előtt is tudhatta, hogy létezik ez a mű – a *Vasárnapi Újság* ezt írja 1879/40. számában: Dosztojevszkij „nevét ismertté tette néhány évvel ezelőtt

⁶⁵ KOZOCSA Sándor: *Az orosz irodalom magyar bibliográfiája*. OSzK, Budapest, 1947. 100.

⁶⁶ Vö. REJTŐ István: *Dosztojevszkij Magyarországon = Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből II.* (Szerk. Kemény G. Gábor) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961. (293–340.) 294.

⁶⁷ Reviczky Gyula összes verse – *Kritikai kiadás*. I. m. 17.

megjelent nagyobb regénye: »A bűn és bűnhődés«⁶⁸. Ezzel mégis szemben áll az újság azon kijelentése, miszerint a korábban említett *Szelíd teremtés* (itt még *A szerény asszonycímmel* használva) az első és eddig egyedül magyar nyelvre átültetett Dosztojevszkij-írásmű.

Pár szóval említi ugyanezen újság az 1881/10-es számában Csopey László cikke a regényt (az elhunyt író életének rövid bemutatása során): „»Bűn és bűnhődés« című négy kiadást ért nagyobb regénye, melyben a szenvedélytől pillanatra elvakított s bűnbe esett

emberek hosszú kinos bűnhődésének ecsetelése könnyet facsar az olvasó szeméből, megutáltatja a bűnt, föltárva a szörnyű bűnhődést».⁶⁹ Ugyanennek a cikknek a végén olvashatjuk az alábbi összefoglalást, amely szorosan kötődik mindahhoz, amit Reviczky perdita-alakja kapcsán el lehetett mondani: „véghetetlenül szerette az emberben az embert, a megrögzött gonosztevőben is igyekezett föl kutatni a romlatlan isteni szikrát, s analizálva a bűnhődést, visszatartani akart a büntől. Emberszeretetéből legtöbbet juttatott a szenvedőknek és az eltiprottaknak, és ha igaz, hogy Dickens a szegények ügyvéde

vala: Dosztojevszkij a méltatlanul szenvedőké volt». S ugyancsak a perdita-alakkal kapcsolatban jelentős a cikk által idézett alábbi Dosztojevszkij-kritika: „az eltiport, elvesztett, személyiségétől megfosztott embernél is fürkészi s föltalálja az emberi természet élő, s el nem fojtható törekvéseit és követeléseit; kiszedi az egyénnek lelke mélyébe zárt tiltakozását a külső, erőszakos elnyomás ellen, ítéletünk alá bocsátja, s rokonszenvünk tárgyává teszi».

Az első részletes magyar nyelvű tanulmányt az orosz regényíróról RAJECZKI István írta 1884-ben, amellyel kapcsolatba kerülhetett Reviczky, ugyanis tanulmányozta a már



⁶⁸ VÚ 1879. 40. sz. 643.

⁶⁹ VÚ 1881. 10. sz. 146.

fentebb idézett „orosz realista regényírókat”.⁷⁰ Reviczky Gyula egészen biztosan tisztában volt Dosztojevszkij írói kilétével, s 1883-ban említi *A Volkov-temető* című versének mindkét változatában. Ennek igazolására idézném a következő néhány verssort:

„Elöl a rongyos Dosztojevszki mégyen,
Aztán Gogoly, ki úgy veszett el éhen.” (I.)

„Elöl ziháltan Dosztojevszki mégyen,
Aztán Gogoly, ki úgy veszett el éhen.” (II.)

Utolsó, s egyben a legmeghatározóbb bizonyíték Dosztojevszkij hatástörténetét tekintve Szabó Endre és Reviczky Gyula barátsága. „*Szabó Endre nevét elsősorban nem versei, regényei tették híressé, hanem orosz fordításai.*”⁷¹ ZÖLDHELYI Zsuzsanna tanulmányában az orosz irodalom egyik legjelentősebb magyar fordítójának munkásságáról ír. Mind Szabó, mind Reviczky 1874-ben érkezett Budapestre munkalehetőség reményében, s rövidesen barátságot kötöttek, leveleztek egymással. Az orosz irodalomra Reviczky hívta fel Szabó Endre figyelmét, aki ezután kezdett el a fordítással foglalkozni.

Abban a szűkebb irodalmi körben, melyhez Szabó és Reviczky is tartozott, sok szó esett a korabeli orosz írókról (Puskin, Gogol, Turgenyev, Dosztojevszkij, Tolsztoj).⁷² Fontosnak tartom kiemelni, hogy a *Bűn és bűnhődés* első fordítása Szabó Endre nevéhez fűződik, melyet a *Pesti Napló* közölt 1888-ban.⁷³ Emellett nem elhanyagolható az sem, hogy Reviczky *Apai örökség* című regénye szintén az orosz írók hatása alatt született meg.

Tehát elmondható, hogy Reviczky Gyula tisztában volt az orosz irodalom nagyjával, s perditáját nemcsak a magdolnai alakra építette, hanem akár Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij nőalakjára is.

⁷⁰ A kifejezés pontosságával most nem kívánok vitába bocsátkozni.

⁷¹ ZÖLDHELYI Zsuzsanna: *Szabó Endre, az orosz irodalom magyar népszerűsítője = Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből II.* (Szerk. Kemény G. Gábor) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961. (138–200.) 140.

⁷² Vö. GERGELY Gergely: *Tolnai Lajos kritikai nézetei irodalmi munkássága alapján.* ItK, 1955. 437–456.

⁷³ KOZOCSA Sándor: *Az orosz irodalom magyar bibliográfiája.* I. m. 102.

Reviczky Gyula: Perdita

*Boldogtalan vagy, bűnös is vagy,
Az ördögé vagy mindhiába.*

I.

Rózsakinálás, zene mellett
Az ördögé lett ifju lelked,
És kezéd most virágokat,
Ajkad meg csókot osztogat.

Náladnál semmivel se jobbak
Neveztek csúf szóval bukottnak.
Kimondtam én is azt a szót,
S nem volt rá semmi válaszdod.

Csak rám hajoltál, hogy ne lássam
Két arczod' kipirulni lázban.
Félénken súgtad s reszketőn:
«Rád haragudni nincs erőm!»

Koldúsa koldusabb világnak!
Borulj reám; én szánva szánlak.
Lelkem a porban is megért,
Szeret s megáld hű szívedért.

II.

Gondoljon a világ akármit,
Az emberek gunyoljanak;
Büszkébb szívem van, hogysem értük
Félénken cserben hagyjalak.

Kiket a vak tömeg szokásból
Szépeknek, jóknak ünnepel,
Nem tudnak oly forrón ölelni,
Mint te, midőn hizelkedel.

S a kikre írigykedve néznek
A dőrék, nem oly boldogok,
Mint a minő te vagy szerelmem,
Ha szomjas ajkam csókolod.

Óh, áldhatná sorsát akárhány,
Ki most lenéz negédesen,
Ha oly lánykát találna, mint én
Benned találtam, édesem!

III.

Szívem igaz és jó tehozzád,
Szereti könnyed', árvaságod,
S bár nem ígér örök hűséget,
Bár gyöngé, elhihetd, nem álnok.

Nem, nem ámítalak! Bevallom,
Csak öleléseidet kívánom.
Nyujtsd csókra haragos kis ajkad',
Kedves kis mezei virágom.

Lásd, úgy szeretik a napot, bár
Ettől hervadnak a virágok,
Jer elhervadni kebelemre,
Legyek én a te napsugárod!

A hevülések mind mulandók;
Az ifjuság csak egy lehellet.
Nem, nem ígérek én hűséget,
Hanem gyönyörrel megölellek!

IV.

Késő neked már zúgolódni...
Mind ilyenek a férfiak.
Ha mint hervadt virágot eldob,
A legjobb is csak megsirat.

Mig öleléseidért epedtem,
Hű voltam hozzád, esküszöm;
De csókod vágyamat megölte;
Közös bú, nem az én bűnöm.

Óh, hát ne haragudj', ne vádolj!
Sirj a kegyetlen sors felett.
És én letörlöm drága könnyed',
És együtt sírok majd veled.

Te se vagy nálamnál erősebb;
Közös a mi bubánatunk.
Egymásra hát ne haragudjunk
S valljuk be: bűnösök vagyunk!

V.

Lelkedbe ádáz végzeted,

Rút szégyenfoltot égetett.
Hiába élsz, virulsz, mosolygasz:
A nagy világon nincs helyed.

Légy czéda, kéjszovár, ledér;
Légy szűzi, tiszta: egyet ér.
Imád, átkod nem érdekel más
S csak kicsufolnak könnyedén;

Nincsen remény, nincs irgalom.
Nem kérdi a világ, vajon
Selyemben halsz-e meg vagy éhen,
Átokkal hervadt ajkadon?

Légy vidám vagy kétségbesett:
Pokolban élni végzeted.
Zárdába, vagy kórházba menni:
Egyforma vétek s bú neked!

VI.
Hiába gyújt szemed sugára,
Hiába jársz selyemruhába';
Boldogtalan vagy, bűnös is vagy,
Az ördögé vagy, mindhiába!

Nevethetsz, járhat sz, tündökölve,
Azért te mégis meg vagy ölv.
Lövelhetsz lángot tűz-szemedből:
Szíved kiégett mindörökre.

Látlak az utcán járni le s fel,
Vidáman, ragyogó szemekkel;
De nyomorult vagy, és ha mondják,
Teszed magad, hogy nem veszed fel.

Nem tudom, mit tegyek, ha ennyi
Szépséget látok kárba veszni;
Vádoljalak-e téged érte,
Vagy a világot nevessem ki?...

VII.
Egyedül állsz. Ez az átkod,
Számkivetés bús leánya!
Nincs egyetlen jó barátod;
Árva vagy, mint én is árva!

Idegen vagy tenmagadnak,
Idegen vagy a világnak;
S bár mosolyra nyílik ajkad,
Szíved mélyén sírni látlak.

Jobban áll a köny szemednek,
Hogyha nem kaczagva támad.
De a lélek rejtve szenved,
Titkolódzva sir a bánat.

Tudom én, jobb volna néked
Hű szíven kisírni búdat.
Keresed is, drága lélek,
De hiába a kiutat.

Oly türelmes nő vagy, oly szép,
Hogy szeretve szeretnélek:
Csak erősebb lelkű volnék!
Csak szívem ne szánna téged!

(1880)

I.
Ha durva módon sértelek:
Lelkedre valahogy ne vedd.
A sérelem, ha mutatod,
Hogy fáj szívednek: még nagyobb.

Ne vess csak rajta, rajtam is.
Ne is gyanítsák, hogy hamis
A jókedv, mely szemedben ég,
S hogy szíved meg van ölv régv.

Kaczagj, ha durva szó gyaláz.
Hogy' illenék hozzád a gyász!
Oly nőnél, mint te vagy, szegény,
Gúny, hogyha könny csillog szemén.

II.
Szeretlek mint egy elhagyottat
Egy másik elhagyott szerethet.
A hogy vergődő fájdalom csak
Képes szeretni: ugy szeretlek.

Nem a gyönyörnek tiszta mézét
Szomjazza ajkam, hogyha csókol;
Az, a mi hozzád vonz, a részvét,
Szeretlek, édes, szájalomból.

Szeretlek, mert mint én, leányka,
Te is jobb sorsot érdemelnél.
Szeretlek, mert reád találva
Látom, van árvább szív szívednél.

Szeretlek önzésből, kimondom;
Mert a midőn szemedbe nézek:

Egyszerre tűrhetőbb a sorsom
S én kezdlek vigasztalni téged!
III.

Fogy a sugár; életnapunk
Hevét veszíti; nem csoda!
Annál gyorsabban hervadunk,
Ha árnyékunk nem volt soha.

Szivünk kialszik csendesen,
Mint hamuvá égett parázs.
Ah, ez többé nem szerelem,
Csak gyöngé végső lobbanás!

Lassú haldoklás életünk;
Szerelmünk hervadó virág.
S már csak részvétet érezünk,
Ölve fonnyadt Perditát.

IV.
Rajta, rajta! Éld világod!
Csak így lehet igazságod.
Ne vess, légy víg, bármi érjen;
Szomorúnak lenni szégyen.

Ismered a földi rendet?
Le van győzve, a ki szenved.
S a ki sebét nyitva hagyja:
Elvérzik az istenadta.

V.
Beteg vagy, azt mondod nekem,
Boldogtalan, bús gyermekem?
Én irgalombul azt kívánom:
Halj meg, míg ifju vagy, leányom.

Ne várd, míg fonnyadt lesz szived,
Mint ősz utóján a liget;
Míg lelkedből vad szenvedélyed
Minden világos színt kiéget.

Óh, kérjed inkább istened',
Hogy most hunyhasd le két szemed,
Mikor még van szivedben álom,
S van mit siratnod e világon.

(1884)

