

A FÉNY JELENSÉGE ÉS A SZÍNEK SZEREPE CSEHOV PRÓZÁJÁBAN

A MENYASSZONY ÉS A SZAKADÉKBAN

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	2
II. Csehov és a századforduló fénytörése	4
1. A szimbolizmus vizualitása Andrej Belij esztétikájának tükrében.....	6
2. Csehov rögzített képei az impresszionizmus szemszögéből	8
III. Fények és színek játéka <i>A menyasszony</i> című elbeszélésben	11
IV. Kontrasztos árnyalatok a <i>Szakadéokban</i> című elbeszélésben	23
V. Összegzés	30
VI. Irodalomjegyzék	32

I. Bevezetés

Dolgozatunk keretein kívül előzetes vizsgálatokat folytattunk a látásról a gondolkodástörténet két kitüntetett területén, az antik és a keresztény világban. Ez utóbbi kapcsán közelebbről az ortodoxia számára lényegi jelentést hordozó ikonról, ezzel összefüggésben az ikonon fellelhető *fény* és *színek* jelentéséről. Ezek azonban a szűkebb téma – korlátozott keretekben megvalósuló – kibontásában csak következtetések formájában jeleníthetők meg. Mindezeket a vizsgálatokat azért végezzük, mert úgy véljük, az ortodoxia szellemisége mély lenyomatot hagyott az orosz mentalitásban, sőt mi több, annak szerves részét képezi s ez a hatás a XIX. századi orosz irodalom egyik legkiemelkedőbb alakjának, Anton Pavlovics Csehov művészetében is élénken jelen van, ami kiemelten megfigyelhető az elbeszéléseiben felbukkanó *színek* és a *fényjelenségek* alkalmazásában. Felvetésünket alátámasztja, hogy Csehov elbeszéléseiben rengeteg ortodox elem bukkan fel, mint például az ortodox templomok, ünnepek, búcsúk, szentképek, mécsesek, kereszt, kereszttetés, papok, melyek az orosz lelki és szellemi életben meghatározó szerepet töltenek be. Éppen ezért az általunk vizsgált jelenségek mögött is feltételezem az ikon ortodox lényegiségét átölelő hatását.

Tanulmányaink során sok Csehov elbeszélést volt alkalmunk olvasni, melyek világát nagyon közel éreztük magunkhoz, ezért választottuk dolgozatunk központi témájának az elbeszéléseinek tanulmányozását. A látással és az ikonográfiával kapcsolatos vizsgálódásunkban elsősorban Pavel Florenszkij, Leonyid Uszpenszkij, Lepahin Valerij és Ruzsa György munkái voltak inspirálók számunkra.

Csehov munkásságát a századforduló orosz irodalmában kibontakozó szimbolizmus és impresszionizmus perspektívájából is törekszünk megvilágítani. Csehov és a szimbolizmus kapcsolatának bemutatására Andrej Belij, Szilárd Léna, Matthias Freise, Reichmann Angelika, valamint Iván Ildikó munkái szolgáltak alapul. Csehov képzőművészettel való érintkezését Gereben Ágnes és Leonard Polakiewicz írásaiból ismertetjük, majd nem megfeledkezve Csehov orvos létéről, kitérünk a fényhasználatának fizikai és fiziológiai hátterére Goethe munkássága alapján.

Elemzésem során a következtetések levonásának eljárás módjához Kroó Katalin, Lieber László, Pjotr Vajl – Alexandr Geisz, valamint Regéczi Ildikó elméleti munkái lesznek segítségünkre. A Csehov-elbeszéléseinek interpretációjának módszertanában Borisz

Uszpenszkij *A kompozíció poétikája* és Wolf Schmid *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában* (*Anton Csehov novelláiból származó példákkal*) című munkáit vesszük alapul.

A szövegek többszöri elolvasása során figyeltünk fel a visszatérő *fényjelenségek* és *színek* gyakori használatára, majd az említett jelenségeket előtérbe helyezve fogjuk *A menyasszony* /*Hebecma*/ és a *Szakadékbán* /*B owpaze*/ elbeszéléseket vizsgálni. Ezekben az alkotásokban fokozottan jellemző, hogy a mély, mögöttes üzenetek a *fény* és *színek* alkalmazásának értelmezésével magyarázhatóak. Véleményünk szerint ez egy nagyon lebilincselő témakör, éppen ezért nem mi vagyunk az elsők, akik hasonló megfigyeléseket tettek Csehov elbeszéléseivel kapcsolatban, viszont igyekszünk új összefüggéseket, észrevételek tenni e témában.

II. Csehov és a századforduló fénytörése

A századfordulóhoz közeledve Csehov elbeszéléseiben egyre jellemzőbbé vált a vizuális elemek alkalmazása, melyek elemi részévé váltak a műveknek. Úgy gondoljuk, az elbeszélések ezen elemeinek mélyreható vizsgálata nélkül megfosztanánk magunkat egy jelentéstöbblettől. Így kiemelt figyelmet szentelünk az elbeszélésekben fellelhető képekre, színekre és fényjelenségekre azért, hogy ezen elbeszéléseknek egy újabb értelmezési síkját tárjuk fel. Éppen ezért a csehovi alkotói korszak végén íródott művekből választottunk két elbeszélést, *A menyasszony* /*Hebecma* 1903/ és a *Szakadékbán* /*B ospaze* 1899/ címűt. Annak tudatában tehát, hogy Csehov a századforduló orosz irodalmának nagy alkotói közé tartozott, lehetőségünk nyílik arra, hogy elbeszéléseinek vizuális elemeit az ez időszakban teret nyerő szimbolizmus és impresszionizmus nézőpontjából is értelmezzük. Ezeket a nézőpontokat összevetve párhuzamokat, esetenként ellentéteket fedezhetünk fel.

A Csehov írói pályájának második felében keletkezett alkotások még inkább tükrözik a századforduló irodalmára jellemző változásokat. A századfordulóhoz közeledve elbeszéléseibe fokozatosan emelkedik be az orosz irodalomra jellemző újabb áramlatok, irányzatok hatása, melyek közül először is a szimbolizmust emelnénk ki. Csehov és a szimbolizmus közös szálairól folytatott kutatásunkhoz elsősorban Andrej Belij: *Священные цвета, Арабески - Книга статей, Луг зеленый*, Szilárd Léna: *Чехов и проза русских символистов*, Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája, Iván Ildikó: *Az antropozófia mint megismerési út és filozófiai világkép tükröződése Andrej Belij esztétikai írásaiban és művészi prózájában*, Matthias Freise: *Проза Антона Чехова*, Reichmann Angelika: *Профанированные Священные цвета- Сер(ебрян)ный голубь Андрея Белого* című szakirodalmi munkákat dolgoztuk fel.

Éles határokat, mint tudjuk, nem lehet az irányzatok között meghúzni, az irodalom állandó változásban, formálódásban van. Ilyen szempontból az írók és a költők is olykor nehezen sorolhatók egy-egy iskolához.

Gyakran figyelhetjük meg, hogy az alkotók életművének kezdete és vége között gyökeres változások mennek végbe, más-más dolgot helyeznek előtérbe, változik világnézetük, a rájuk hatást gyakorló alkotó személye és az irodalmi irányzatok is folyamatosan formálódnak, fejlődnek. Csehov szövegeiben is találkozunk, kereszteződnek

egymással az ellentétes irányzatok, melyek közül Belij a realizmust és a szimbolizmust emeli ki elsődlegesen [БЕЛЫЙ 1911: 395].

Ahhoz, hogy Csehov és a szimbolizmus kapcsolatát tanulmányozhassuk, először is szükség van a szimbolizmus fogalmának tisztázására.

Az irodalomtörténeti szakmunkákban a szimbolizmust egyrészt úgy határozták meg, mint eltávolodást mindattól, amit tagad [ФРАЙЗЕ 2012: 316]. Azaz elhatárolódik a valóság visszatükrözésétől és a társadalmi feladatvállalástól [ФРАЙЗЕ 2012: 316]. Másrészt pedig mindazon költők irodalmi termését nevezzük összességében szimbolizmusnak, akik saját magukat a szimbolizmus iskolájához sorolták [ФРАЙЗЕ 2012: 316]. Csehov sohasem tartotta magát szimbolistának, de, ahogyan azt Belij is megírta róla, „mintha egész alkotói tevékenységét annak szentelte volna, hogy az orosz szimbolizmus talapzata lehessen.” [БЕЛЫЙ 1911: 397][Ford.- P.P.]

Csehov az orosz realizmusból építkezve fejlődött tovább. „Az orosz prózában az európai regény (...) megújulásához mérhető fordulatában” [SZILÁRD 2002: 11] szerepet játszó Andrej Belij és Merezskovszkij [SZILÁRD 2002: 11] is átérzi az ő összekötő szerepét ebben az átmenetben. Általánosságban elmondható, hogy a szimbolisták Csehovot előfutáraik egyikéhez sorolták [SZILÁRD 1990: 791]. Andrej Belij úgy tekintett rá, mint „apák és fiúk” között lévő kötelékre [SZILÁRD 1990: 791]. Nem csak a szimbolistát ismerte fel benne, hanem más, egymással ellentétes művészeti iskolákhoz való tartozását is, viszont hangsúlyozta, hogy a szimbolizmushoz kötik Csehovot a legerősebb szálak. [SZILÁRD 1990: 791]. Belij a Лыр зеленый című munkájában ekképp ír róla: „Csehov (...) semmit nem magyarázott el, hanem nézett és látott. Szimbólumai finomabbak, áttetszőbbek, kevésbé szándékoltak. Belenőttek az életbe, maradéktalanul testet öltöttek a reálisban. S amennyiben a reális kezdetének a kép átélését tekintjük, formájának pedig a szimbólumot, annyiban Csehov leginkább szimbolista.” [HETÉNYI 2010]

1. A szimbolizmus vizualitása Andrej Belij esztétikájának tükrében

Vizsgálódásunk folytatásaként Andrej Belij esztétikájában a vizualitás rendeltetését elemezzük [IVÁN 2010: 5-6]¹ a célból, hogy ez által a szimbolizmus vizualitásán keresztül is tudjunk később a Csehov-elbeszélésekhez egy további értelmezési síkot adni. Andrej Belij *Священные цвета* cikkéből a fényjelenségek és színek szimbolikus jelentését helyezzük előtérbe.

A színek szimbolikus jelentéseit Belij e cikkében vallási kontextusban magyarázza [REICHMANN 1997: 124]. A cikkben összefoglaltak az ikonfestészet teológiai alapelveihez nagyon hasonlatosak, csaknem azonosak [REICHMANN 1997: 117]. Először is kiemelnénk a cikkből a *fény-sötétség* viszonyrendszerének szimbolikus értelmezését, amely alapvetően szintén a keresztény vallás szimbolikájából indul ki. A cikk egy Bibliai idézettel kezdődik, amelyből magyarázatot kapunk a fény és sötétség ellentétének mibenlétére: «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» [БЕЛЫЙ 1994: 201]. A Szentírásban és az ikonfestészet hagyományos ábrázolástechnikájában Pável Florenszkij meghatározása alapján a *fény* teremtő erő, misztikus oka a létezőnek [FLORENSZKIJ 2005: 156]. Tehát Isten jelenlétében eltűnik a nemlétet megjelenítő sötétség. Majd ebből az alapelvből kiindulva Belij elhelyezi a színeket a fény-sötétség viszonyrendszerében „[a] fény abban különbözik a színtől, hogy a színek teljességét foglalja magában. A szín a sötétség által többé-kevésbé határolt fény.” [БЕЛЫЙ 1994: 201] [Ford.- P.P.]. A színek és a fény között alapvető különbséget fogalmazott meg.

A színek nem rendelkeznek önállósággal, mert a fény részét képezik [IVÁN 2010: 6]. Belij szerint a színek között a különbség csupán a bennük rejlő sötétség aránya adja meg [IVÁN 2010: 6]. A fehér szín mellett az isteni megnyilvánulás színei, az égszínkék és az arany [REICHMANN 1997: 124]. Krisztus külsejét is e szakrális színekkel írja le Belij; arca fehér, mint a hó, szeme égszínkék, haja arany [БЕЛЫЙ 1994: 209]. Habár az égszínkék ég természetes színe, az ikonokon gyakran mégis az isteni bölcsességet fejezi ki, ennek köszönhetően az ikon fontos helyein jelenik meg, mint Krisztus ruháján Rubljov Szentháromság ikonján [REICHMANN 1997: 125]. Mindez azért van így, mert „[a] szentek ikonon ábrázolásának nem az az értelme, hogy megmutassák nekünk azt, amit a természetben látunk, hanem, hogy szemléletesen jelenítsenek meg egy testet, amely azt is érzékeli, amit a

¹ Iván Ildikó ezen tanulmányában is található egy fejezet, mely Andrej Belij *Священные цвета* munkáját dolgozza fel, hogy bemutassa Belij esztétikájában a vizualitás szerepét, státuszát és a mögötte rejlő filozófiai hátteret.

mi közönséges érzékelésünk nem észlel: az ikon a külvilág fizikai érzékelésén túl a spirituális érzékelést is ábrázolja.” [USZPENSZKIJ L. 2003: 120]. Mégsem igaz az az állítás, miszerint az égszínkéék az arannyal és a fehérrel egyenjogú, azonos jelentésű lenne vagy az, hogy azonos funkciót tölt be e három szín, mint ahogyan Belij rendszerében megfogalmazódik [REICHMANN 1997: 125]. Ezzel párhuzamosan megjelenik a *fekete-fehér* színek ellenpontosítása is a cikkben. „Ha a fehér szín a lét megtestesült teljességének a színe, a fekete a nemlét, a káosz szimbóluma (...).” [БЕЛЫЙ 1994: 201] [Ford.- P.P.]. „Az egyetlen, valós léttel bíró szín a fehér (...). A fekete szín, amely a sötétséggel, a fény hiányával egyenlő, viszonylagosságot hoz a teremtet világba.” [IVÁN 2010: 6]. Azaz Belij ontológiai különbséget állapított meg a fehér és a fekete szín között. A fehér színt tehát a lét, azon felül a teljesség jelentésével látta el, ezzel ellentétesen a fekete a nemlét és a káosz színe. E két szín keveredéséből jön létre a szürke. „A nemlét létben való megtestesülését, ami az utóbbinak egyfajta kísértetiességet kölcsönöz, a szürke szín szimbolizálja.” [БЕЛЫЙ 1994: 201] [Ford.- P.P.]. A szürke szín legfontosabb jelentését az őt alkotó fekete és fehér színek jelentésének keveredése adja. Ahogyan megfogalmazza azt Belij is, „<...> amennyiben a szürke szín a fekete szín kapcsolatát fejezi ki a fehérhez, annyiban a gonosz számunkra lehetséges értelmezése a szürke e relatív közepszerűségét, kétértelműségét foglalja magában.” [БЕЛЫЙ 1994: 201] [Ford.- P.P.].

Dolgozatunkban Csehov színhasználatának és a fényjelenségek alkalmazásának módszerét és annak mögöttes jelentéseit vizsgáljuk. Ebből a szempontból fontos megjegyeznünk, hogy az impresszionizmus hatása is megfigyelhető Csehov művészetében.

2. Csehov rögzített képei az impresszionizmus szemszögéből

A *fény* és a színek nem csupán a képzőművészetben alkalmazhatóak, mint gyönyörködtető, hatást kiváltó, mögöttes jelentést rejtő komponensek, hanem az irodalomban is. Szavakkal is tökéletesen sikerül megfesteni mindazt a *fényárt* és *színpompát*, mely megihletett már sok-sok költőt és író.

Nem is csoda, hogy a képzőművészet érezhetően hatással volt Csehov írói alkotásaira, hiszen festőművészek vették körül őt családjában is. Nyikolaj bátyja tehetséges festő volt [GEREBEN 1980: 11], sőt, Marija húga is foglalkozott képzőművészettel [GEREBEN 1980: 12]. Baráti körében is volt egy rendkívül tehetséges tájképfestő, Iszaak Iljics Levitan, kivel közeli barátságot ápolt. Kétségtelen, hogy korának nagy alkotói, Szurikov és Repin festményei is befolyásolhatták Csehov belső épülését [JERMILOV 1952: 40]. Csehov bejárta Nyugat-Európát is, nyitott szemmel kereste fel a nyugati művészeti emlékeket, köztük az itteni képzőművészeti alkotásokat [JERMILOV 1952: 146]. Ezáltal lehetősége volt személyesen összevetni az orosz és a nyugati festészeti remekműveket. Ráébredt, hogy képzeletét a nyugati festészet nem ragadja el, az orosz tájképfestészet volt számára az igazán inspiráló. Elismerően ír Marijának az orosz művészetről egy párizsi kiállításon tett látogatása után 1891-ben [POLAKIEWICZ 1990: 148]: „Az orosz festők sokkal komolyabbak, mint a franciák... Azokhoz az itteni tájfestőkhöz képest, akiket tegnap láttam, Levitan – király!” [JERMILOV 1952: 146]

Csehov alkotásaiban olyan részletesen, élethűen ír a természetről, hogy gyakran hasonlították azokat festményekhez. Levitan figyelt fel az elsők között erre a jelenségre [POLAKIEWICZ 1990: 147]. Levitan, csakúgy, mint Csehov, szerelmese volt a Moszkva-környéki tájnak [JERMILOV 1952: 68], mindketten megfestették a középorosz vidéket [JERMILOV 1952: 131], Levitan ecsettel, Csehov pedig szavakkal.²

Csehov azonban nem csak író volt, hanem orvos is. Orvosként tisztában volt a *fény* fizikai és fiziológiai természetének tudományos hátterével is, amely tudás szintén hozzáadódott Csehov *fény*- és *színhasználatához*. J. W. Goethe *Színtan* című munkája segítségünkre volt a *fény* és színek világában való tájékozódásban, hogy később a Csehov két elbeszélésének elemzését tovább mélyíthessük. Azért is erre a tanulmányra esett a választás, mert a természet és a művészet találkozása valósult meg benne [WALKÓ 1978: 272]. Goethe, hasonlóan

² Izgalmas téma lehetne Levitan tájképfestészetével és annak színvilágával összehasonlítani a Csehov elbeszéléseiben fellelhető tájleírásokat. Ennek a témakörnek a vizsgálatára azonban csak egy következő alkalommal kerülhet sor.

Csehovhoz, nem csupán az irodalomban volt járatos, hanem a természettudományok világában is széles ismeretekkel rendelkezett.

1810-ben jelent meg a *Színtan*, mely pillanatnyi eredménye volt a hosszadalmas megfigyelő és kutatómunkának [WALKÓ 1978: 272]. „(...) Goethe legnagyobb terjedelmű munkája, melyre több időt fordított, mint irodalmi főművére, a *Faust*-ra.” [WALKÓ 1978: 257].

Goethe Didaktikai vázlatából először is a fiziológiai részt emelnénk ki, amely a fény és a sötétség viszonyát vizsgálja a szemhez [GOETHE 1983: 29]. Ebben a fejezetben Goethe a fény és sötétség látásra, s ez által az ember érzéseire gyakorolt hatásait mutatja be részletesen. Goethe munkájának főként ezt a részét fogjuk az elbeszélések interpretációja során felhasználni.

A színek és fényjenségek tanulmányozása során az irodalomkritikusok munkáikban gyakran tesznek említéseket Csehov és az impresszionizmus közös érintkezési pontjairól. Ennek feltérképezéséhez Leonard A. Polakiewicz: *Color in the Works of Anton Chekhov*, Thomas Eekman *Čechov — an Impressionist?*, Matthias Freise: *Проза Антона Чехова* munkáit használtuk fel, valamint Tolsztoj megjegyzését e témához.

Az impresszionizmus és Csehov kapcsolatát vizsgálva az irodalomkutatók sok esetben Csehov tájképfestésében fedeztek fel megannyi közös szálát. Matthias Freise azt írta ennek kapcsán:

„Leginkább Csehov alkotásai és a festészeti impresszionizmus közötti párhuzamokról beszélhetünk.”
[ФРАЙЗЕ 2012: 301] [Ford.- P.P.]

Már Tolsztoj is észrevette Csehov alkotásaiban az impresszionista behatást [POLAKIEWICZ 1990: 149]. Megpróbálta szavakba foglalni Tolsztoj Csehov tájképfestési eljárásának lényegét, mely rendkívüli hasonlóságot mutat az impresszionista festészettel:

„Csehovnak, csakúgy, mint az impresszionistáknak, saját formája van. Mintha válogatás nélkül, a véletlenül keze alá kerülő festékekkel festene és e festékek között semmilyen kapcsolat nem lenne. De ha az ember egy kicsit eltávolodik, észreveszi, hogy teljes benyomás áll össze. Előttünk áll egy fényes, lenyűgöző festmény a természetről.” [СОБОЛЕВ 1930: 59] [Ford.- P.P.]

Az impresszionista festők a múltó pillanatot próbálják elkapni, nem törődve a részletek pontos kidolgozásával, a kemény vonalak és kontúrok helyett a fényekre és színekre támaszkodnak [EEKMAN 1984: 204]. Tehát Csehov, hasonlóan az impresszionista

festőkhöz, elbeszéléseiben a színeket látszólagosan véletlenszerűen, pillanatnyi benyomásai alapján veti papírra, melyből, ahogyan azt Tolsztoj is megfogalmazta, végül egy lenyűgöző tájkép áll össze.

Azonban Thomas Eekman úgy véli, a *Čechov — an Impressionist?* című tanulmányában, hogy Csehovot impresszionista írónak nevezni már-már közhely, valamint két művészeti ágazat között párhuzamot vonni mindig kockázatos dolog [EEKMAN 1984: 203]. Mindent összevetve Eekman ezt a következtetést vonja le:

„[Csehov] alapvetően különbözik a tipikus impresszionistáktól, expresszionistáktól, szürrealistáktól, futuristáktól és a többi ’-istától’... Az volt, ami nagyon szeretett volna lenni: ’szabad művész és semmi más’.” [EEKMAN 1984: 218-219] [Ford.- P.P.]

Ezt tartjuk a legfontosabb következtetésnek, melyben a hangsúly azon van, hogy Csehovot nem lehet *tipikus* impresszionista írónak nevezni, mert habár az impresszionista alkotásokban a lényeg nem a részletek pontos kidolgozásában van, Csehovnál mégis elemi fontosságú, hogy a részletek bemutatásával a felszínt olyan miniatürizálva elemezze, amelyen immár átlátva elvezet minket a világot hajtó erők lényegi magjához. Visszautalunk ezzel a Belij Csehov és a szimbolizmus kapcsolódási pontjait feltáró gondolatához, amiben arról ír, hogy a Csehov által bemutatott reális képet mintha mikroszkópon keresztül vizsgálná, és arra irányítja figyelmünket, hogy az általa vizsgált kép valójában átlátszó [БЕЛЫЙ 1905]. Belij *Арабески* című *cikkgyűjteményében* fellelhető Csehovról szóló tanulmányában szintén visszatér e Csehov aprólékos elemzésével kapcsolatos gondolatmenet:

„„Csehov ezzel ellentétben a reális képből indul ki, finomítja és tanulmányozza magát a látható képet, úgy vizsgálja, mintha mikroszkóp alatt nézné, megmutatja számunkra, hogy ez a kép valójában áttetsző. Azonban kiutat nem ad, és mi, akiket az ismeretlen vesz körül, arra vagyunk ítélve, hogy saját üvegbörtönünk zártságában tartózkodjunk.” [БЕЛЫЙ 1911: 397] [FORD.- P.P.]

Polakiewicz azt írja ehhez kötődően a *Color in the works of Anton Chekhov* munkájában, hogy Eekman téved abban, hogy teljes egészében kétségbe vonja Csehov impresszionista író mivoltát, mint tévednek mindazok, akik válogatás nélkül, Csehov munkásságának egészére alkalmazzák ezt a minősítést [POLAKIEWICZ 1990: 150].

III. Fények és színek játéka *A menyasszony* című elbeszélésben

A *fény* sokszor ragyog fel Csehov elbeszéléseiben, mely nem csupán esztétikai jelentőséggel bír – színesítvén elbeszéléseit –, hanem a szöveg mélyebb jelentésrétegei felé is irányítja az olvasót. A *fény* és a színek szimbolikája rendkívül sokrétű, melyet nagyszerű művészi érzékkel alkalmazott. Csehov életművéből kettő elbeszélést választottunk ki, hogy alaposabban megvizsgáljuk őket, kiemelt figyelmet fordítva a *fény-árnyék* jelenségekre és a színek használatának fontosságára.

A *menyasszony* című elbeszélés az egyik kedvencünk Csehovtól, minél többször olvastuk, annál apróbb, finomabb részletekre figyeltünk fel. Amikor az elbeszélést elkezdjük olvasni, olyan hangulatba kerülünk, mintha utaznánk egy hosszú, véget nem érő vidéken a ködben, *szürkeségben* és egyszer csak a végtelen térben feltűnne egy réges-régen kiüresedett, *fehér*, öreg ház elhanyagolt kerttel, melyhez mikor odasétálunk, megelevenedik a múlt a szemeink előtt. Az elbeszélés Csehov pályafutásának végén, 1903-ban keletkezett és az író röviddel ezután, 1904-ben hunyt el.

Elemzésünket a nézőpontok vizsgálatával szeretnénk kezdeni. Először is azt kell szemügyre vennünk, hogy a műben fellelhető nézőpontok milyen pozícióban helyezkednek el az alkotáshoz képest. Ez alapján lehetnek azok külső, elvont nézőpontok, vagy valamelyik hős szemszögéből bemutatott perspektívák [USZPENSZKIJ B. 1984: 22]. A mű elején három különböző értékelő nézőpontot fedezhetünk fel; a két főszereplőt, a Nágyáét és Szásáét, valamint egy külső elbeszélői nézőpontot. Értékelésük tárgya jelen esetben Nágya édesanyja, Nyina Ivanovna. Az anya alakját értékelő látásmód árulkodik arról, hogy mit tartanak fontosnak a világban, melyek számukra a világ létfontosságú értékei. Ezek alapján azt is megfigyelhetjük, milyen mélyen képesek a környező világot és az embereket szemlélni, és azt is megtudjuk, hogy ők milyen értékvilágot képviselnek az alkotásban. Nézzük meg közelebbről ezt a jelenséget!

Az elbeszélés kezdetén, Szása álláspontjával ellentétben, Nágya legnagyobb álma, hogy férjhez mehessen, de fogalma sincs arról, hogy valójában mit is jelentene ez számára. Még naiv és fiatal lány, aki anyját és anyja sorsát példának tekinti, de hogyan is tehetne másképp, mikor egy nemesi udvarházban élt elzárva a külvilágtól, más mintát nem látott maga előtt. Nem lát édesanyja lelkébe, nem látja a mélyen ülő fájdalmat, boldogtalanságot benne, melyet a boldogtalan házasság és az anyósától való anyagi függés, a valós világtól való elzártság okozott. Nágya felszínesen, kívülről szemléli édesanyját: „<...> olyan fiatalnak látszik! Bár

természetesen neki is vannak apró hibái – tette hozzá rövid hallgatás után -, de azért rendkívüli asszony” [CSEHOV 2008: 11]³ [„Она кажется отсюда такой молодой! У моей мамы, конечно, есть слабости, — добавила она, помолчав, — но всё же она необыкновенная женщина.” (10)] Láthatjuk, hogy az elbeszélés magyar fordításában a „кажется” orosz kifejezés a „látszik” szóval jelölődik, reflektálva arra, hogy az ember az őt körülvevő univerzumot empirikusan ismerheti meg. Ezáltal kiemelődik az látás szerepének fontossága az érzékszervek közül, mint ahogyan már ez megfigyelhető az antik, később a keresztény világban, s azon belül az ortodoxiában is. Azonban az orosz és a magyar nyelvben is megfigyelhető, hogy amikor valamire azt a szót használjuk, hogy „látszik”, az azt a mögöttes jelentést is tartalmazza, hogy mindaz, amit érzékel, lehet, hogy csupán látszat és nem az igazság. Valamint ugyanebben az orosz idézetben felbukkanó, a Csehov elbeszéléseiben oly gyakran alkalmazott „необыкновенная” szó szemantikájára szeretnénk fordítani a figyelmet. Az *Ugribugri /Попрыгунья/* címet viselő elbeszélésben is fontos szerepet kap az a kérdés, hogy ki számít „rendkívülinek” /необыкновенным/ és ki „hétköznapi”, a „szürke” /обыкновенным/ embernek. Az elbeszélés hősnője, „Olga Ivanovna, a barátai meg a jó ismerősei <...> nem voltak egészen hétköznapi emberek.” [CSEHOV 2004c: 5] [„<...>Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знакомые были не совсем обыкновенные люди.” [ЧЕХОВ 2013: 455]] Az elbeszélő ezzel arra utal, hogy Olga számára a rendkívüliség a népszerűség és a divatosság szinonimája, tehát, akit a fényűző estélyeken a művészi munkásságáért (gyakran csak ideiglenesen) körülrajong a tömeg, az az igazán rendkívüli ember. Nem veszi észre, hogy a csendes, szorgalmas, tudományt szolgáló és őt szívből szerető férje az, aki abból a posványos, hírnevet előtérbe helyező, Olgát körülvevő világból kiemelkedik. Csupán az elbeszélés végén jut arra a következtetésre, hogy férjét tekintse rendkívülinek. A *menyasszony /Невеста/* című elbeszélésben Nágya használja ezt a kifejezést édesanyjával, Nyina Ivanovnával kapcsolatosan, amely az elbeszélés magyar fordításában a „rendkívüli” jelzőként szerepel. Nágya, mint már említettük, csupán felszínesen képes a környezetét és a környezetében élőket szemlélni, s az édesanyjával kapcsolatos megfigyelései is a külsőségekre szorítkoznak. Tehát a rendkívüliség ekkor még Nágya számára leginkább a külső szépségből, fiatalosságból fakad. Később azonban változást figyelhetünk meg, amelyet lejjebb fogok részletesebben tárgyalni. Ki fog derülni, hogy Nágya többé nem tekint úgy édesanyjára, mint rendkívüli asszonyra. Míg az *Ugribugri* elbeszélésben a nő a férjét egyszerű, átlagos embernek tartja, csak később jön rá, hogy férje valójában

³ (Az elbeszélés szövegére magyarul és oroszul a továbbiakban is a fenti kötet alapján hivatkozom.)

„необыкновенный”. Addig *A menyasszony*ban az eszmélés folyamata ellentétes, először édesanyját rendkívülinek gondolta, majd rájött, hogy nem más, mint egy hétköznapi teremtés.

Az elbeszélés elején Nágya kívülről, a kertből figyelte édesanyját, aki „<...> az esti világításban, az ablakon át nagyon fiatalnak látszott...” (7) [„<...> и теперь мать при вечернем освещении сквозь окно почему-то казалась очень молодой...” (6)]. A látszott szó ennél a jelenségnél is utal arra, hogy mindez csak a látszat, az igazság a szeme elől el van fedve. Erre a szellemi bezártságra Csehov úgy is rámutat, hogy leírja, hogyan érzi magát Nágya a szobájában: nem tud éjjelente aludni, nyugtalan, „... fekhelye pedig túlságosan puha és meleg volt.” (17) [„<...> лежать было очень мягко, неловко.” (16)]. A magyar fordítás nem teljesen adja át a „неловко” jelentéstartalmát, hiszen az orosz szöveg azt jelenti, hogy Nágyának feküdnie volt kényelmetlen, a magyar fordításban pedig a fekhely jelzőjeként jelenik meg a „неловко” szó, ami „melegnek” van fordítva. Az orosz eredeti ennél a kifejezésnél azért segíti jobban a mélyebb megértést, mert a „не” felerősíti azt az érzést, hogy valami *nincs* jól, valami *nem* jó. Nágya számára szobájából az „<...> ódon ablakon át látható volt a kert, arrább egy virágfürtökkel borított, kábult és didergő orgonabokor, amely felé sűrű, *fehér köd* úszott, hogy betakarja.” (19, kiemelés tőlem– P.P.) [„В большое старое окно виден сад, дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода; и *туман, белый*, густой, тихо подплывает к сирени, хочет закрыть ее.” (18, kiemelés tőlem – P.P.)]. *Fehér köd* borítja a tájat, és úgy hat, mintha Nágya szeme előtt is egy *fehér fátyol* lebegne, ami miatt nem láthatja a környező világa mélyebb összefüggéseit. A tevékeny életforma irányába Szasa indítja el. Ez pedig a hajnali pirkadat *fényeként* jelenik meg, ami *A menyasszony* hősnőjét nem hagyja aludni. „Mikor Nágya felébredt, két óra lehetett, már kezdett pirkadni” (17) [„Когда Надя проснулась, было, должно быть, часа два, начинался рассвет.” (16)] Fel szeretnénk hívni az orosz szövegben szereplő „рассвет” szóra a figyelmet, amely magyarra fordítva valóban azt a jelentést hordozza, hogy pirkadat, hajnal, azonban az orosz szó töve a „свет” magyarul fényt, világosságot jelent. Tehát megkezdődött a természet kivilágosodása és Nágya ebben az időtáiban rendszeresen felébred és nyugtalan gondolatok kezdik gyötörni a jövőbeli házastársával és a választásának helyességével kapcsolatosan. Mintha éppen ébredne álomvilágából. Megfigyelhető ebből is, hogy Nágya a természettel teljesen összhangban van. Később is felfedezhetünk utalásokat erre az összhangra, mikor Nágya útnak indult, hogy elkezdhesse új életét és tanulhasson Péterváron. Ekkor ugyanis a régi életétől könnyek között búcsúzott, miközben „[o]dakint zuhogott az eső.” (41) Majd visszatérve a hajnal *fényéhez*, meg kell jegyeznünk, hogy ebben az esetben

azt sugallja, hogy Nágya kezd tudatára ébredni. „Mint minden májusi éjszakán, csak ült az ágyon és tűnődött. De most is ugyanolyan egyhangú, meddő, nyomasztó töprengésbe merült, mint a múlt éjszakán <...>” (17) [„Надя, как и во все прошлые майские ночи, села в постели и стала думать. А мысли были всё те же, что и в прошлую ночь, однообразные, ненужные, неотвязчивые <...>” (16)]. A Nágyát kívülről szemlélő elbeszélői perspektíva eredeti orosz szövegében a «ненужные» és a «неотвязчивые» jelzőkben szereplő „не” ismételten ráirányítja az olvasó figyelmét a sorok közötti mélyebb összefüggések megértésére. Azaz Nágya belső harmóniája felborult és sehogy sem érzi jól magát a bőrében, éppen ezért valamin változtatnia kell.

Nágyával ellentétben Szása egészen másképp szemléli Nyina Ivanovnáat: „- Igen, meg kell adni... - bólintott Szása. – Az édesanyja a maga nemében persze nagyon derék és rokonszenves asszony, csak hát... hogy is mondjam... <...> - Ördög tudja, senki sem csinál semmit. Az édesanyja egész nap csak szórakozik, mint valami hercegnő <...>” (11) Szása csupán azt vizsgálja egy emberben, hogy cselekvő, vagy passzív életmódot folytat. Ez alapján mond értékítéletet róla. Így elmondhatjuk, hogy a Szása által képviselt nézőpont sem kiterjedt, sőt egészen leszűkült erre a szempontra, viszont ő nincs ennek tudatában.

Majd belép a Nyinát értékelő elbeszélői nézőpont is: „Nyina Ivanovna ujjain *csillogtak* a briliánsok, aztán a szemében *csillogtak* a könnyek...” (15, kiemelés tőlem – P.P.) [„У Нины Ивановны блестели бриллианты на пальцах, потом на глазах *заблестели* слезы, она *заволновалась*.” (14, kiemelés tőlem – P.P.)] Azaz az elbeszélő nem csupán a felszínt, a *csillogást* képes meglátni, mely *csillámlás* Nágyát megakadályozza a látszatvilágon túli dolgok észrevételében, hanem az egyén lelkét is megérti. A „*заблестели*” és „*заволновалась*” igék a „*csillogtak*” igével jelölődnek a magyarban, viszont a „za” igekötő használata az orosz nyelvben azt hangsúlyozza, hogy a cselekvés, történés csak egy rövid ideig zajlik. Vagyis a *megcsillan*, *felragyog* igék pontosabban tükrözik az eredeti szöveg mondanivalóját, hiszen arra mutat rá, hogy az elbeszélő minden fontos apró részletet képes észrevenni, akár egy pillanatnyi *csillámlást* is. A dolgok aprólékos megfigyelése nagyon jellemző Csehov alkotásaira és valóban itt is láthatjuk, mintha mikroszkópon keresztül vizsgálná a reális képet, és arra irányítja figyelmünket, hogy az általa vizsgált kép tulajdonképpen átlátszó [БЕЛЫЙ 1905]. Ennek köszönhető, hogy az érzelmi gyötrődést szimbolizáló *csillogó* könnyeket is észreveszi és fel is hívja e részlet fontosságára a figyelmet. Ez a tulajdonság hiányzik Szásából, míg Nágya felszínes szemléletmódja magyarázható a lány fiatalságával, tapasztalatlanságával.

Szása szerint nagyon fontos, hogy az emberek tanuljanak, mivel „[c]sakis a felvilágosult és beavatott emberek érdekesek, csakis azokra van szükség. Mert minél több lesz az ilyen ember, annál hamarabb jön el az isten országa e földön. <...> Akkor itt hatalmas pompás házak, szökőkutakkal ékeskedő gyönyörű kertek, rendkívüli, csodálatra méltó emberek lesznek...” (23) [„Только просвещенные и святые люди интересны, только они и нужны. Ведь чем больше будет таких людей, тем скорее настанет царствие божие на земле. <...> И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди...” (22)] Szása szólamában is szerepel a „необыкновенные” kifejezés, s ez alkalommal is a magyarban a „rendkívüli” szó fordul elő. A rendkívüli jelzőt, szemben Nágya gondolatmenetével, Szása a tevékeny életmódot folytató emberek dicsőítésére használja. Mindemellett úgy tűnik, mintha az Édenkertről beszélne a megidézett részben, aminek leírása hasonlatos Nágyáék kertjéhez, de betakarja a *fehér* hajnali köd, eltakarja a szem elől az értékeit. Nappal még próbálja saját magát is ámítani, becsapni azzal, hogy a tétlenség nem bűn, de az éjszaka közepén mintha a lelkében egy halvány kis *fény* utat mutatna, mint a hajnalban a pirkadat *fénye* és sokkal reálisabban szemléli a környezetében élőket. A hajnali *fénysugár*, mintha a helyes utat kezdené megvilágítani Nágya számára. A mű végére, miután Nágya már tanult nővé ért, tisztábban látja az őt körülvevő világot, ami tükröződik abban, hogyan szemlélődik szobájában: „<...> látta régi ágyát, az ablakokat, az egyszerű, *fehér* függönyöket, az ablakokból pedig a régi, napsugaras, vidám, madárdaltól hangos kertet.” (49, kiemelés tőlem – P.P.) [„<...> увидела ту же постель, те же окна с *белыми*, наивными занавесками, а в окнах тот же сад, залитый солнцем, веселый, шумный.” (48, kiemelés tőlem – P.P.)]. A magyar fordítás egy kissé eltér az orosz szövegtől, hiszen az „увидела” ige nem egyszerűen azt jelenti, hogy „látta”, hanem pontosabban azt, hogy meglátta. Vagyis arra éleződik ki a kifejezés, hogy Nágya hazaérkezése után már képes arra, hogy a környezetét alaposabban megfigyelje és észrevegye a részleteket is, melyekre korábban nem ügyelt. A fenti idézetben ezen kívül a függönyök fehérségére és egyszerűsége hívja fel a figyelmet az elbeszélő, amely a lány ártatlan gyermekkorát idézi meg. Illetve az eredeti orosz szövegben a függöny szó jelzője „наивный” nem csupán azt a jelentést hordozza megában, hogy egyszerű, hanem azt is, hogy naiv. Tehát a naivság és a *fehér* szín egymás mellé rendelődik. Az itt lefestett hangulat teljesen kontrasztos az utazása előttivel. Fokozatosan fejlődik Nágya, sőt sokkal tovább jut el, mint Szása, melyet az bizonyít, hogy itt már összeér az elbeszélői nézőpont a Nágyáéval. Nágya nem csupán azért utazik el, hogy kilépjen a passzivitásból, a Szása által bűnösként jellemzett életformából, de a személyes

boldogságra is vágyott. A vőlegényével ellátogatott leendő közös otthonukba, ahol „mindent ízléstelennek, naivul, ostobán, elviselhetetlenül ízléstelennek látott <...>” (31) [„а она видела во всем одну только пошлость, глупую, *наивную*, невыносимую пошлость” (30, kiemelés tőlem – P.P.)]. Ekkor rájött arra, hogy az ő házasságuk épp olyan boldogtalan lenne, mint szüleié. A *fehér köd* eloszlása után diagnosztizálni tudta anyja fájdalmának valódi okait is, mely nem csupán a tétlenségből fakadt, de a lehangolt, szomorú, szerelem nélküli házasságból, azaz a személyes boldogság beteljesülésének hiányából fakad. „Egyszerre csak észébe jutott, hogy anyja sosem szerette megboldogult férjét, hogy teljesen vagyontalan, és egész sorsa anyósától, a nagytól függ. És Nágya akármennyire gondolkozott, nem tudta megérteni, miképp volt lehetséges, hogy anyját mind ez ideig valami rendkívüli, csodálatraméltó lénynek tartotta, miért nem látta meg benne az egyszerű, mindennapi, boldogtalan asszonyt.” (25) [„Вспомнила она почему-то, что ее мать не любила своего покойного мужа и теперь ничего не имела, жила в полной зависимости от своей свекрови, бабули. И Надя, как ни думала, не могла сообразить, почему до сих пор она видела в своей матери что-то особенное, необыкновенное, почему не замечала простой, обыкновенной, несчастной женщины.” (24)]. Itt is együtt mozog az elbeszélő és a Nágya által képviselt perspektíva és ismét megjelennek a „необыкновенный” és „обыкновенный” orosz szavak, amikor Nágya az édesanyjára gondol. Láthatjuk mennyire megváltozott édesanyjáról alkotott véleménye, egészen máshogy néz már rá, s ennek tükrében szerezhetünk tudomást arról, hogy Nágya milyen gyökeresen megváltozott. Nágya először rendkívülinek tartja édesanyját a külső erényei, azaz szépsége és fiatalsága miatt. Később feleszmél és egyszerű, hétköznapi embernek látja, mert csupán egy mindennapi nehézségek terhét hordozó asszony. Egy külső narrátori szólamból ismerhetjük meg Nágya belső gondolatvilágának átalakulását, mely ösztönösen ment végbe.

A fentiekből is tükröződik, hogy Csehov a *fehér* színnel fejezi ki Nágya boldog, naiv fiatalságát és gyermekkorát, valamint ellentétbe is állította Szásával a színek alkalmazásával. A hősök külső tulajdonságai kiváló képet adnak lelkükről. Például az elbeszélés elején leírást kapunk bőrük színéről, melyben erős kontraszt figyelhető meg, melyről az elbeszélő nézőpontból szerzünk tudomást: Szásának *barna*, beesett, beteges, de szépnek mondható arca van, míg Nágyának egészséges, gyönyörű bőre. Szása sokat utazott, nagy élettapasztalat van már mögötte, Moszkvában él, csak nyaranta látogat el Nágyáékhoz, *barnasága* utalás arra, hogy a sok *napfény* a barangolás alatt érhetne, de mivel Nágya sohasem mozdul ki, nem utazgat, tapasztalatlan még és fogalma sincs arról, hogy mi van „odakint”, legfeljebb a

kertben sétálgat. A *fehér* szín használata a gyermekkor és naivitás kifejezésére nem csak *A menyasszonyban* fordul elő. A *Három nővér* című drámájának egyik főszereplője, a húszéves fiatal lány, Irina, hasznos életet szeretne élni, viszont erről csupán álmodozik, semmilyen élettapasztalata sincs. „Mikor felébredtem, felkeltem és megmosakodtam, egyszerre úgy tetszett, minden olyan *világos* ezen a világon, és tudom, hogyan kell élni.” [CSEHOV 1992c: 144]. A dráma elején a szerzői utasításban olvashatunk arról, hogy ez a gyermekkor és felnőttkor határán álló lány *fehér* ruhában van: „Irina, *fehér* ruhában az ablaknál áll, gondolataiba süppedve” [CSEHOV 1992c: 141]. Az *Aranyos!* című elbeszélésben a gyöngéd, jóhiszemű lány, Olenyka külső leírásánál is találkozhatunk a *fehér* színnel: „Pirospozsgás orcáját, gyöngéd, *fehér*, csöppnyi anyajeggyel ékített nyakát, minden bókra felsugárzó, jóságos, naiv látva, a férfiak azt gondolták magukban: „Helyes jószág...” és szintén elmosolyodtak <...>” [CSEHOV 1992a: 652] *A Cseresznyéskert* kezdetén is feltűnik a gyermekszoba képe a lassan felkelő nap és virágzó cseresznyefák kíséretében: „[a] „gyerekszoba”, amelyet még mindig így hívnak. Az egyik ajtó Anya szobájába nyílik. Hajnali szürkület, de már mindjárt feljön a nap. Májusban vagyunk, kinn virágokban állnak a cseresznyefák <...>” [CSEHOV 1992b: 225]

A festőművész Szása alkotómunkásságáról nem tudunk meg semmilyen részletet. Ahhoz, hogy valaki tehetségesen fessen, elengedhetetlen, hogy környezetében minden apró részlet észrevegyen. Szása észreveszi, hogy Nágyáék fényűzésével kontrasztos a szolgálok helyzete, akiket nagyon elhanyagolnak a háznál: „Ma kora reggel valamiért benéztem a konyhába, hát látom, hogy négy szolgáló alszik ott a puszta földön; ágyak nincsenek, derékalj helyett rongyok, bűz, poloskák, svábbogarak...” (11) Viszont az elbeszélés végéhez közeledve nem vesz arról tudomást, hogy milyen szennyben él ő maga. Arról nem mond bírálatot. Andrejt is csupán kritizálja életmódja miatt, viszont az ő művészetéből kapunk ízelítőt, Szásáéból nem. Andrej hegedűjátéka hatást gyakorol a hallgatóságra, csupán Szására nem: ”<...> valamennyien némán hallgatták.” (15) Egy festőművész a *színekkel* úgy bánik, mint a hegedűművész a hangszerével, sokkal mélyebb benyomást kell a színeknek tenniük egy festőben, mint egy művészi hajlammal nem megáldott „átlagemberben”. Azonban Szása a tájban nem vesz észre színeket, s ha valami meg is ragadja képzetét, az a *szürkeség*: „<...> bűnös, tétlen, áporodott, *szürke* élet” (23, kiemelés tőlem – P.P.). A jelenben szerintem nem lehet meglátni semmilyen szépséget, hiszen minden, ami szép és jó, csupán a jövőben lehetséges. Nem is keresi azt a jelenben, inkább csak az elmaradottságra hívja fel mások figyelmét: „– Nem tudok én ebben a városban élni – mondta komoran. – Se vízvezeték, se

csatornázás! Enni is undorodom: elképzelhetetlenül piszkos a konyha...” (27) S ezután ismét felmerül a kérdés: lepusztult szobájában mégis hogy volt képes nyugodtan élni? Sőt, Nágya iránta táplált szerelmét sem volt képes észrevenni. Ebben a kérdésben és még más vonatkozásokban is a *Cseresznyés kert* Trofimovjának alakjára emlékeztet, aki a szerelemről úgy nyilatkozik, mint egy felesleges, értéktelen „valamiről”: „<...> mi ketten fölötte állunk a szerelemnek. Lesöpörni magunkról minden kicsinyes, csalóka dolgot, mindent, ami megakadályozza az igazi boldogságot...” [CSEHOV 1992b: 263]. Ljov Andrejevna az, aki ellenpontozza Trofimov szavait: „[a] maga korában már férfinak kell lenni... meg kellene érteni az embereket, akik szeretnek... és igen... már magának is szeretnie kellene valakit... Szerelmesnek kell lennie, érti? <...> Magában nincs tisztaság... maga egyszerűen egy beszáradt vénkisasszony... egy komikus, torz figura...” [CSEHOV 1992b: 274].

Szása számára az jelent örömet, ha hozzásegít más embereket a megvilágosodásra, új, tevékenyebb életforma folytatására: „[a] legfontosabb, hogy megváltoztassa az életmódját, semmi másra nincs szükség.” (41) Nem Nágya volt az egyetlen, kit ehhez próbált segíteni. Régóra fennálló betegségben szenvedett, s közeledő halála ellenére a Volga-mellékre készült gyógyulni egy barátjával és annak feleségével. Azt a célt tűzte ki maga elé, hogy a hölgyet is életmódváltásra bírja: „[a] feleség bámulatra méltó teremtés; folyton nyaggatom, igyekszem rábeszélni, hogy menjen el és tanuljon. Azt akarom, hogy változtassa meg életmódját.” (47) Szása szemléletmódja egyáltalán nem mozdult el, nem tárgult ki, továbbra is csak azt figyeli az egyénben, hogy cselekvő, vagy passzív-e. – Ekvivalens eseménysorról beszélhetünk: „Az ekvivalencia egyenértékűséget jelent” [SCHMID 1999: 185], ebben az esetben tematikusan egyenértékű cselekvések követik egymást időben [REGÉCZI 2005: 38]. Szása törekvése, hogy segítse az embereket megváltozni, tanulni, megvilágosodni, azonban a cselekvés rutinná válására mutat és „<...> a viselkedés automatizálódását a környezet végleg megerősíti.” [LIEBER 1995: 109]. Ennek a viselkedésnek a nyomait fedezhetjük fel a hatodik fejezetben Szása külsejének leírásában, és az arról alkotott meglátásban. Nágya és Szása hosszas távolléte után újra találkoztak. Szása alakjában a sok változatlanság mellett csak enyhe átalakulás ment végbe, amelyre az elbeszélő is felhívja a figyelmet és Nágyára is mély benyomást tesz, végleg átértékelődik a róla alkotott véleménye. „Szása ugyan olyan volt, mint tavaly: szakállas, bozontos, még mindig ugyanabban a kabátban, ugyanabban a vitorlavászon nadrágban, nagy, gyönyörű szemében még mindig ugyanolyan megnyerő tekintet csillogott; de betegnek, megviseltnek látszott, megöregedett, erősen lefogyott, folyton köhécselt. És Nágya valahogy *szürkének*, vidékiesnek látta.” (45, kiemelés tőlem – P.P.) Szása külső leírása

azért kap itt fontos szerepet, mert általánosságban elmondható, hogy az irodalmi alakok külsejének (test, gesztusok, ruházat) és környezetüknek részletei (a környező tárgyi világ) a belső tulajdonságokat tükrözi [LIEBER 1995: 87]. Ez a stagnálás ábrázolja Szása kiüresedését, azt, hogy már nem képes fejlődni [LIEBER 1995: 83], így értéktörekvése nem lehet más, csakis automatizmus. Az automatizmus jelenik meg Trofimovnak, a *Cseresznyés kert* diákjának külső leírásában és szónoklatában is, melyben az utópisztikus árnyalata és túlretorizáltsága nagyon szembetűnő [REGÉCZI 2000: 138]. "Csak így előre! Megyünk a *fénylő* csillag felé, amely ott ragyog a messzeségben... oda megyünk! Előre! Utánam, barátaim!" [CSEHOV 1992b: 263] (kiemelés tőlem – P.P.) Szása és Trofimov mondanivalójában sok a párhuzam, „<...> hasonlóképpen idézik meg a két-, háromszáz év múlva elkövetkező boldog jövőt, de nyomukban az ironikus elbeszélői beállítás – a jellemábrázolás, a szüzsé – inkább üres álmodozásnak láttatja a fenti alakok eszmefuttatását.” [REGÉCZI 2000: 138]. „Ugyanakkor Csehov nemcsak megérezte a jövőt, hanem óvott is tőle, mert megértette, hogy sem neki, sem hőseinek nem lesz helyük benne” [VAJL, GENISZ 1998: 289]. Mély mögöttes tartalom nincs Trofimov szavai mögött, csupán üres frázisoknak bizonyulnak. Erre az ellentmondásosságra a drámában Ljubov Andrejevna hívja fel a figyelmet: „sohase volt ideje rá, hogy akármelyik efféle problémát a saját énjén is kipróbálja? Maga merészen farkasszemet néz a jövővel: de talán csak azért, mert nem is tud rosszat látni benne, vagy rosszat várni tőle, hiszen az igazi élet rejtve van a maga fiatal szeme előtt.” [CSEHOV 1992b: 272]. „Csakhogy maga semmit se csinál... tűri, hogy a sors ide meg oda dobálja...” [CSEHOV 1992b: 273]

A Szását körülvevő tér teljesen ellentétes a Nágyát körülvevő térrel. A novella kezdetén Szása utazgatása, tettvágya miatt nem szorult be egyetlen szobába, szabadon élt, a szöveg elején az olvasó megtudhatta, hogy Szása rengeteg időt töltött a tanulással, nem tétlenkedett, sok tudományba belekóstolt, sőt talán túl sok munkát is vállalt, ezért eljárt nyaranta a nagymamához, hogy a fáradtságot kipihenhesse. Nágyát is arra ösztönözte, hogy tanuljon, hagyja maga mögött a semmittevő életet, de a mű végére már Szásából kihuny az életkedv és, „... ha valaki beszélni kezdene vele egyéni boldogságáról, személyes életéről, iránta érzett szeretetéről, nem értene belőle semmit, és csak nevetne.” (45) Itt is arra lehetünk figyelmesek, hogy Szása szerint az aktív, cselekvő életmódnál semmi sem fontosabb, pláne az egyéni boldogság nem. Az elbeszélői nézőpont az, ami ismét rámutat erre hiányosságára. Ezt a hangulatot sugallja szobájának leírása is: „<...> tele volt dohányfüsttel, és össze-vissza volt köpködve; az asztalon a kihűlt szamovár mellett törött tányér állt, rajta valami *sötét* papír, és az asztalon is, a padlón is tömérdek döglött légy hevert.” (45, kiemelés tőlem – P.P.) A

dohányfüst, *sötét* papír és a döglött légy mind-mind *feketék*, erre a helyre nem jut be a *fény* éltető ereje, félelmetes és negatív kisugárzása van a térnek. Ebben a szobában mindent körbeölel a *fekete* halál, a szamovár is kihűlt, a tányér is törött és mintha Szása „<...> egész lényéből valami avatagság áradna, valami, ami már rég letűnt, s talán már a sírba készül.” (47)

Az előzőekben már megfogalmaztuk megfigyelésünket, miszerint Nágya környezetében a leggyakrabban világos színek vannak jelen, mely a fiatalságot, naivságot, frissességet és üdeséget jelképezi. Körüllengi Nágya egész lényét ez a tiszta világosság és az üdeséget magával viszi a beteg Szása komor otthonába is, ahol még inkább érzékelhetjük Szása és az őt körülvevő szoba, valamint Nágya kontrasztját.

Ezt a jelenséget most tekintsük meg a fekete és fehér színek vizsgálatának fiziológiai oldaláról is. Nágya, amint meglátja Szását és szobáját, rögtön észreveszi, mennyire megöregedett, bozontos lett és lefogyott, azaz alakja egyre sötétebbé és kisebbé vált. Szinte teljesen beolvadt szobája sötét, halott miliójébe. Majd pedig a gyakran fehér színnel jellemzett Nagyát most képzeljük el ebben a sötét környezetben. Az ő világos kisugárzása még inkább megerősödik és ellenpontosódik a sötét közeggel.

1. ábra "Ha tekintetünket egy pontra szögezzük a függőleges választóvonalon a két (...) kör alakú sík között, akkor a fekete alapon lévő fehér sík csekély optikai megnagyobbodását észleljük." [GOETHE 1983: 31]



Tehát Csehov természettudományos ismereteit is alkalmazta e kép megfestéséhez, hogy mindinkább kifejezze, mennyire kiemelkedik Nágya a környezetéből. De mindez egy folyamat végét jeleníti meg, melyre hamarosan rávilágítunk. Az előbb vizsgált optikai jelenséggel már korábban, az elbeszélés elején is találkozhattunk, amikor Nágya este a sötét kertből figyelte édesanyját, Nyina Ivanovnáat „aki most, az esti világításban, az ablakon át nagyon fiatalnak *látszott*.” (7, kiemelés tőlem– P.P.) Ekkor még Nyina Ivanovna úgy tűnt fel előttünk, mint akit a *világos színek, fény, ragyogás* vesz körül; *világosszőke* hajú, fiatalnak *látszó* asszony, „ujjain *csillogtak* a briliánsok” (15). Ha újra elővesszük az előbbi optikai jelenséget, észrevehetjük, hogy itt Nyina Ivanovna a fehér sík a fekete háttérben, éppen ezért a

szemünk még fényesebbnek látja az ő alakját. Ez csupán egy optikai csalódás, csak ebben a sötét háttérben tűnik fénylőbbnek az édesanya, amelyet kiemel a *látszott* szó.

Viszont e két jelenség között megfigyelhetünk egy párhuzamot és egy ellentétet is. Az elbeszélésben Nágya fokozatosan erősödő „megvilágításánál” nem bukkan elő a *látszott* szó mégis, érzékelhetünk egyfajta kettősséget a Nágya „megvilágított” pozíciójával kapcsolatosan. Hogy megmagyarázhassuk e kettősséget, ismét egy szintani példát veszünk elő; „az árnyékban vagy homályban lévő fehér felület nem egy esetben szürkének számíthat.” [GOETHE 1983: 32]. Ezzel arra szeretnénk rámutatni, hogy talán Nágya fényessége sem olyan tiszta fényesség, mint amilyennek első pillanatban tűnhet. Erre utalhat az is, hogy Nágya és Nyina Ivanovna keresztnéveinek kezdőbetűiben is felfedezhetjük az azonosságot, amely szintén valamilyen rejtett módon utalhat arra, hogy sorsukban egyfajta összefonódás is feltételezhető.

Az elbeszélés végének nyitottsága meghagyja az olvasónak a szabad asszociáció lehetőségét ezzel kapcsolatosan. Nyina Ivanovát is először az ablakból megvilágított pozícióban láthattuk, majd az elbeszélés második felében a hangos csattanástól megijedve „egy szál ingben, kezében gyertyával belépett Nágához. <...> ezen a viharos éjszakán öregebbnek, alacsonyabbnak és kevésbé csinosnak látszott, mint máskor.” (35) [„<...> вошла Нина Ивановна в одной сорочке, со свечой. <...> в эту бурную ночь казалась старше, некрасивее, меньше ростом.” (34)] Nyina a külsőségeket levetkőzve, a csillogó briliáns nélkül összefont hajjal és szép ruha nélkül már közel sem volt olyan „fényes”. Tehát ez a ’fényesség’ nem belső énje sugározta, csak a külsőségek adták, levetkőzve ezeket nem ’világított’ immár. A „kezében gyertyával” kifejezés is, amely hűen tükrözi az eredeti orosz szöveget, jól érzékelteti, hogy az édesanya nem belülről sugározza a fényt, csupán a rávetülő fényforrás mellett tűnik egy-egy pillanatban sugárzónak. Amint a külső fényforrás fénylő zónáján kívül esik, megláthatjuk Nyina Ivanovna igazi arcát. Ha felidézzük az elbeszélés elejéről Nyina alakját, s ahogyan élénk tárul a látvány, egy ikon képének helyzetét idézi fel bennünk. „Már este tíz körül járt az idő, a kert fölött telihold világított. <...> Nágya egy pillanatra kiment a kertbe, onnan láthatta, <...> a székesegyház főszertapja Nágya anyjával, Nyina Ivanovnával beszélgetett, aki most az esti világításban, az ablakon át nagyon fiatalnak látszott <...>.” (7) Azonban ez az ’ikon’ mindössze egy profanizálódott utánzata csak az igazi ikonoknak. A szent képek belsejéből árad az isteni energia fény formában, de ez a kép csak a mesterséges háttérvilágítás miatt tűnhet megszenteltnek. A telihold világának megtéveszthető hatása félrevezette Nágya érzékeit.

A Szása környezete teljesen összeszűkült, ezzel ellentétben Nágya a szűk térből fokozatosan tör ki és halad a végtelen felé: „<...> úgy érezte, hogy új, széles út nyílt meg előtte, amelyet mindaddig nem ismert, most már csupa várakozás volt és mindenre elszánt, akár a halálra is.” (39) [„<...> ей казалось, что перед нею открывается нечто новое и широкое, чего она раньше не знала, и уже она смотрела на него, полная ожиданий, готовая на всё, хотя бы на смерть.” (38)]. Ebben az esetben a „ей казалось” magyarra az „úgy érezte” szókapcsolattal van lefordítva, s nem a „látszott” kifejezéssel, mert itt a „казаться” szónak nem a látás általi érzékelés jelentése van kiemelve, hanem az, hogy összességében Nágya belső érzései a jövőt illetőleg nem biztos, hogy összhangban vannak a valósággal. A végtelenség érzetét az elbeszélés lezáratlansága is fokozza. A mű legvégén robbanásszerűen tágul a tér, Nágya szűk, a múltját szimbolizáló szobájában holmiját csomagolja, majd útnak indult, és nem csak szobáját, házát, de városát is elhagyta. „Felment az emeletre, a szobájába, hogy összecsomagoljon, másnap reggel pedig elbúcsúzott az övétől, és felajzottan, jókedvűen elhagyta a várost – mint tervezte, örökre” (55) Megszűnnek előtte a térbeli határok, mely utal perspektívájának kiszélesedésére is, és véget vet addigi bezárkózó életmódjának.

IV. Kontrasztos árnyalatok a *Szakadékbán* című elbeszélésben

A következő elbeszélés, amely elemzésünk központi eleme lesz, a *Szakadékbán* Hasonlóképpen *A menyasszonyhoz* a *fény-árnyék* és a *színek* jelenségeire koncentrálnak szeretnénk tanulmányozni, mivel rendkívül gazdag a *fényes* és *sötét színeket* hordozó ellentétes részletekben. - A *Szakadékbán* 1899-ben íródott, Csehov utolsó alkotói korszakában.

A *Szakadékbán* egy nem akármilyen falu szolgál az elbeszélés helyszínéül. Ez a falu az Uklejevo nevet viseli, s amint a cím is utal rá, „<...> olyan mély szakadékbán feküdt, hogy az országútról és a vasúti állomásról csak a templom tornyát meg a kartonnyomó üzemek kéményét lehetett látni.” [CSEHOV 2004a: 647].⁴ A szerzői nézőpont ebben az esetben egy olyan külső nézőpont, mely nem ereszkedik le a szakadék mélyébe, hanem fentről, a szakadék szélétől eltávolodott pozícióból festi meg a helyszínt. Majd a szerzői perspektíva fokozatosan közeledik a szakadékhöz és ereszkedik le a mélybe. Állandó mozgásban van az elbeszélés egész ideje alatt. A szakadékbán folyton borús hangulat az uralkodó, azaz sár, árnyék, bűz, halál és *feketeség* borítja be, azonban holdfény hatására ideiglenesen „<...> az ember lelkében repdeső boldogság támadt <...> és Uklejevo már nem is látszott *sötét* veremnek.” (650, kiemelés tőlem – P.P.) [„<...> на душе тревожно и радостно, и Уклево уже не казалось ямой.” [ЧЕХОВ 1973: 339]]. A „látszott” szó, oroszul „казалось” utal arra, hogy ez csupán egy illúzió, amely egy rövid ideig elfeledteti a sötét valóságot a falubeliekkel.

Ebben az elbeszélésben a szereplők külső leírásánál is gyakran találkozhatunk *színekkel* és *fényjelenségekkel*. A *fényjelenségeknek* a műben alapvetően két típusát fedeztük fel. Az egyikbe azok tartoznak, amelyek a profán értékeket nagyítják fel. Ezek elhomályosítják az emberek tiszta látását, és téves útra vezetik őket, s gyakran a hősök erkölcsi bukását eredményezi. Mindjárt az elbeszélés elején olvashatjuk, hogy „Grigorij Petrov hosszú fekete kabátban, vászonnadrágban, magas szárú fényes csizmában járkált ide-oda <...>” (649) [„Старик Григорий Петров, одетый в длинный черный сюртук и ситцевые брюки, в высоких ярких сапогах <...>.” [ЧЕХОВ 1973: 338]] Őt is beborítja a *feketeség*, teljesen beolvad a szakadék *sötétjébe*, csupán *fényes* csizmája *csillan* meg. Ez a *csillámlás* egyáltalán nem mennybéli tisztaságot sugároz az öreg Cibukinból, csupán azt fejezi ki, mennyire fontos számára az, hogy a közösségben milyen rangos szerepet tölt be, vagyis a pénz és a külsőségek. Mindez tükröződik hivatásában is, hiszen kereskedő, ráadásul a parasztokat

⁴ (Az elbeszélés szövegére magyarul a továbbiakban is a fenti kötet alapján hivatkozom.)

teljesen kihasználja. Fiának, Anyiszimnak „*ragyogó* [блестящие] [ЧЕХОВ 1973: 342] sárcipő” (653, kiemelés tőlem – P.P.) van a lábán. Számára is fontos az, hogy a társadalomban megbecsült helye legyen, nyomozó, de ami számára mindennél fontosabb, az a pénz. Pénzhamisításával kockára teszi a karrierjét, s el is bukik. „<...> valamennyi érme újdonságjának látszott, mintha úgy válogatták volna össze, és *csillogott a napfényben*.” (653, kiemelés tőlem – P.P.) [„все монеты, как на подбор, были новенькие и сверкали на солнце.” [ЧЕХОВ 1973: 342]] A jelenség elemzése során Goethe *Szintanjának - A fény és a sötétség viszonya a szemhez* című fejezet egy gondolata segíti munkánkat: „Ha szemünket egy erősen megvilágított fehér síkra fordítjuk, káprázni fog s egy ideig képtelen lesz arra, hogy megkülönböztesse a mérsékeltén megvilágított tárgyakat.” [GOETHE 1983: 29]. Az idézett részben pedig egy ehhez hasonló hatás éri a szemet; nap *fénye* vetül a fém pénzre, melynek a sima felszínéről visszatükröződő *fénytől* káprázik az ember szeme. A káprázat hatására nehézséget okoz megkülönböztetni a *csillogó* hamis pénzürméket az igaziaktól. Ez a hamis *fény*, ami az anyagi világot helyezi előtérbe, sok mindenkit magával ragadott, köztük Varvarát is. Varvara Nyikolajevna az özvegy Cibukin második felesége lett. A családi ház kivilágosodott, felfrissült megérkezésével: „<...> a házban egy csapásra minden ragyogni kezdett, mintha új ablakokat vágtak volna rajta. Kigyúltak a mécsesek, az asztalokra *hófehér* terítők kerültek, az ablakban, a kiskertben *piros szirmú virágok* díszlelegtek <...>.” (648, kiemelés tőlem – P.P.) Sőt, a szegényeken is segített apró adományokkal, és Lipa megérkezése előtt ő volt az egyetlen a háznál, „<...> akinek semmi köze sincs sem az avas húshoz, sem a vodkához; alamizsnája azokban a ködös, nyomasztó napokban úgy hatott, mint a biztosító szelep a gőzgépen.” (649) Úgy tűnt, hogy tiszta szívből cselekszik így, majd valami változásnak indult benne, beszennyezi Cibukinék erkölcsi züllöttsége. Varvara környezetét jelenlétében a *világosság*, tisztaság töltötte be, így ez alapján, ha Varvarát színnel kellene jellemezni, akkor a *fehérrel* tehetnénk. Ezzel kontrasztosan Cibukinék a *sötétséggel*, a *fekete* színnel töltik be a teret. Ismét felhasználhatjuk Goethe egy gondolatát a *Szintanból*, hogy e részt, mint optikai jelenséget is megvizsgálhassuk. „A fekete minden színt elszennyez, s ha ezek meg is sötétednek, éppúgy veszítenek tisztaságukból és világosságukból.” [GOETHE 1983: 86]. Az optikai jelenség e történés mélyebb összefüggéseire mutat rá, vagyis Varvara derűs lelkét tükröző *világos* kisugárzása veszít annak tisztaságából és Cibukinék romlott *sötétsége* hatására épp olyan *sötétté* válik, mint Cibukinék. Erre a jelenségre az elbeszélői nézőpont is rávilágít: „<...> Varvara az új ruhelekben gyönyörködött <...>” (653) Az önzetlenséget felváltja a kapzsiság: „<...> mennyire becsapunk mindenkit, jaj istenem!” (658)

Azzal, hogy többes szám első személyben beszél, amelyet az orosz szöveg is alátámaszt, [обижаем] [ЧЕХОВ 1973: 348] elismeri, hogy ő is részt vesz a szegények megkárosításában. Egyre jobban kikerekedik, jókat falatozik, s mindezt abból a pénzből teszi, amelyet a rossz sorsban élőkől csálnak ki. Az öreg Cibukin is büszke arra, hogy milyen jól élnek mások kárából, de leginkább erkölcstelen módon, minden lelkiismeret-furdalás nélkül Anyiszka használja ki az embereket. Kettejük között az a fő különbség, hogy Cibukin saját családjáért tette ezeket, s nem csupán önmagát helyezte előtérbe, viszont Anyiszka mindig csak magára gondol, mindenkin átgázol céljai elérése érdekében. Külsejében is leginkább állatra, azon belül kígyóra hasonlít, amikor az elbeszélői perspektívából van megfestve „<...> büszke, szép állat volt a hold *csalóka fényében!*” (666, kiemelés tőlem – P.P.) „<...> hosszú nyakán ülő piciny fejében, karcsúságában volt valami kígyószerű; *sárga* betétes *zöld* ruhájában úgy tekintett szét mosolyogva, ahogyan tavasszal a *sikló* tekint az arra járóra a zsenge rozsvetésből, kinyúlva, a fejét fölemelve.” (657, kiemelés tőlem – P.P.)

Azonban ebben a közösségben akadnak olyanok is, akiket egy kicsit sem szédített meg ez a hamis *csillámlás*. Lipa és édesanyja, Praszkovja mélyszegénységben élt mindaddig, míg Lipát Anyiszim feleségül nem vette annak reményében, hogy a családja számára egy szegénysorból származó lány munkája megkönnyítheti a hétköznapiakat. Lipa és Praszkovja nem érez tiszta örömet a jövőendő házassággal kapcsolatosan, érzéseikbe félelem és szomorúság vegyül. Mindketten „<...> koldusnak születtek, és hajlandók voltak koldussorban leélni életüket, mindenüket odaadni másoknak, kivéve riadt, szelíd kis lelküket <...>” (664) Patyolat tiszta lelkükkel azt az eltűnő közösséget képviselik, amelynek tagjai egyenlők voltak és mindenben osztoztak egymással. Jelenlétükben az elbeszélő nem a sekélyes emberek számára értékes dolgokról ír, hanem a természet valódi kincseiről, melynek szépségét csak kevesen látják meg: „<...> megérett a zab is, és úgy *csillogott* a délutáni *napfényben*, mint a *gyöngyház*.” (663, kiemelés tőlem – P.P.)

Lipa és édesanyja, valamint Varvara környezetében gyakran tündököl a fény. Varvara gyakran ül szobája csendjében, ahol csupán mesterséges *fényforrás*, a mécsesek *fénye* tölti be a helységet. Míg Lipa és Praszkovja rengeteget dolgozik a szabadban, így a természettel nagyon szoros kapcsolatban állnak. Megfigyelhetjük Lipa külsejének leírásánál, csakúgy, mint később *A menyasszony* Szásájának leírásánál, hangsúlyos az arcbőr barnasága. Ebben az esetben a barnaság kifejezi, hogy Lipa rengeteg időt tölt a természetben kétkezi munkával, gyakran éri a napsütés. Csakúgy, mint Szása, ő sem a szobájában ül, hanem szeret barangolni a szabad ég alatt. Az elbeszélői perspektívából sokszor kerül olyan hangulat megfestésre,

amelyben Lipa és Praszkovja emelkedett, megszentelt állapotban van: Praszkovja „Riadt, ráncos arca sugárzott a boldogságtól <...>! Ilyen ünnepeket ritkán ért meg, sőt most úgy érezte, először életében töltött egy napot igazán kedve szerint. <...> A nap már alacsonyan állt, *sugarai behatoltak a nyárfaligetbe, megvilágították a fák törzsét.*” (662, kiemelés tőlem – P.P.) [„Ее сморщенное, всегда испуганное лицо сияло счастьем <...>! С ней это бывало редко, и даже ей казалось теперь, будто она жила в свое удовольствие сегодня первый раз в жизни.<...>Солнце уже заходило, и его лучи проникали сквозь рошу, светились на стволах.” [ЧЕХОВ 1973: 352]] (kiemelés tőlem – P.P.) Mintha egy pillanatra megállt volna az idő ebben a némajelenetben. Ez a leírás olyan nézőpontból lett rögzítve, mely fokozatosan távolodik a szereplőktől és a horizonttól. Ebben a beállításban „<...> a szereplők viselkedése pantomimszerű ábrázolásban tárul elénk: csak mozdulataikat, taglejtéseiket látjuk, szavaikat nem adja vissza a szerző.” [USZPENSZKIJ B. 1984: 109]. A mindenható kegyelmét érzik, mikor felnéznek az égre, örömben és bánatban egyaránt hozzá fordulnak, az égre emelik tekintetüket: Lipa „<...> amikor kivitte az udvarra a piszkos vízzel teli csöbröt és *felnézett a napra* gyermektegy mosolyával, igazán olyan volt ő is, mint a pacsirta.” (661, kiemelés tőlem – P.P.) Az elbeszélő közel van Lipához, de nézőpontjuk nem azonosul. Ebben az esetben az elbeszélő nem csak a szereplő nézőpontjából megfigyelhető jelenségeket tárja elénk, hanem túl is mutat rajta, kettejük pozíciójában csak a térbeli viszonylatok azonosak. [USZPENSZKIJ B. 1984: 97]. Istenbe vetett hitük feltétel nélküli, szívüket mindig megnyugtatja a tudat, hogy egyszer eljön a végső igazság és szenvedéseikért és áldozatos tetteikért mennybéli örömben részesülnek. „<...> úgy érezték, valaki lenéz rájuk az ég magasából, a *messze kékségből*, onnét, ahol a *csillagok fénylenek*, s ez a valaki mindent lát, ami Uklejevóban történik, öröködik felettünk. És akármilyen hatalmas a gonosz, az éjszaka békés és gyönyörű, a világon mégiscsak van és lesz igazság, éppolyan gyönyörű és békés, mint ez az éjszaka; és a földön minden csak arra vár, hogy eggyé olvadjon az igazsággal, ahogy a *holdfény* is eggyé olvad az éjszakával.” (666, kiemelés tőlem – P.P.) Az elbeszélői perspektíva egy ideig azonos a szereplőkével. Ez nem más, mint a "fent" perspektívája, vertikálisan kitágul a tér, és a szakadék mélységének ellenpontját, ellentétes dimenzióját képezi. Nemcsak azonos a térbeli pozíciójuk, de az elbeszélő egy időre azonosul a szereplők értékelési rendszerével [USZPENSZKIJ B. 1984: 95-96]. Az elbeszélő a hősök nézőpontjából tett megfigyelései általánosabb összefüggésekre is rámutatnak. Az idézetből kiderül, milyen erősen van jelen az orosz nép mentalitásában az ortodox hitvilág, s milyen mélyen azonosulnak az ortodoxia tanításával. Megfigyelhető továbbá, hogy a *kék éghez* és a *fénylő csillagok* megfoghatatlan

messzeségéhez kötik az Abszolútumot, mely jelenség az ikonfestészetben is él. Az ikonokon az Isteni Energia mindig *fénnyel* van ábrázolva, ezért a hívők a *fényárt* isteninek élik meg.

Az elbeszélést olvasva a szem és a látás jelzőivel is találkozhatunk. Lipa bizonyul a legjobb megfigyelőnek, aki az ember legrejtettebb érzelmeit is felismeri a szemből, kisleve minden pillantását megérti: „Miért szeretem, miért sajnálom? – folytatta elcsukló hangon, és szemében könny csillant meg. <...> Nem tud semmit, nem beszél, mégis mindent megértetek, a *szemből tudom, hogy mit kíván.*” (668, kiemelés tőlem – P.P.) [„<...>я все понимаю, чего он своими глазочками желает.” [ЧЕХОВ 1973: 357]]. S nem csak gyermeke tekintetéből olvas, Anyiszka szeme is nyitott könyvként tárja fel a belsejében lezajló folyamatokat Lipa számára. Lipa nézőpontja nagyon közel van az elbeszélői nézőponthoz, ami például abban figyelhető meg, ahogyan Anyiszkat értékeli. Az elbeszélői perspektívából Anyiszka szeme *szürkének, kígyószerűnek* és mozdulatlanul van megfestve. Lipa is állatiasnak rajzolja meg emlékeiből Anyiszka tekintetét: „<...> szeme olyan haragos, olyan *zölden villog*, mint a birkáé az akolban.” (661, kiemelés tőlem – P.P.) Az állatok kiszámíthatatlanul viselkednek és az emberekben ez a viselkedés félelmet kelt. Mikor Anyiszka megtudta, hogy a család egyben tartásáért Cibukin egy kis darab földet íratott kicsiny unokája nevére, Anyiszkából feltört az állati énjé, s ennek a magatartásnak a folyamatát az elbeszélő Anyiszka szemének erős jelzőivel tárja elénk: „Le sem törölte könnyeit, úgy meredt asz öregre dühösen villogó, könnyes szemmel; mérgében kancsalított, arca, nyaka kipirult az erőfeszítéstől, mert torkaszakadtából kiabált.” (670, kiemelés tőlem – P.P.) Elvesztette minden emberséges tulajdonságát és magából kikelve leforrázta Nyikifort, Lipa kicsi gyermekét. Cibukin mintha megérezte volna a közelgő tragédiát, sírva kérte Lipát, hogy védelmezze Nyikifort: „Könnyek csorogtak végig arcán; felzokogott <...>” (670) Ezek után szeretett unokája haláláért Lipát hibáztatja ő is és Varvara is, amiért nem vigyázott rá eléggé, s nem állnak Lipa mellé nagy fájdalmában. Nemhogy nem vonták felelősségre Anyiszkát, de egy cseppet sem hibáztatták embertelen cselekedetért. Varvara is teljesen érzéketlennek bizonyult, egy kicsit sírt ugyan, de a „kis jószág” elnevezést használta a gyermekre. Megérezték, hogy Anyiszka bármelyikjükkal képes lenne hasonlót megtenni, és talán az ettől való félelmükben nem mertek többé nemet mondani neki, elfogadták Anyiszka uralmát, s mindannyian elfogadták ezt az életformát. Majd néhány év elteltével Cibukin immár feleslegessé vált a családban, nem törődik vele senki, egész nap csak üldögél és hallgat, egészen kiüresedett. Aztán Lipával a sok idő elteltével ismét találkozott, aki szegény sorsa ellenére kevés ételével is megosztotta az öreggel. Tiszta szívvel, önzetlenül cselekedte ezt, s már Lipa és édesanyja kedves látványa is

mélységesen meghatotta ezt az oly sokszor bűnbe esett idős embert: „Az öreg megállt, egy szót sem szólt, csak nézett rájuk; szája széle megremegett, szeme megtelt könnyel.” (680)

Megfigyeltük, hogy a szereplők és a szentképek kapcsolata az olvasó előtt rejtetten tárja fel a szereplők belső értékeit. Praszkovja, miközben a többiek éppen lánya jövőjéről tárgyaltak, ösztönösen „keresztet vetett, ujjait a homlokához szorítva és a szentképre pillogva.” (652) A szentképre úgy néz, mint egy ablakra, amely a földi és az isteni világ között nyit utat. Az ikonon keresztül kommunikál Istennel, s mindenét az ő kegyelmére bízva. Ki kell emelnünk, hogy viselkedése teljes mértékben ösztönös, mely abszolút ellentétes Anyiszim magatartásával. Anyiszim hazatérve családja jelenlétében „<...> ájtatosan térdet hajtott a szentkép előtt <...>.” (653) Úgy hat, mintha tudatosan szerepet játszott volna a látványos magatartással, hogy kivívja családja tiszteletét, rajongását.

Fontos, összekötő szerepet tölt be a templom motívuma a *fények* játékával együttesen az elbeszélésben. De nem ez Csehov egyetlen alkotása, melyben *felragyog a fehér templom keresztje a napsütésben*. Kroó Katalin *A lélek fényei* című tanulmányában is említést tesz erről a jelenségről a *Mezzaninos ház* elemzése kapcsán; a *lelenő nap sugarai* motívuma azt a határátlépést tárja elénk, amikor a nappalt felváltja az éjszaka, „Mindez tükröződések érzékeléseként nyílik meg. Ahogyan a kereszt az alkonyba hajló *napfény tükre*, úgy feltételezhető az egész vizuális jelenetről, hogy a messzi múlt mélyéről feltámadó emléket vetít elénk.” [KROÓ 2011: 28] (kiemelés tőlem – P.P.). A *Mezzaninos ház* című elbeszélésben mintha egy már megtapasztalt révületet keltett volna a látvány [KROÓ 2011: 28]. De a *Szekéren* című elbeszélésben is a múlt élményei elevenednek meg Marja Vasziljevna számára a *napfényben ragyogó templomkereszt* motívuma után. Marja múltbéli emlékei az évek alatt teljesen elhomályosultak már, s édesanyja arcát sem képes felidézni. Majd a mű végén „*a kereszt izzott az esti napfényben*” [CSEHOV 2004b: 521] (kiemelés tőlem – P.P.) és a *napfény* a vonat ablakain tükröződött. E *fény* hatására édesanyja emléke hirtelen megelevenedett szeme előtt. A peronon állt egy hölgy, kinek külseje megszólalásig hasonlított édesanyjára, s ennek a tapasztalatnak hatására minden múltbéli emléke, amely mélyen ült tudatalattijában, felszínre tört. Tehát az alkonyi *napfényben csillogó kereszt* ismét a múlt jelenbe való tükröződését idézte elő.

A *Szakadéokban* is találkozhatunk a *megvillanó kereszt* motívummal. Lipa és Praszkovja egy búcsúból hazafelé vezető úton sétál, s velük tart Jelizarov, vagy ahogyan nevezi őt mindenki, „Mankó”. Kacagásuk visszhangzott, s mikor „[a] nap már alacsonyan állt <...> a templomtornyon *megvillant* a kereszt” (662, kiemelés tőlem – P.P.) [„Солнце уже заходило

<...> сверкнул крест на колокольне.” [ЧЕХОВ 1973: 352]]. Leültek a szakadék peremére és gyönyörködtek a látványban. Tér- és időbeli határon állnak a szereplők. Térbelileg a szakadék posványos világa és a *napfénnel* teli, boldogabb életet ígérő „fenti” világ közötti határon helyezkednek el. Míg az alkonyi *napfény* ez esetben is a nappal és az éjszaka határmezsgyéjét érzékelteti. A templom keresztjén *megvillanó fény* itt is tükröződést idéz elő. Tükröződik a „fent” és a „lent”, aminek az érzetét még hangeffektus, a visszhang is felerősíti. Ettől mintha a régmúlt és a jelen összemosódott volna, és a paradicsomi élet határtalan békéjét tapasztalják meg a szereplők.

V. Összegzés

A dolgozatunk fő célkitűzése az volt, hogy bemutassuk Anton Pavlovics Csehov *A menyasszony /Hebecma/* és a *Szakadékbán /B oepaze/* című elbeszéléseit a *fényjelenségek* és a *színek* használatának középpontba helyezésével. Ehhez elengedhetetlen volt előzetes kutatásokat végeznünk a látás szerepéről az antik és a keresztény világ gondolkodástörténetében. Ezekből kiderült, hogy a látás, mint megismerési szempont már az ókori görög filozófiában is kiemelt fontosságú volt, mely a későbbiekben a kereszténység, azon belül az ortodoxia tanításában is megfigyelhető. Majd közelebbről az ortodoxia elemi értelmét tartalmazó ikonok *fényjelenségeivel* és *színvilágával* ismerkedtünk meg. Mindezek viszont a szűkebb téma – korlátozott keretekben történő – kifejtésében csak a következtetések formájában ismertethetők. Azért volt erre szükség, mert úgy gondoljuk, az ortodoxia és az ikonok gondolatiságának hatása nagymértékben kiterjedt az orosz mentalitásra, s ez a jelenség megfigyelhető Csehov alkotói tevékenységében a *fényjelenségek* és *színek* használatának tükrében. Azon túl a szimbolizmus, és az impresszionizmus nézőpontjából világítottunk Csehov művészetére. Röviden taglaltuk a Csehov személyes környezetében fellelhető tényezőket, melyek Csehovot a festői *színek* és *fények* elbeszéléseibe való beépítésére ösztönözték. Továbbá a *fény* fiziológiai és fizikai természetét térképeztük fel.

Dolgozatunk második részében részletesen tárgyaltunk az elbeszélésekben fellelhető *színek* és *fényjelenségek* mély, mögöttes tartalmat rejtő értékeit, valamint kitértünk a narrációra. Az elbeszélések közül először *A menyasszonyt* elemeztük, mely elemzésből kiemelnénk a *fehér* és *fekete* színek, valamint a *fénnyel* telített és *sötét* elemek visszatérő kontrasztját. Ez a kontraszt megjelent az orosz tájban, a szereplők környezetében, ruházatában és külső leírásában is. Felfigyeltünk arra, hogy a *fehér* szín gyakran a tiszta fiataláságból származó naivitást fejezi ki /Nágya/, míg a *naptól barnított* bőrszín a világot látott, tapasztalt, de kiüresedett és minden cselekedetben elrutinosodott szereplőt /Szása/ és környezetét jelöli. Továbbá a rendkívüliség és a hétköznapiság oppozícióját tanulmányoztuk.

Ezt követően a *Szakadékbán* című elbeszélést vizsgáltuk meg, melyben szintén előtérbe kerül a *világos-sötét* kontraszt, a sötétség és annak mondanivalója leginkább a szakadékbán elhelyezkedő falut és a sekélyes értékeket képviselő lakóit jellemzi. De az ebből kivezető út is szemléltetve van, melyet a *fényesség* és *napsütés* jellemez és a *napsütésben fénylő kereszt* motívumában éri el csúcspontját. Emellett a fent-lent térvizony oppozíciójáról, a szem és a látás jelzőiről, a szentkép és a szereplők kapcsolatáról is végeztünk vizsgálatokat. Valamint

egyes esetekben Csehov egyéb alkotásaira is reflektálunk, ezzel bizonyítva, mennyire tudatosan alkalmazta az író az említett művészi komponenseket.

Megfigyeléseket tettünk az elbeszélésekben a *fekete* és *fehér* színek fiziológiai tulajdonságainak ismerete alapján, Goethe tanulmányát felhasználva. Majd a fenti két elbeszélés elemzése során felfigyelhettünk arra a jelenségre, hogy az elbeszélések mellett, hogy párhuzamba állíthatók a *színek* és *fényjelenségek* gyakori alkalmazása szempontjából, egy másik szinten mégis egymás ellenpontjait képezik. Szemben Csehov más elbeszéléseivel, *A menyasszony* és a *Szakadékbán* színeinek használatára a dualitás jellemző, vagyis a két végletes *szín* alkalmazása. Megjelenik a Belij elméleti munkáiban is előforduló két végpont, amelyet Belij a keresztény kultúra alapján a *fény-sötétség* viszonyrendszerében értelmez. Az interpretált elbeszélések kiegészítik egymást, egy kört, egy egészet alkotnak, egyensúlyban vannak bennük az univerzum ellentétes, egymással szemben álló erői.

VI. Irodalomjegyzék

- CSEHOV 2008: A. P. Csehov: *A menyasszony*. Ford. Devecseriné Guthi Erzsébet. In Uő: *A kutyás hölgy*. (Novellák, elbeszélések). Budapest: Noran-Kiadó, 6-55.
- CSEHOV 1992a: A. P. Csehov: *Aranyos!*. Ford. Lányi Sarolta. In Uő: *Drámák és elbeszélések*. Budapest: Európa, 651-665.
- CSEHOV 1992b: A. P. Csehov: *Cseresznyéskert*. Ford. Tóth Árpád. In Uő: *Drámák és elbeszélések*. Budapest: Európa, 223-298.
- CSEHOV 1992c: A. P. Csehov: *Három nővér*. Ford. Kosztolányi Dezső. In Uő: *Drámák és elbeszélések*. Budapest: Európa, 139-221.
- CSEHOV 2004a: A. P. Csehov: *Szakadékbán*. Ford. Szöllősy Klára. In Uő: *A fekete barát : elbeszélések. 1892-1903*. [sajtó alá rend., a jegyzeteket és az utószót írta Goretity József]: Budapest: Osiris, 647-680.
- CSEHOV 2004b: A. P. Csehov: *Szekéren*. Ford. Szöllősy Klára. In Uő: *A fekete barát : elbeszélések. 1892-1903*. [sajtó alá rend., a jegyzeteket és az utószót írta Goretity József]: Budapest: Osiris, 515-522.
- CSEHOV 2004c: A. P. Csehov: *Ugribugri*. Ford. Szöllősy Klára. In Uő: *A fekete barát : elbeszélések. 1892-1903*. [sajtó alá rend., a jegyzeteket és az utószót írta Goretity József]: Budapest: Osiris, 5-26.
- EEKMAN 1984: Eekman, Thomas: Čechov — an Impressionist?. In *Russian Literature* Volume 15, Issue 2.
- FLORENSZKIJ 2005: Florenszkij, Pavel: *Az ikonosztáz*. Ford. Kiss Ilona. Budapest: Typotex.
- GEREBEN 1980: Gereben Ágnes: *Csehov világa*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- GOETHE 1983: Goethe, Johann Wolfgang: *Szintan : didaktikai rész / Johann Wolfgang Goethe ; a szövegvál., az új színes táblák összeállítása és a bev. Johannes Pawlik munkája ; [ford. Rajnai László] [Budapest] : Corvina*.
- HETÉNYI 2010: Hetényi Zsuzsa: Csehov-csapongások, nabokovos nézőpontból. In *Holmi* 22.
http://epa.oszk.hu/01000/01050/00082/pdf/holmi_22_10_2010_1277-1287.pdf (A letöltés ideje: 2015. 01. 06.)

- IVÁN 2010: Iván Ildikó: *Az antropozófia mint megismerési út és filozófiai világkép tükröződése Andrej Belij esztétikai írásaiban és művészi prózájában* /Témavezető: Han Anna. Bp.
- JERMILOV 1952: Jermilov, V.: *Anton Pavlovics Csehov*. [Budapest]: Művelt Nép Könyvkiadó.
- KROÓ 2011: Kroó Katalin: *A lélek fényei (Csehov A mezzaninos ház című elbeszélésének az értelmezéséhez)*. In Közelítések – közvetítések. Anton Pavlovics Csehov. Regéczi Ildikó (szerk.) Debrecen: Didakt.
- KUNZMANN 1993: Kunzmann, Peter - BURKARD, Franz-Peter - WIEDMANN, Franz: *SH atlasz Filozófia*. Bp.: Berlin: Springer.
- LEPAHIN 1992: Lepahin, Valerij: *Az orosz kultúra ikonarcúsága*. Szeged: JATE.
- LIEBER 1995: Lieber László: *Az alakok értéktudata Gogol és Csehov prózájában*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem Szláv Filológiai Intézet Orosz Irodalmi Tanszéke.
- POLAKIEWICZ 1990: Polakiewicz Leonard A.: *Color in the Works of Anton Chekhov*. In Opera Slavica. Anton P. Čechov: Werk und Wirkung. Lauer R, Kluge R, editors. Wiesbaden, Germany: Otto-Harrassowitz.
- REGÉCZI 2000: Regéczi Ildikó: *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet*. Debrecen: Kossuth Egy. K.
- REGÉCZI 2005: Regéczi Ildikó: *Ekvivalenciák Csehov és Kosztolányi elbeszéléseiben és a német közvetítés (Csehov: Душечка és Kosztolányi: Erzsébet)*. In Ethnographica et Folkloristica Carpathia 14. Collegium Hungaricum Füzetek/Hefte 2. Keményfi Róbert (szerk.) Debrecen- Bécs/Wien, 37-51.
- REICHMANN 1997: Reichmann A.: *Профанированные Священные цвета. Сер(ебрян)ный голубь Андрея Белого*. In Slavica XXVIII.
- RUZSA 2012: Ruzsa György: *Az ikon*. Budapest: Russica Pannonicana, 2012.
- SCHMID 1999: Schmid, Wolf: *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában (Anton Csehov novelláiból származó példákkal)*. //Helikon 1-2.
- SZILÁRD 2002: Szilárd Léna: *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*. Budapest: Széphalom Könyvműhely.
- SZILÁRD 1990: Szilárd Léna: *Чехов и проза русских символистов*. In Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. (Hrsg. Rolf-Dieter Kluge), Wiesbaden.

- USZPENSZKIJ B. 1984: Uszpenszkij, Borisz: *A kompozíció poétikája : A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája*. Budapest: Európa.
- USZPENSZKIJ L. 2003: Uszpenszkij, Leonyid: *Az ikon teológiája az ortodox egyházban*. Ford. Kriza Ágnes. Budapest: Kairosz : Paulus Hungarus.
- VAJL, GENISZ 1998: Vajl, Pjotr – Genisz, Alekszandr: *Édes anyanyelv : az orosz irodalom aranykoráról*. Ford. Goretity József. Budapest: Európa.
- WALKÓ 1978: Walkó György: *Az ismeretlen Goethe*, Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- БЕЛЫЙ 1911: Белый, А.: *Арабески: книга статей*. Москва: Книгоиздательство "Мусагет".
- БЕЛЫЙ 1905: Белый, А.: Луг зеленый.
http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml (A letöltés ideje: 2014.12.01.)
- БЕЛЫЙ 1994: Белый, А.: *Священные цвета. Символизм как миропонимание*. Москва: Издательство "Республика".
- КРО 1997: Кро Каталин: *Нарративная компетенция в «Невесте» Чехова*. In *Studia Slavica Hung.* 42, 141-149.
- СОБОЛЕВ 1930: Соболев, Юрий: Чехов. Москва: Федерация.
- ФРАЙЗЕ 2012: Фрайзе, Маттиас: *Проза Антона Чехова*. Москва: Флинта ; Наука.
- ЧЕХОВ 1973: А. П. Чехов: *Рассказы. Повести. Пьесы*. Москва: Московский рабочий. (Школьная библиотека)
- ЧЕХОВ 2013: А. П. Чехов: *Вишневый сад ; Дама с собачкой ; Рассказы, Повести, Пьесы*. Санкт-Петербург: Азбука.