

SZITÁR KATALIN

A dialógusban teremődő szó

(Két Csehov-dráma szemantikai interpretációja –
A Manó; Ványa bácsi)¹

„Recseg-ropog az orosz erdő a fejszecsapás alatt,
elpusztul milliárdnyi fa, (...).
Esztelen barbár az, aki eltűzeli ezt a szépséget,”
(Csehov: Ványa bácsi)

A teremtés és a „semmi”

Lev Sesztov a „reménytelenség énekesének” nevezte Csehovot. Úgy látta, az író „igazi hőse a reménytelen ember”.² Az életlehetőségek e végletes beszűkülése a „semmi”, vagyis a mindenétől megfosztott ember állapota: „Csehov hőse magára marad. Semmije sincs, mindent önmagának kell létrehoznia.” Sesztov szerint ez az alapszituáció az egész csehovi világgépet meghatározza, de mégsem csak ezért érdemes neki szentelni itt az első gondolatot. Az orosz filozófus ugyanis nem egyszerűen világszemléleti pesszimizmust emlegetett, hanem arra a látszólag kivitelezhetetlen feladatra is rámutatott, amely a csehovi szituációkat kimozdítja a holtpontról: „És Csehovot egyedül a semmiből teremtés, pontosabban a semmiből teremtés lehetősége érdekli, egyedül ez a probléma lelkesíti.” A „semmi” és a „teremtés” összefüggése alkotja tehát a paradox helyzet magvát, az ellentét lényegében a pusztulás és a születés között feszül. Az olvasót és a kritikát is ez állítja nehéz feladat elé, amit Sesztov szintén világosan látott, igaz, a problémát az érzékeny olvasó intuitív módján, nem pedig az irodalomtudomány metanyelvén közelítette meg. Eszerint: bár igaz, hogy Csehov „Mást sem tett huszonöt éves írói pályáján, mint ilyen vagy olyan módon pusztította az emberi reményeket”, kritikusi megrovás ezért mégsem ér-

heti, mert „hogyan büntessenek meg egy tehetséges embert?”³ Amennyire sokértelmű, ez esetben annyira megvilágító is az észrevétel. Sesztov meglátásával ugyanis rámutatott, hogy a téma és a mű textúrája Csehovnál kifejezetten ellentétben áll egymással. A témák már önmagukban is tragikusak, de Csehov nyilvánvalóan provokál, amikor a cselekményszerkezetet arra építi, hogy hőseit kirívóan megoldhatatlan feladat elé állítja: vagy újra „megteremtik” önmagukat a „semmiből”, vagy elpusztulnak. Helyzetük tragikumuk röviden abban van, hogy látniuk és reflektálniuk kell saját pusztulásukat, cselekvéslehetőségeik véget értével pedig még mindig nem szűnt meg bennük kiüttalan helyzetük tudatosításának készsége. Sőt, valójában éppen a biográfiai kudarc teljessé válásával jön csak létre ez a készség: „Csak a reménytelenség, a kiüttalanság van előtűk, számukra lehetetlen a cselekvés. S mindeközben élnek, nem halnak meg...”⁴

Mivel magyarázható ez a tragikus látásmód? Részben a szerző ember- és világgépével – mondja Sesztov. Az ő okfejtése szerint Csehov nem hisz az ész mindenhatóságában, vagyis kettős lényegűnek tartja az embert. Olyannak, akinek racionális belátása nem képes átfogni sorsának egészét. A racionális önértelmezés végrehajtása, az okok és okozatok feltárása még nem vezet megbékéléshez, mivel nem tudja kimeríteni sem a szubjektum miben-

¹ A tanulmányban foglalt elemzés szóelméleti hátterét a MTA Bolyai János kutatói ösztöndíja keretében folyó kutatás alapozta meg.

² L. Sesztov: *Teremtés a semmiből*. Вр., Osiris, 1999. 30–31. (Patkós Éva ford., eredeti megj.: Л. Шестов: *Начала и концы. Сборник статей*. С.-Петербург, 1908)

³ I. m., 8.

⁴ I. m. 25.

létét, sem sorstörténetének teljes értelmét. Mindig értelmezetlenül marad valami, s ebből születik a kettős elven működtetett Csehov-figura: a sorstörténet racionalizálható részét éppen a még feltáratlan, maga a hős előtt is ismeretlen személyiségzőnák dinamizálják.⁵

Míg Sesztov feloldhatatlannak ítéli a „semmitől teremtés” paradoxonát, e paradoxon úgy is értelmezhető, mint önteremtés. A Csehov-szituációkhoz ugyanis az is szervesen hozzátartozik, hogy a hős (fiktív) biográfiájának *eseménytörténete* nem meríti ki lényének ténylegesen *szubjektív* tartományát, így kérdés marad, mit nevezhetünk *személyes történet*nek ezekben a drámai (vagy epikai) szituációsorokban. Ez pedig nemcsak a szereplő, hanem az olvasó előtt is „titok”, azaz interpretációra vár. A szövegben modellált sorstörténet Csehovnál már kezdetekor jóformán le van zárva, illuzorikusnak, megvalósíthatatlannak vagy folytathatatlannak bizonyul. A cselekmény valóban többnyire a sorszáras aktusára szorul vissza. Az ilyesfajta sorsokat tematizáló szöveg azonban nem pusztán e cselekményváz megjelenítésére korlátozódik. A történetről a történetet prezentáló elbeszélésig vagy drámai beszédig és akcióig, s még onnan is az elbeszélő vagy a hősök által elmondott és megtett akciók *szereplői* tettként megvalósuló irodalmi szöveggé rendeződéséig több szemantikai sk rétegződik egymásra. Az ezekből összeszövődő szöveg értelemvilágát pedig messze nem csak cselekménye és az alakrajz lélektani vonatkozásai alakítják ki, hanem azok a szövegteremtő eljárások is, amelyek az eseménymenetet *szemantikai operációk* hordozójává is teszik. Az utóbbi azért fontos, mert az következik belőle, hogy a kudarcos sorsok és a reménytelenségbe süppedt figurák, bármennyire jellegzetesen „csehovinak” érezzük is őket, nem képesek a Csehov-szöveg értelemvilágának egészét meghatározni. Ha

ugyanis tisztán csak a szereplők tetteire, de még akár az epikai alkotások elbeszélőinek tetteire: e sorsok értékelésére alapítjuk az értelmezést, abból önmagában még mindig nem nyílik rálátás a szerzői tette, amely nemcsak a cselekményt és az alakokat, hanem az egész *textust* létrehozta és működteti.

A *Manó* és a *Ványa bácsi* összevetése különösen jó alkalmat teremt rá, hogy az imént szerzői tettek nevezett folyamat nyomait egy szöveg átalakulásán keresztül, jóformán genezisében próbáljuk felkutatni. Tudjuk: két önálló darabról van szó, ellenben az is igaz, hogy a Csehov-kutatás mindig is abból indult ki, hogy A *Manó* nem egyéb, mint a *Ványa bácsi* korábbi, éretlenebb, íróilag megoldatlanabb változata, amelyet Csehov sűrített, tömörített, lényegére szorított, mikor ismertebb darabjába áttemelte a szövegek egy részét, míg más részét kihagyta vagy más szereplők között „osztotta el”.⁶ Vitatathatatlannak, hogy a *Ványa bácsi*ban már letisztultak a szerepkörök, a sűrítő írói eljárások következtében pedig intenzifikálódott a konfliktus, s ezzel párhuzamosan meg is szűnt néhány szerepkör: azoké a szereplőké, akiknek exponált tulajdonsága valamely más szereplő karakterébe került át. A két dráma összevetése mind a dramaturgia, mind a színházi előadhatóság szempontjából csakis a *Ványa bácsi* javára dőlhet el. Ha eszerint végezzük el az összehasonlítást, akkor akarva-nem akarva kész interpretációkból indulunk ki, s valóban korrektül megokolható, hogy a későbbi darab technikailag sokkal jobban van kivitelezve, mint az előbbi.⁷ Ezúttal egy más szempontú közelítéssel próbálkoznék: megpróbálok bevonni az összehasonlításba a darabok textusának *nem* közvetlenül a színházi dramaturgia követelményeit érintő, ám mégis éppenséggel a drámai műnemi szabályozás által is rendezett szövegek *értelemvilágának kialakításában* fontos szerepet betöltő részleteit is.

⁵ „Csehov most már tiszteletteljesen kitessékeli az észet az ajtón, és jogait átadja a léleknek, a sötét, kódos törekvésnek, amikor azon a végzetes határvonalon áll, amely elválasztja az embert a végső titoktól, ösztönösen jobban bízik a lélekben, mint a fényes és világos tudatban, (...)” (I. m. 24–25.)

⁶ A *Manó*t lényegében korábbi változatnak tekintette Sz. Baluhatij a két darab összehasonlító elemzésében (C. Д. Балухатий: *Проблемы драматического анализа. Чехов*. Ленинград, Academia, 1927. 106–119.)

⁷ Baluhatij ezt meg is tette, s kilenc pontban foglalta össze, miben változott, hogyan lett színpadszerűbbé a szöveg: 1/ kiestek az „epizodikus” személyek, jelenetek, akciók; 2/ a verbális textus és a színpadi utasítások „lakonikusabb” kifejezésformát nyertek (nyilván koncentráltabbnak mondanánk ma), míg a közeg hétköznapisága erősödött; 3/ a scenika egyszerűsödött az első három felvonásban, míg a negyedikben ellenben bonyolultabb lett; 4/ a jelenetekre tagolás megszűnt, helyette egymásba kötött epizódok teszik ki a felvonásokat, megerősítvén ezzel a helyzetek „természetességének” benyomását; 5/ lassult az előadás tempója; 6/ kidolgozottabb lett a szereplők beszéde: megjelent a félig kimondott, félig kimondatlan expresszió; 7/ megszaporodtak az általános hétköznapi és a lírko-drámai funkciójú önkomentárok; 8/ rövidült a szöveg; 9/ lírizálódott a drámai beszéd, elsősorban az „intonáció” és az „elhallgatásszünetek” révén. (I. m., 114.)

Téma és szöveg az előbbieken körülírt szembenállása figyelembe veendő szempontot ír elő az élményét formalizálni kívánó olvasó számára: a Csehov-szöveg interpretációja (s egyáltalán: interpretálhatósága) nagy mértékben azon múlik, hol, hogyan tudjuk *leválasztani* az alak (fiktív személy) *beszédét* a szerzői, irodalmi szöveget létrehozó *textusról*. Azaz: meg kell találni a határt a szövegvilágon belül modellált (beszéd)magatartásformák és a szemantikailag koherens szövegegész között. Ez drámák esetében különösen fontos, mivel a műnem alapvető formaalkotó jegye, a dialógus működési elvét érinti. A nyelvi kifejezés kétféle *státuszáról* van ugyanis szó. A szereplő beszéde (mindenkor, Csehovnál is): imitált beszéd, azaz bizonyos verbális és viselkedésbeli készlet aktualizálódik benne. A szereplő(k) szempontjából nézve tehát meghatározott intellektuális-emocionális motivációk kifejezéseiről van szó, a dialógusokat így „megnyilatkozások” alkotják.⁸ A szereplői megnyilatkozások már természetesen a narráció első szintjét alkotják, azaz: a szereplők már maguk is „narrativizálják”, bizonyos módon szöveggé alakítják tapasztalataikat. Ezen a szinten azonban csak bizonyos gondolatok, érzelmek, élethelyzetek fejeződ-

hetnek ki. Vagyis a hős úgy használja a nyelvet, hogy már kész (verbális és nem verbális) kifejezés-mintákat, patentokat aktualizál.⁹ Nem is tehet mást, hiszen őt a mű fiktív világán *belül* saját egzisztenciális meghatározottságai irányítják, cselekvései és beszéde saját életvilágára vonatkoznak.¹⁰ A nyelv számára *eszközjellegű*: vagy tárgyorientált, vagy az önkifejezést szolgálja, de mindenképp *nyelven kívüli referenciája* van. (A Csehov-dramaturgiának bizonyára egyik meghatározó vonása, hogy nála jóval erőteljesebb a szereplő ilyenfajta önkifejező szándéka, ennek eltúlzott változataiból születnek a már önparódiába hajló, kliséizálódott beszédmódok, amelyekből a komikum forrása fakad.) Azonban a drámabeszédet sem kizárólag megnyilatkozás(minták) alkotják. A szöveg jelentéskötésében éppen akkora részt vállal a megnyilatkozésegnél kisebb lexikai egység, a szó is, amelynek jelentése mobilabbnak bizonyul e szövegekben, s éppen e mobilitás, vagyis a szójelentés metaforikus transzformációi képesek a megtörni a megnyilatkozás ideologikus vagy pszichikus egységét, s ezáltal a szereplőt és szavát új viszonyba állítani egymással. Ez utóbbi azonban már a szerzői *szövegalkotás* kompetenciájába tartozik, lévén, hogy a beszéd innen már nem eszközjellegű, hiszen nem valamely (külső-belső; materiális-lelki) cselekvés „utánzása”,

⁸ A szövegnek ezen a szintjén a M. Bahtyin által leírt „életbeli megnyilatkozás” (modellje vagy reprodukciója) működik, amelyet egyrészt a verbális tartalom, másrészt a beszédhelyzet és a szubjektum által meghatározott „*mögöttes, hozzáértett rész*” alkotnak. (M. M. Bahtyin: *A szó az életben és a költészetben*. Budapest, Európa, 1985. 20. Könczöl Csaba ford.)

⁹ Ez a tulajdonsága teszi alkalmassá arra, hogy bizonyos rögzült világképeket is aktualizáljon. Ugyanakkor a kritika felől is nézve éppen a szereplői megnyilatkozás abszolutizálása rejti azt a csapdát, hogy a Csehov-mű egészének értelemvilágát a szereplői kompetencia szintjén zárjuk le. Kritikai szándék nélküli, de idevágó megjegyzés: a színházi előadások gyakori hibája, hogy a színpadi beszédet igyekeznek oly módon „egyértelműsíteni”, hogy elhagyják a megnyilatkozások ironikus felhangjait, azaz nem érzékelik a szereplői megnyilatkozás kettősségét, belső dialogikusságát: verbális szövetének és ironikus modalitásának ellentéteit. (Igaz: erre már maga Csehov is figyelmeztetett darabjainak bemutatóit, illetve próbáit figyelvén, erre is vonatkozik híressé vált szemrehányása, miszerint drámaiból tragédiát csinálnak a színpadon, miközben ő tulajdonképp komédiákat írt.)

¹⁰ Nem feledhető természetesen, hogy a Csehov-dramaturgia elsődleges forrása bizonyára a Csehov-hős különleges karakterében van a „*podtyekst*”-nek nevezett jelenség az ő beszédviselkedését kísérli meg leírni. A „*podtyekst*” (kb.: ‘mögöttes szöveg’) fogalma azonban nem egyszerűsíthető a kimondatlanságokból épkezésre, ugyanis éppen akkora motíváló erő van benne, mint a verbális beszédben. A hős önkifejező tevékenysége, „életszerű megnyilatkozásaiból” összeálló karaktere már maga is kettős elven működik: „*A Csehov-darabok eseménymenetét kétféle folyamat alkotja, mint manapság mondani szokás, az életfolyamat és a tudati folyamat. Az egyiket a hétköznapijág jellemzi, amelyben hol fellángolnak, hol elcsúsznak az események; a másikat egy szemmel nem látható, nem materiális elem, amely belülről mozgat bennünket. E két folyamat hol együtt halad, hol ellentétbe kerülnek egymással, hol pedig keresztezik egymás útját.*” (Т. К. Шах-Азизова: *Современное прочтение чеховских пьес (60–70-ые годы)*. In: *В творческой лаборатории Чехова*. Москва, Наука, 1974. 337.) Az a beszédmód azonban, amelynek legfőbb jellemzője éppen az, hogy a legritkább esetben képes a tényleges mentális alkatot megjeleníteni vagy akár csak azzal „együtt haladni”, nyilvánvalóan nem lesz elégséges alap ahhoz, hogy a Csehov-dráma egészét levezessük belőle. A(z orosz) Csehov-kritika számára ebből következőleg világos is, hogy a Csehov-drámák alapkonfliktusai nem vezethetők le sem a szereplők *köztí* viszonylatokból, sem valamilyen etikailag vagy szociálisan meghatározott nézetrendszerek ütközéséből. Helyette inkább a „létezés és a tudat, az anyag és a szellem, a hétköznapijág és az ideálvilág” ellentétbe kerüléséről, vagyis „az élet belső megosztottságáról” beszél e kritika. (Lsd. i. m. 337–338.)

reprodukciója többé, hanem maga is *tett*. Ezen a szinten már nem bármiféle kész nyelvi patent aktualizációja történik, hanem nyelvalkotás, az adott jel-jelentés viszonyok „újraírása”. A narrativizációhoz a metaforizáció járul ezen a szinten.

A szereplői és a szerzői nyelv e kettőssége, azaz a poétikailag szervezett szöveg kettős státusza felől látható át, hogy *funkcionálisan* hogyan illeszkedik a Csehov-féle dialógusképzésben meghatározónak bizonyuló „podtyekst” jelensége a drámai szövegkompozícióba. A „podtyekst” fogalmát többféleképpen szokás meghatározni. Közkezen forgó jelentései: 1) többértelmű beszéd 2) közvetett kifejezés-mód, amelynek szabályai szerint a rejtett értelmet vagy a beszédszituációban, vagy pedig a szüzsé egészében képződő kontextus adja meg. Ez azonban csak félig igaz. A „podtyekst” szerepe nem merül ki abban, hogy jellemzi a szereplő emocionális indíttatásait vagy gondolkodásmódját, hanem a történet- és szöveggépzéssel is kapcsolatban áll.¹¹ Egy külsőleg le nem játszó, látnas vagy potenciális szüzsét képez, amely csak nyelvilag, azaz a poétikai szöveggépzésben jelenik meg. Vagyis: a csehovi dialógusépítés kulcsfogalmának szüzsétipológiai értelmezése a fogalom szemiotikai értelmezése előtt is megnyitja az utat. Ha ugyanis a „podtyekst”-et nem csupán a kimondatlanságokkal azonosítjuk, akkor ráláthatunk arra is, hogy ez az írói eljárás a szöveg *ismétlődésrendszerének* megteremtéséhez járul hozzá. E tekintetben érdemes figyelembe venni, hogy „podtyekst” lehet nemcsak a kimondott beszéd, hanem a jelenetkompozíció bármely más szemiotikailag releváns eleme, például a beszédszünet, a „díszlet” (a jelenetben szerepet kapó tárgyi elemek), környezeti hanghatások, például zajok is.¹²

Az az írói eljárás tehát, amellyel Csehov újjászervezte a drámai dialógust s következőképp a drámai szüzsét is, egyben a szöveg *poétikai* rendjének kialakulását is erőteljesen befolyásolja. Nem-

csak pszichológiailag feszült szituációkat tud ugyanis teremteni ezzel az író. A beszéd kétsíkúsága a szövegben *szemantikai feszültséget* eredményez, amely egyrészt a szereplői beszéd lexikájának többértelműsítése, másrészt a drámai szövegben utalt egyéb (a néző számára látható-hallható, az olvasó számára az írott színpadi utasításokban megjelenő) nem-verbális jelek szemantikai teltségének megemlése útján jön létre, továbbá pedig a kettő egymásra vonatkozása által. A drámai szöveg tehát szemantikailag jóval megterheltebb, mint amennyi az aktuális cselekményes szituáció „elmondásához” szükséges lenne, a „podtyekst” (Csehovnál) éppen az ellenkező irányban hat: a szöveg *autoreferencialitásának* kialakításához, poétikai rendjének megszervezéséhez járul hozzá.

A „podtyekst”-fogalom látens szüzséként értelmezése azonban – mint ki is derülhetett a fenti okfejtésből – még mindig megoldatlanul hagy egy problémát: a szüzsé és a szó közötti kapcsolat kérdését. A rejtett, színpadi történésekben meg nem jelenő, de beleérthető történet feltételezésével a modern dráma egy bizonyosan jellegadó sajátosságára lehet rámutatni: hogy abban a dialógus forrása – paradox módon – a beszéd kudarca. Röviden: a szereplők megnyilatkozásaikban fáradhatatlanul igyekeznek ugyan fogalmilag rendezett történetté alakítani sorsukat, de már a kimondás folyamán érzékelik szándékuk kudarcát – ebből fakad az ironia és az önironia Csehovnál. A dialógusképzés technikája szempontjából ezt úgy is lehet mondani: Csehovnál mintegy „szétesik” a megnyilatkozások egy-egy folytatott dialógus, kialakul a sokat emlegetett „egymás mellett elbeszélés” jelensége. Ha pedig így van, akkor ez azt jelenti, hogy a szereplő *saját beszédével* került konfliktusba – s valóban nem annyira a beszédpartnerrel, ebből fakad ismert lírizáló hajlama is. Ez folytonos újramondásra kényszeríti őt,

¹¹ L. M. Cilevics figyeltetett fel az említett meghatározások korlátaira: míg az első túl tág, valójában minden szépirodalmi szövegre érvényes, addig a második esetében még mindig bizonyos alkotásmódra vagy írótipusra érvényes beszédmodell-teremtés van csak leírva. Meg is próbálta kompenzálni a hiányt: a szüzséformálás szempontjából adott meghatározást. Szerinte a „podtyekst” a szüzsés kompozíciót alakító írói eljárás, amelynek funkciója abban van, hogy adott szöveg-szegmentumot egyszerre *két irányba* vonatkoztat: 1) a szöveg „mélysége” felé, azaz a megnyilatkozás tárgyi (denotatív) jelentésén túl annak emocionális tartalma irányába; 2) a szöveg „kiterjedése” felé: a különböző részletek, epizódok, illetve a bennük elhangzott kifejezések közötti kapcsolatok felé. (Л. М. Цилевич: *Сюжет Чеховского рассказа*. Рига, Звайгзне, 1976. 109–121.) Vagyis: a szöveg paradigmatikájának kialakításában van a fogalom helye. (Cilevics szerint a „podtyekst” lényegében látens szüzsé, T. Silman meghatározása nyomán, amely a történet kritikus pontjain manifeszt szüzsévé is átalakulhat, de az legalábbis erőteljesen befolyásolhatja. (Vö.: Т. Сильман: *Подтекст – это глубина текста*. *III Ж Вопросы Литературы*. 1961/1.)

¹² Л. М. Цилевич: *Сюжет Чеховского рассказа*. Рига, Звайгзне, 1976. 110.

ami fokozatosan át is alakítja beszédét: az önnarrációt a metaforikus önkifejezés váltja fel. Hozzá kell tenni: míg maga a szereplő általában valamely irodalmi klisé által vezérelten „retorizálja” beszédét, poétikailag a szó metaforikus jelentésének kibontakozása lesz a drámaszöveg retorikájának alapja, amely már a mű poétikai szerveződéséhez járul hozzá – azzal is, hogy a szót motívummá alakítja, úgy, hogy mind szövegbelső, mind (jelen esetben más Csehov-szövegekkel alkotott) szövegközi párhuzamait, mind pedig a történeti (s kultúrtörténeti) szemantikáját aktualizálja.

A név és a motívum – élet-fák

Kezdjük az elemzést egy jelentős, *A Manóban* még jóval kifejtettebb részlettel: az erdő motívumának funkciójával. A fák mind a *Ványa bácsi* Asztrovja, mind *A Manó* analóg hőse, Hruscsov számára egyaránt létfontosságú környezeti elemek. Tegyük rögtön hozzá: egy sereg más Csehov-hős számára is azok. Az erdő-, illetve a fa-motívum szerepe Csehovnál közvetlenül élet és halál kérdésével áll összefüggésben.¹³ Vagyis metaforikus jelentéssel telített motívumról van szó, amennyiben a fa élete/pusztulása és az emberi élet/halál között analógiás viszony van. Az erdő-motívum kimondott funkciója a két drámában is megegyezik a fentiekkel: feltétlen érték, de nemcsak természeti, hanem „erkölcsi” is, mivel az emberi mentalitást is befolyásolja. Asztrov(Hruscsov) felfogása szerint enyhíti az éghajlatot, könnyebbé vagy elviselhetőbbé teszi az életkörülményeket, s ezzel megszabadítja az embert attól, hogy felőrölgjön, közömbössé váljék és eldurvuljon a léte fenntartásáért vívott, erejét meghaladó küzdelemben. Látható tehát: a virágzó és élő erdő motívuma állandó emberképpel van összekötve: azzal az elképzeléssel, amely a

puszta fizikai létezésen túl a szubjektum teljességének átélésére alapozódik, másképpen fogalmazva: a racionális (pragmatista) helyett az esztéta szemléletű, a „szépségre” érzékeny, illetve önnön létében „szépek” mondható embert tekintni mintának. Az erdő „halála” tehát nem egyszerűen az ember halálának metaforája. Inkább csak egy részének, a szubjektum esztétikai szférája pusztulásának, miközben a fizikai test tovább él, s tovább él a szellem is amelynek azonban nem marad más lehetősége, mint tudatosítani a pusztulást. Ekkor kerül az ember a „semmi” állapotába. Ettől védené Asztrov az erdőt és vele az embert: „*Recseg-ropog az orosz erdő a fejszezapás alatt, elpusztul milliárdnyi fa, (...) Esztelen barbár az, aki eltűzeli ezt a szépséget, tönkreteszi azt, amit megteremteni nem képes.*”¹⁴ Bár Asztrov sem nem foglalkozása, sem nem közvetlenül a cselekményes konfliktus révén kötődik az erdőhöz, esztétikai motiváltságú mentalitását mégiscsak az erdő iránti szeretete ösztönzi. Egyrészt önjellemzése bizonyítja ezt: „(...) *eltompultak az érzéseim, és bizonyára nem tudok bizalmas kapcsolatot teremteni senkivel. Nem szeretek... és már nem is fogok megszeretni senkit.* Az egyetlen, ami megragad, az a szépség. Az iránt nem vagyok közömbös.” (435., kiemelés tőlem Sz. K.) Asztrov világosan elmondja tehát: lényének egyetlen épen maradt része: a szépség iránti vonzódása. Jelena női szépsége mellett a fa, az erdő szintén a szépséget jelentik számára. Méghozzá az emberi életet fenntartó, de az ember által létre nem hozható szépséget. Asztrov szerepkörének prototípusa, *Hruscsov* (a „Manó”) neve éppen erre az erdőt őrző funkcióra utal: a név (orosz) *хрящ*-töve a „kopog(tat)ás, csattogás”; „csikorgás”; „recsegés, recsenés, ropogás” jelentésű *хряст*-, *хруст* alakokkal áll összefüggésben,¹⁵ a szereplő *megnevezése* tehát közvetlenül utal a személyiségének lényegét jelentő elem-

¹³ W. Schmid elemzi az élő és a halott fa motívumainak szemantikáját a *Rotschild hegedűje* című novellában mint „a fiktív világ kategorizálásának” (azaz a Csehov-szöveg értelmi hierarchiájának) egyik forrását. (W. Schmid: *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában*. In: *Helikon*, 1999/12. 198–203. Sándorfi Edina ford.)

¹⁴ A drámákból vett idézetek forrása: A. P. Csehov: *Színművek 18871904*, Bp., Magyar Helikon, 1973. 418–419. (*A Manót* Wessely László, a *Ványa* bácsit Makai Imre fordította.)

¹⁵ М. Фасмер: *Этимологический словарь русского языка IV.*, Москва, Прогресс, 1987. 279–281. А *хряст* alakkal rokon orosz (és más szláv) szavak eredetét a nyelvészek nagy része hangutánzóknak tartja. Orosz jelentésköre pl.: *хрястать, хрястнуть* = „el, szétpattan, eltörik, meg, elreped, elszakad, füstbemeget”. Orosz szinonimáinak szóalakjai: *лопнуть* = „elreped, tönkremegy”, *поломаться* = „el-, letörik, tördedezik, összeroppan” a „cseresznyékert” végül kivágásra ítélt *Lopahin* nevére utalhatnak, a név töve realizálódik a darabot végző szerzői utasításban – ami természetesen egyszersmind színpadi effektus is lesz: *»звук лопнувшей струны«* = 'a megpattant húr hangja' hallatszik a csöndben, amelyet a fákra csapkodó fejszék zuhogása kísér. Ha a jelentésükben analóg egyéb szláv alakok orosz megfelelőit is

re; az erdő kivágásának cselekményeleme a szereplő neve révén válik szimbolikus jelentést hordozó szövegmotívummá. Végso soron a név jelentésének szimbolikussá alakítása történik meg a Hruscsov névnek a „Manó” gúnynévvel való felváltása révén. A „Manó” orosz eredetije, a *Леиуи* megnevezés ugyanis belső nyelvi formája, azaz a szóalakban etimológiailag bennfoglalt jelentéselem (*лес* = „erdő”) révén „erdei embert” (*лесной*) jelöl. ¹⁶ Csak ennek révén érvényesül a fogalmi jelentés, de így a „manó” már nemcsak és nyelvilag nem elsősorban „elvonuló, elzárkózó”, „különc” és kissé elítélendő embert jelent, hanem éppenséggel a „fák emberét, erdei (erdőből származó) embert”. Csehov, azáltal, hogy hősét az erdőről nevezte el, s megfelelést hozott létre nevének belső formai szemantikája és darabbeli funkciója között, egyszerre mind kettébonította a szereplői *beszédet* és a szerzői *szöveget*: Hruscsovot-Asztrovot ugyanis a többi szereplő látja különcnek, (ők gúnynévként használják a becenevet), a szerzői kompetencia azonban név és funkció megfelelést aktualizálja e „gúnynevben” (vagy becenevben). A megfelelés a „manó” szó orosz nyelvi jelöltjének kulturális-mitológiai háttérjelentéseit is regenerálja Hruscsov(Asztrov) szerepében. Az orosz *леиуи*, az „erdei manó” ugyanis nemcsak az erdőben él, hanem az erdő életét éli, azzal lényegében azonos, úgy is mondhatjuk, maga az erdő személyesül meg néphitbeli alakjában: ősszel, az első fagyok beálltával a manó a föld alá bújik, ott áttelel, majd az első tavaszi viharokkal együtt előjön. ¹⁷ Ebből is látható, hogy a „manó” jóval több, mint erdei lakó: lényegében a természeti

egyensúly egyik fenntartója, az erdő „gazdája” akár csak Hruscsov(Asztrov). S minthogy mítoszvilág áll a költői névadás hátterében, az erdő (a fa) sem minősülhet egyszerű természeti képződménynek. A manó lakóhelye: a *világfa*, az *élet fája*, amely a kozmikus világ tengelynek felel meg: az erdő locusa nem utolsósorban azért lehetett szentnek tartott hely, mert a néphit az égi-isteni teremtető erő szimbólumait vitte át rá (vö.: az „élet vizének” forrása az óriástölgy lábánál fakad, a fa termésében-gyümölcsében életadó erő lakozik). ¹⁸

Hruscsov(Asztrov) szerepköre, mentalitása tehát egy Csehovnál eléggé átfogónak mondható problémakört aktualizál. Az eredeti elnevezés (Hruscsov) tartalmazta jelentéskör, a „recsegés, ropogás, reszketés, remegés” két egymással összefüggő síkon jelenik meg a Csehov-szövegekben. Egyrészt kimondott, tehát tematizált probléma: Asztrov kifejezése: „Az emberek erejét meghaladó küzdelem a létért” (449.) visszhangzik szinte a *Mezzaninos ház* főhős-elbeszélőjének átfogó következtetésében: „Nem az a lényeg, hogy Anna belehalt a szülésbe, hanem hogy mindezek az Annák, Mariják és Pelageják látástól vakulásig robotolnak, minden porcikájuk sajog az erejüket meghaladó nehéz munkától, állandóan reszketnek éhezõ és beteg gyermekeikért, egész életükben félnek a haláltól és betegségtől, (...) idõ előtt megöregszenek, (...) az emberek milliárdjai nyomoruságosabban élnek, mint az állatok, csak a falat kenyérért küszködve, állandó rettegésben. Az õ helyzetükben az a legszörnyűbb, hogy nincs idejük a lelkükkel foglalkozni (...)” ¹⁹ (Kiemelések tõlem Sz. K.). A minden ízében remegõ, idõ elõtti pusztulásra ítélt életnek ²⁰ természetesen a

tekintetbe vesszük, akkor más Csehov-hősök nevében is hasonló jelentéskör aktualizálódását vehetjük észre: a rokon lengyel alak („*chrzestac*” orosz megfelelője a *трепещать*, amelynek jelentése: „recseg, ropog, pattog, megreped”; „csõdbe jut, megbukik”. A tó jelentését *Trepļjov* neve hordozza (трепещать = 'reszket, remeg'), ez megvilágít lehet „dekadens” darabjának hõse, az emberi világ elpusztulása után a világrenden gondolkodó „világszellem” szerepének értelmezésére nézve. Továbbá: a (szintén lengyel) *chrzst* orosz jelentésbeli megfelelője, a *зрõхот* = „dõrõmbõlés, recsegés, ropogás, dõrgés, égzengés” jelentésével A 6-os számú *kõrterem* hõse, *Gromov* neve is kapcsolatban állhat (az or. *зрõм* = 'mennydõrgés' jelentés révén).

¹⁶ М. Фасмер: *Этимологический словарь русского языка II.*, Москва, Прогресс, 1986. 490.

¹⁷ A néphit szerint õsszel „a manók, felemelkedvén a földrõl, vihart kavarnak, kicsavarják a fákat, és széthordják a lehullott, megsárgult leveleket” amivel a manó a néphit szerint haragját és elégedetlenségét fejezi ki a természet pusztulása miatt. Az „erdei manó” lényegében minden tettelval az erdő rejtélyes életét személyesíti meg: hol szélvihar alakjában sõpõr végig az erdőn, hol elijeszti éjjeli szállásáról a vándort. Sok helyütt az „erdõ urának, cårjának” is nevezik. (А. Н. Афанасьев: *Древо жизни. Избранные статьи.* Москва, 1982. 223–227.)

¹⁸ I. m. 214–221.

¹⁹ А. Р. Csehov: *A mezzaninos ház.* In: А.Р.С.: *A kutyás hölgy. Elbeszélések.* Bp., Európa, 1971. 220–221. Devecseriné Guthi Erzsébet ford.

²⁰ A „recsegés, ropogás”, az idõ elõtti pusztulás, „õregség, kopárság” szõvegszimbóluma ebben az elbeszélésben maga a címadó ház.

rettegés és a félelem felelhet meg a pszichikum világában: a nyomorúságos élet fenyegetve van, s ez jóformán halálra ítéli a kiszolgáltatott helyzetben lévő embert. A drámaszöveg síkján az egzisztenciális probléma nyelvi megfelelője, szövegszimbóluma jelenik meg, az erdő-motívum nyelvi jelölője által aktivizált jelentések révén. Ezen a síkon a „manó” („erdei ember”) az a szereplő, akinek szavaiban az emberi élet tulajdonsága, a „pusztulás” az erdőre tevődik át.²¹

Az erdőről folytatott beszéd tehát mind *A Manó*-ban, mind a *Ványa bácsiban* olyan ekvivalenciát teremt, amely az erdőt (fát) a drámák fikcionális világának lokális eleméből (illetőleg tárgyi attribútumából) az emberi lét szimbólumává avatja. Az erdőmotívummal kapcsolatos jelentésvilág átalakulása pedig, úgy tűnik, erőteljesen befolyásolta az „eredeti” dráma, *A Manó* átalakulását, a *Ványa bácsi* szövegének formálódását. A „fa-” („erdő-”) és az „ember-” jelentéselemeket összekapcsoló tertium comparationis azonban nem csak a „szépség” vagy az esztétikai érzékenységgel rendelkező szubjektivitás kategóriáiban ragadható meg. Az esztétikai létszemlélet aktuális (szövegbeli) jelentéstartományát az erdő-motívumot kiegészítő – és értelmező – motívumrend konkretizálja. Asztrov „nagymonológja”, amelyben az erdők jelentőségéről alkotott nézeteit fejti ki Jelenának, megnevezi az erdővel együtt pusztuló értékeket. Térképe jeleinek magyarázatául mondja a következőket: „(...) látja, akadnak itt különféle szétszórt majorok, tanyák, szakadár kolostorok, vízimalmok...” (448., kiemelés tőlem Sz. K.). A „vízimalom” a *Ványa bácsiban* már csak a múlt (szintén pusztulásra ítélt) emlékeinek egyike,

a valaha volt élet részlete. A „malom” szó azonban aktuális jelentésénél jóval telítettebb szemantikát hordoz, s ez *A Manó*-dráma és hőse, a „Manó” orosz megnevezése kultúrtörténeti szemantikája alapján fejthető fel. A „malom” *A Manó*-ban még megjelenik mint konkrét színpadi tér: Gyagyin (becenevén „Ostya”, a *Ványa bácsi* Tyeleginjének elődje) lakik benne, s az egész negyedik felvonás színhelye: itt fog összegyűlni a dráma teljes szereplőgárdája, itt oldódnak meg a megoldható konfliktusok. A *Ványa bácsiba* már Asztrov szövegének részeként van áttemelve, de színpadi térként nem jelenik meg.²² Ha a közös jegyeket tekintjük: a „malom” mindkét drámaszövegben hasonló funkciót betöltő motívum, *A Manó*-ban azonban e funkció még jóval erőteljesebb. Szerepe, szemantikai jellemzői azonban egyáltalán nem tüntek el a *Ványa bácsiban* sem.

A „malmot” *A Manó*-ban a következőképp jellemzi Gyagyin: „A földnek eme költői zugában éjnek idején a sellők lubickolása hallatszik, nappal pedig...” (269., kiemelés tőlem Sz. K.). Bármennyire markirozottan irodalmiasan, szervenlően van is intonálva Gyagyin beszéde, szerepe szerint mégiscsak erőteljesen összefügg a „Manóéval”, már cselekményszinten is, lévén, hogy a malom tulajdonképp Hruscsov birtoka, Gyagyin tőle bérlí.²³ Imént idézett mondatának – modalitásán túlmenő – szemantikai funkciója is van. Az „erdei ember” (*aeuuii*) birtokát alkotó helyet „költői”, másrészt mitológiai helyként (a sellők lakóhelyeként) jellemzi. Erre minden ok megvan. *A Manó* cselekménystruktúrája e tekintetben megint csak kifejtettebben tartalmaz egy olyan elemet, amely a *Ványa bácsiban* már

²¹ Érdemes itt felfigyelni az erdő, illetve a „kiszáradt fa” (a fa pusztulása) motívumának lehetséges életrajzi modelljére. Z. Papernij idézi Csehov Jaltából kelt, 1900-as levelének részletét: „*Jaltában pedig még mindig nem esik. Micsoda szárazság! Szegény fák, különösen azok, amelyek köröskörül a hegyek oldalán nőnek, egész nyáron egy csepp vizet se kaptak, s mostanra egészen elsárgultak ugyanez történik az emberekkel is: egész életükön át nem jutnak egyetlen csepp boldogsághoz sem. Bizonyára ennek gy kell lennie.*” (Idézi: З. Паперный, *Стрелка искусства*. Москва, Современник, 1986. 137.) Forrásról, pláne életrajzi ihletésről nehéz volna beszélni, lévén, hogy *A Manó* már 1889-ben elkészült, a *Ványa bácsin* pedig az 1890-es években dolgozott Csehov, a darab 1897-ben jelent meg nyomtatásban. (Papernij gondolatmenete ettől még koherens, ő az 1903-as *Cseresznyés kert* kapcsán keresi az életet-halált jelentő fa-motívum életrajzi gyökereit.) Annyi azonban bizonyos, hogy Csehov rói gondolkodásának egyik ritka világos nyoma mutatkozik meg idézett levelében: az „erdő” és az „élet” jelentését összekötő hősök poézisüket nyilván nem kevéssé abból mertik, hogy az alkotói gondolkodás egy fontos részletét képviselik.

²² A konkrét színhelyből csak megemlített (virtuális) locussá változtatása nyilvánvaló következménye a Hruscsov szerepét megváltoztató koncepciónak: míg az „erdei embernek” még természetes környezetét alkotja a „vízimalom”, addig Asztrov szerepéhez már csak az említés szintjén tartozik hozzá az említett helyszín. Ezzel párhuzamosan változik a jelenetkompozíció is: fölöslegessé válik az a jelenet, amelyben Ostya (Gyagyin) félbeszakítja a Szerbrjakov által összehívott családi tanácsot, s a családöt meghívja a vízimalomba. Hiszen a malom már nem tartozik a drámai színterek közé a *Ványa bácsiban*.

²³ „*Foglalkozásom: a viharos elemek kiaknázása. A viharos hullámokat arra késztetem, hogy forgassák annak a malomnak a kerekét, amelyet berátomtól, a Manótól bérelek.*” (216)

csak virtuálisan, lehetőségként van adva. Az utóbbiban Vojnyickij mondja Jelenának: „*Miért gyötrődik? (Élénken) Ej, kedvesem, gyönyörűm, legyen okos! A maga ereiben egy sellő vére csörgedez, legyen hát sellő! Eressze hát szabadjára magát legalább egyszer életében, mielőbb szeressen bele egy vízimanóba fülig és zsupsz, bele fejjel az örvénybe, hogy a Herr Profeszszor meg mi is mindnyájan csak széttárjuk a karunkat!*” (443., kiemelések tőlem Sz. K. A részlet tartalmilag teljesen megfelel *A Manó* analóg szituációjának, lsd. 256.). Ványa bácsi szavaiban a „sellő-lét” a jelenlegivel ellentétes létformát, a szabadságot, a szubjektum kiteljesítését jelenti, bár igaz, ebben a kiteljesedésben már nem kevés illúzió is van. De Jelenára azért nem marad hatástalan, mégiscsak szembesíti őt önképének hamisságával: „*Ez a Ványa bácsi azt mondja, az én ereimben egy sellő vére csörgedez... Eressze hát szabadjára magát legalább egyszer életében... Nos, hátha csakugyan így kellene... Szabad madárként elrepülni tőletek, (...)*” (447).²⁴ A szökés valóban megtörténik – még *A Manóban*: itt Jelena (két hétre legalábbis) valóban elhagyja a számára kibírhatatlan életeret, mintegy megvalósítja a „sellő” életformáját, bár csak időlegesen, a szökés nyilvánvalóan nem igazi lehetőség.²⁵ Jelentősége van mégis, mert Jelena legalábbis megkísérli, hogy átlépjen egy autentikusabb térbe, amely számára saját tér: „sellő-lényének”, szabadságra és valódi emberségre vágyó természetének megfelelő világ. (Más kérdés, hogy ez a – mitológiailag is értelmezhető – ellentétes térbe való átlépés nem jelenti automatikusan a személyiség radikális átalakulását, ezért tér vissza Jelena *A Manóban*, s ezért el sem indul már a *Ványa bácsiban*.) A „malom” tehát szemantikailag erősen telített helynek bizonyul. Szemben áll a hamis ideálok, képmutatás és nem

utolsó sorban a tehetségtelen, alkotásra képtelen világgal (élén Szerebrjakovval), s a személyiség intellektuális-emocionális motivációinak jobban megfelelő teret képvisel, végső soron a „tehetséges” ember, Hruscsov életének s Jelena meg nem valósult életlehetőségének színhelye. E metaforikus jelentését mitológiai szemantikája is befolyásolja: a „malom” a szláv folklór-mitológiai hitvilág szerint a „víziszellem” és a vele analóg funkciót betöltő „erdei ember” lakóhelye. A hely a mitológiában természetesen nem véletlenül kerül összefüggésbe a szellemlényvel. Azért lehet lakóhelye, mert a locus jelentése lakójáéval azonos. A „víziszellem” és az „erdei manó” ugyanis a „domovoj” (*домовой*), a ház (*дом*) védőszellemének alakváltozatai, e minőségükben pedig a ház helyett lakhatnak malomban, forrásoknál, kutakban is. A ház védelme maga is egy kiterjedtebb, általánosabb funkció egyik eleme. Az említett szellemek ugyanis nem pusztán magát a házat mint építményt, hanem valójában lakóit védik, sőt, nemcsak a mindenkori jelenlegi lakókat, hanem őseiket is, a *nemzetséget*. Amit pedig védeni kell: a nemzetség virágzása, továbbélése, másfelől a továbbélést biztosító termés. Vagyis: a természeti és az emberi élet folytonosságának biztosítása lehet e szellem funkciójának pontos értelme.²⁶ A malom a drámatextus ilyen feléptése mellett szemantikusan telített hely. *A Manó* konfliktusai itt oldódnak meg: visszaáll, illetve létesül egy-egy házasság, kollektív megbékélés történik. (Lényegében a szereplők „gyűlése” teszi ki a felvonás egészének cselekményét.) Az aktuális modern cselekményben is biztosítva van tehát a „házitűzhely” melege. Az idill azonban jóval kevésbé van megindokolva dramaturgiailag – el is tűnik majd a *Ványa bácsiból*, a malommal együtt.

²⁴ Nem túlzás talán a „szabad madár” kifejezés okán párhuzamot vonni a „sirállyal”, Nyinával, aki végső soron megvalósította, amit Jelena nem. Az, hogy ez a lehetőség Jelena sorsában nem valósul meg, úgy is értelmezhető talán, mint a „szökés” mint a krízis megoldása *lehetetlenségének* modellálása a drámai cselekménykompozícióban.

²⁵ Gyagyin „helyzetértékelése” világot rá erre legjobban: „(...) maga csak eddig a malomig futott el, de itt is agyongyötörte a lelkét... Nem, kérem, nincs tovább!” (279). Azért sincs, mert Gyagyin jól látja a maga és Jelena helyzetének lehetetlenségét, azt, hogy ez a szökés inkább önmaga karikatúrája lett: ő, akit éppenséggel ragyás arca miatt neveznek „Ostyának”, csúnya ember léteire voltaképp megszőkített egy ragyogó szépségű nőt.

²⁶ *А домовою/водяною/леший (лесовик)* harmasról A. Ny. Afanaszjev ír részletesen. Az idevonatkozó összefoglaló részlet: „*A domovoj-öregén kívül azonban más pogány istenségeket is őriznek a legendák, akik az öreg megtisztelő nevet viselik. A víziszellemet mindig öregnek nevezik; s ugyanezzel a névvel illetik időnként az erdei manókat is. Mindez arra mutat, hogy a nemzetségi alapon szerveződő élet a szlávoknál kihatott a vallásos képzetekre, s arra a fontos jelenségre szintén mutat, hogy a szlávok minden helyre, az erdőre és a vízimalomra (a vízre) is átvitték a nemzetségben való hitet.*” (A. H. Афанасьев: *Народ – художник. Миф – фольклор – литература*. Москва, 1986; az idézett részlet a könyv *Дедушка – домовою* című fejezetéből való. Első megjelenése önálló tanulmány formájában: *Архив историко-юридических сведений относящихся до России*. Изд. Николаем Калачовым, Кн. III., Москва, 1850, отд. VI., 13–29.)

A motívikus szemantika egyik forrása – mint látható volt – a szövegbelső párhuzamrendszer. Ez azonban nem kizárólagos forrás, a motívum metaforikus szemantikáját nem csak az irodalmi mű külön „nyelve” (jelentéshálózata) határozza meg. Meghatározza az a nyelvi emlékezet is, amely megtöri a nyelvhasználat „felejtő” automatizmusait, azaz regenerálja a szó értelmi potenciálját. A metafora tehát *történeti képződmény* is. Metaforát alkotó jelentéses feszültség nem mindig és nem kizárólag a szöveg egymást követő szegmenstumai között állhat fenn, hanem egyazon szegmens *aktuális-denotatív* utalása (leíró funkciója) és *történeti* utalásrendje (kulturális szimbolikája) között is. Ez a történeti szemantika azonban annak ellenére, hogy a nyelv őrzi a nyomait a köznapi beszédben, inaktív.²⁷ A költői nyelvben ellenben a metaforikus jelentés forrásául szolgálhat ezeknek az „el-felejtett” jelentésrétegeknek a poétikai regenerációja – röviden: a szó *története*. A szó így nemcsak önnön formájára „emlékezteti”, figyelmezteti az olvasót, hanem más szövegekre is, minek folytán az általa őrzött és közvetített kulturális emlékezetet is a poétikai jelentésképzés forrásává teheti.²⁸ Amennyiben a költői „mimézist” nem szolgálai utánzásnak, hanem valóban valamilyen teremtő műve-

letnek tekintjük, amelyet „a költői nyelv újjáíró képessége” működtet,²⁹ akkor a drámaszöveg nyelvi rendezettsége is kétféleképp működik, jelrendszerének referenciája kétféle vonatkozatható: egyrészt a (fiktív) denotáció, másrészt egy metaforikus folyamat felé.

Ha tekintetbe vesszük a „manó” utóbb körülírt, az életfával, világtengellyel összefüggő s ezáltal nemzetséget védő, az élet folytonosságát biztosító funkcióját, akkor a szöveg más rétege felől is rátekinthetünk az „eredeti” negyedik felvonás, a *Manó* befejezésének poétikai funkciójára.

Az utolsó felvonásbeli jelenetsor környezetrajzának egyik domináns eleme a tűz. A felvonást záró erdőtűz kétféleképpen befolyásolja a cselekmény alakulását: Hruscsovból kiváltja az erdő védelmének szándékát (ő azonnal odamegy oltani a tüzet) vagyis a szereplő funkciójának megmutatkozásához vezet. Szonyából közvetve a Hruscsovnak szóló vallomást váltja ki, ezzel pedig a „boldog véghez” vezeti a két ember sorsát. A tűz azonban egyben poétikailag motívált szövegelem is, amennyiben szintén a Hruscsov-figura archetípusának tekinthető „manó”, illetve a „domovoj” attribútumai közé tartozik. Természetesen oda is kell tartoznia, mivel a ház és a nemzetség védelme a mitológiai hiedelemvilágban konkrét térbeli objektumhoz kell, hogy kapcsolódjon. Ez a tárgy: a házi

²⁷ Olga Frejdenberg *történetileg meghatározott* metafora-terminus tartalmát fejtegette, amikor az antik (eredeti) szókép modern „fogalmi figurálitássá” (azaz: a mi logikánk szerinti „metaforává”, átvitt értelmű kifejezéssé) való átalakulásfolyamatát vizsgálta: „Valamennyi antik konkrét kép azonban kompakt szemantikai rendszer volt. Hova tűnt tehát ez a rendszer a fogalom kialakulása nyomán? Igazság szerint sehova. Érintetlen maradt.” (O. M. Frejdenberg: *Metafora*. In: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elmélettrók tanulmányai*. Pécs, JPTE K., 1994. 214. Horváth Márta ford.)

²⁸ Nyelv, mítosz és költői szemantika összekapcsolása A. Potebnya poétikájában történt meg. Potebnya a „képzet” pszichológikus konnotációjú terminusával operál, amikor a szóban megőrződött és a költői alkotásban regenerálódó tartalomról beszél. A „képzet” ugyanakkor – még szintén Potebnya értelmezésében – *nem kép*. Jelentésfogalom, azaz: a szó történeti alakulásában megőrződött jelentéselem, amely a költői szemantika forrásául szolgál. (A. A. Potebnya: *Költészet. Próza. A gondolat összesűrítése*. In: *Helikon*, 1999/12. 3654. Horváth Géza ford.) Potebnya poétikai szöveleméletének részben előzménye az orosz ún. „mitológiai iskola”, amelyet (a tanulmányban eddig és a továbbiakban is hivatkozott) A. Ny. Afanaszjev neve jelez (Veszeloovszkijé mellett); egyik tudománytörténeti folytatása pedig VI. Toporov mitopoétikai elmélete. A mítosz kutatásnak ez az iránya nem egyszerűen „archetípusokat” kíván feltárni, hanem a *nyelvileg meghatározott értelmező stratégia* eszközeit és módozatait határozza meg pontosan, ezzel lényegében már Potebnya is (hiába tűnik anakronisztikusnak egy múlt századi szerzőről mondani ezt) egy eredendően hermeneutikai kérdéshez „szólt hozzá”: „A mítosz poétikáját ez a csoport ti. Vj. Vsz. Ivanov és VI. Toporov szemantikai poétikája Sz. K. Afanaszjev szláv mitológiája, Potebnya és Frejdenberg szemantikája és a szemiotikus szövegten összekapcsolásával érte el. Új alapra helyezik az etimológiát: nem a szótól izolált gyökök vagy szótövek összehasonlító elemzése a módszer, hanem szövegek és szöveghorpuszok szemantikai rekonstrukciója alapján döntik el egy szó etimológiai státusának kérdését, s ezzel új történetiséget visznek a tudományos gondolkodásba, (...)” (Kovács Árpád: *A költői beszédmód diszkurzív elmélete*. In: Kovács Árpád, Nagy István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*. Bp., Argumentum, 1999. 40.)

²⁹ Ebben az értelemben választja le P. Ricoeur a nyelv „poétikai” („újjáíró”) funkcióját a „retorikai” („meggyőző”) funkcióról, vagy más terminológiával: a poétikai értelmet a „betű szerinti”ől: „A betű szerinti értelem hamissága a metafora igazságához tartozik.” (P. Ricoeur: *Bibliai hermeneutika*. Szeged, Herm. Kutatóközpont, 1995. 98–99. Mártonffy Marcell ford.)

tűzhely, az otthon jelképe, metonimikus alapon a hely egészére és a család egymást követő nemzedékeire kiterjesztett jelentésben. Szonya és Hruscsov kapcsolata, jövődő házasságuk a tűz közelségében születik meg vagy válik nyitltá, (önmaguknak) bevallottá, a cselekményes végkifejlet tehát úgy is értelmezhető, mint a tűz-motívum jelentésének tematizációja.

Közismert, hogy *A Manó* negyedik felvonása kiscserélődött, másrészt Vojnyickij (Georges bácsi) szerepe gyökeresen átalakult, mire a *Ványa bácsi* szövege megszületett. Az átalakítások pedig a szöveg szimbolikus rétegét is érintették. Szonya és Asztrov házasságáról a *Ványa bácsiban* már szó sem eshet, s a malom mellett eltűnt a tűz is. Vagyis gyökeresen megváltozott az a szerzői intenció, amely egzisztenciális megoldást keresett a drámában modellált sorsoknak. Ennek felel meg a tűz-motívum átalakulása.

Asztrov környezetéből eltűnnek a „tűz” közvetlen megmutatkozásai, közvetve azonban többszörös jelentéssel funkcionál a hőst jellemző szövegben. Egy tulajdonsága, a melegség áttevődik az erdő térképét mázolgató Asztrov környezetére, Ványa bácsi szobájára. Kimondott értelme szerint valamilyen ideiglenes idillt jellemez, otthonosság-hangulatot kölcsönöz a helynek és a helyzetnek: „*Ivan Petrovics és Szonya Alekszandrovna csattognak a számológép golyóival, én meg ülök mellettük, az asztalomnál, és mázolok. Olyan meleg, nyugodt a hangulat (...)*” (447-448., kiemelés tőlem Sz. K.). Ványa bácsi szobájának falán azonban – mindenki előtt érthetetlen okból – egy Afrika-térkép (!) függ, amely funkcióját csak a negyedik felvonás szövegében nyeri el, Asztrov szavai révén: „Rozsgyesztvennojeban *be kell térnem a kovácshoz. Nem kerülhetem el. (Odamegy Afrika térképéhez és nézi.) Afrikában most biztosan nagy a hőség – szörnyű dolog!*” (474., kiemelések tőlem Sz. K.). Afrika és a „hőség” összetartozása természetes jelentéskapcsolat, a szöveg azonban egy szélesebb körű funkció szerint is kontextualizálja a tűz-meleg motívumát. Egyrészt a tűz melege – mint pozitív konnotációkkal bíró attribútum – áttevődött az emberi helyre, a szobára. Más-

részt azonban e szoba egy részlete, a *térkép* a negatív funkcióra, a hőségre is utal. Maga az utalást létrehozó tárgy, a térkép pedig – az erdő térképével való párhuzama révén – nyilvánvalóan a pusztulást is konnotálja, *A Manó* erdőtűz-jelenetére is utal. Asztrov továbbá a tűzzel legközelebb (gyakorlati, de egyszersmind mitológiai) kapcsolatban lévő mesteremberhez indul, a „kovács” lakóhelyének neve pedig „Rozsgyesztvennoje”; a *рождатъ(ся)* = szül, (születik) szóból a „születés helyét” jelöli.³⁰ A tűz poétikai jelentését tehát a *pod* tő konkretizálja, amely a „nemzettség” és „nemzés”, „születés” szavak közös orosz belső formai jelentését alkotja, miáltal a pusztulás és a születés szemantikájának paradox együttállását képviseli.

Asztrovnak tehát – bár sorsa már cselekményesen semmilyen megoldás felé nem halad – a szöveg poétikai szemantikájában virtuális újjászületés jut osztályrészül. Nem kizárt, hogy azért (is) érzi a mindenkori kritika és a színházi néző „hitelesebbnek”, egyben dramaturgiai megoldottabbnak a *Ványa bácsi* szövegét, mint *A Manó*-ét, mert Csehov utóbb keletkezett drámájában valóban jobban ragaszkodik az egzisztenciális meghatározottságok érvényesítéséhez, egyszerűbben szólva: lemond a boldog végről ott, ahol az eredetileg sem volt indokolt. Megtartja, és a szöveg metaforikus szintjére helyezi azonban azt a motívumrendet, amely a cselekményesen megmutatkozó akciókkal ellentétes irányban hat. Az erdő, a malom és a tűz kapcsolata a *Ványa bácsiban* már nem konkrét-cselekményes, hanem tisztán metaforikus. Ennek megfelelően az újjászületés sem tartozik az egzisztenciális sorsörténekek közé, lehetősége azonban nem is tűnik el az alak karakteréből: ez alkotja Asztrov figurájának poézisét, az alak személyes meghatározottságát. S nem csak a „Rozsgyesztvennoje” elnevezés révén. A (meleget adó, így az otthon is jelölő) tűz lélekszimbólum is: „*Miért éppen a »domovoj« alkotja a háztűzhely és a nemzetiség (azaz: az ősök elhalt lelkeinek) antrpomorf megjelenését? Szláv hit szerint az emberi lélek a tűz alakjában testesül meg: (...)*”³¹

A tűz motívuma azonban nem kizárólag Asztrovhoz kapcsolódik a *Ványa bácsiban*. Az övével

³⁰ A nem orosz olvasó számára a falunév a „karácsonyt” jelentő orosz *рождество* szót konnotálja, ami teljesen indokolt, mivel az orosz szó belső formája, azaz etimológiai jelentésszerkezete valóban a „születésre” utaló jelentésemre alapul. Az orosz nyelvi megjelölés tehát formálisan is a „születés” képzetét őrzi az ünnepet is jelentő szóban, de maga a szó általánosabb értelmű „születésként” használatos.

³¹ А. Н. Афанасьев: *Дедушка – домовый*. In: А. Н. А.: *Народ – художник. Миф фолклор – литература*. Москва, 1986. 36.

párhuzamos sorsot átélő (s *A Manó* mellélalakjából főszereplővé előlépett) Vojnyickijhoz, Ványa bácsihoz is. Az utóbbi szerepkörében azonban egy másik, a Csehov-szövegekben kiterjedt jelentéskörben használatos részlet, a *villám*-motívum jelentésköre révén aktivizálódik a tűz motívuma. Afanaszjev előbb idézett következtetéséből kiderült: a tűz a lélek szimbóluma a sláv mitológiában, s a részlet folytatásából az is kiderül, milyen alakban volt még elképzelhető a tűz: „(...) ezt a tüzet *Dazsagybog* dobja le a földre *villám* alakjában, mely utóbbihoz a teremtő és terméshozó erő képzele köthetik. Ennek okán lehet *Dazsagybog* minden emberek nagyapja; ebből táplálkozik az a hit, hogy a lelket, amint elhagyja a testet, a síron gyújtott gyertya melegíti fel;”³² Mind a „villám” s tágabban: a hozzá kapcsolódó vihar, mind pedig a „gyertya” fontos attribútumai Ványa bácsi második felvonásbeli (éjszakai) jelenetének. Vojnyickij, belépve Szerebrjakov szobájába, gyertyát hoz magával. Mint megtudjuk: azért jött, hogy „virasszon” Szerebrjakov mellett, vagyis hogy felváltsa Szonyát és Jelenát. A fényt hozza tehát magával, konkrétan a gyertya által s szimbolikusan is: maga is a „fényt” helyettesíti, azaz Jelenát, ahogyan a jelenetben szólítja: „Hélene-t” („héliosz”- t) szeretné felváltani. Vojnyickij szavai úgy is vonatkoztathatók Jelenára, mint személyre, és úgy is, mint a Nap alakú szimbólumára: „*De hát adni kell nekik egy kis pihenőt! Már második éjjel nem alusznak.*” (426). Jelena nem alszik – a nap nem megy le; felborult a természet rendje, s ezt most helyre kell állítani. Jelena szerepe már a hősnő dramaturgiai funkciójánál fogva is természetes kapcsolatban kell, hogy álljon a Nappal s a Napon keresztül a fényt, meleget adó elemmel: a tüsszel. Vojnyickij a második felvonásban (az előbb idézett jelenet folytatásában) adott önjellemzése jellegzetes csehovi sorsot beszél el. Az önnarrációnak is felfogható beszéd metaforikus önleírásá alakul át, amely szerint a fény hiánya és a személyiség élethiányos állapota (mondhatnánk: a „semmi” állapota) ekvivalenciába kerül-

nek: „*Itt van például az életem és a szerelmem; hová legyek, mit tegyek velük? Elvész az érzelmem, akár a napsugár, amely gödörbe esik, és elveszek én magam is.*” (428, kiemelések tőlem Sz. K.).³³ Vojnyickij életének nincsen egzisztenciális megoldása, „halott élete” van csak. („Mebékélés önmagával” – ahogyan ő mondja – nem lehetséges.) A pusztulásra ítélt életet legközvetlenebbül a sötétség és a földalattiság, vagyis a *fény hiánya* jellemzi. A kétféle hiány analógiáját pedig a *Jelena* név – *Helene* alakjának használata révén kiemelt – belső formai szemantikája mutatja meg: az asszony funkciója a közvetlen életszituációban megfelel a Nap (Helenosz) funkciójának a kozmikus élet szintjén.

Vojnyickij színpadra léptével egy időben kezdődik a *vihar*:

Bejön Vojnyickij hálóköntösben, gyertyával

Vojnyickij: Vihar készül.

Villámlik. (425)

A jelenetkompozíció itt létrehozta a figura karaktere és a környezeti történet ekvivalenciáját, amelyben a színpadi jelrendszer (s annak hatásmechanizmusa következtében a néző-befogadó is, aki nem kizárólag a verbális textust érzékeli) párhuzamba állítja a szereplő szavait, cselekvését és a színpadi effektust (mely utóbbiakra a színpadi utasítás utal a drámaszövegben). Ezáltal a jelenet egy komplexumba gyűjti a „tűz” összes lehetséges megjelenését; jelentéskvivalenciát képezvén ezzel a „gyertya”, a „villám” szövegelemek és a „Jelena” név között: a jelentéspárhuzam funkcionális párhuzamot eredményez.

A Ványa bácsi szerepét értelmező szövegszimbólumok közé ezzel bekerül a tűz (fény) két alakváltozata: az egyik a villám, a második felvonásbeli színpadi környezet domináns eleme, az esővel és a viharral együtt, a másik pedig a „gyertya”.

Vojnyickij a vihar frissítő hatására figyel fel, de csak azért, mert a vegetáció újraéledése saját sor-

³² I. m. 36.

³³ Hasonlóképpen jellemzi a *Sirály* Trepljovja is saját léthelyzetét: „*Egyedül vagyok, nem melegít senkinek a szerelme, fázom, akárha a föld alatt élnék, (...)*” (400). A sötét, az éltető fény hiánya, a (virtuális) halál tehát fontos Csehov-hősöket jellemző: ez a „puszta”, az élettelen semmi állapota. Ennek a földalatti lét, a fényt nélkülöző örök sötétség azonban a *Sirály*-ban még több is, mint léthelyzet. Trepljov, aki életében ennek a (virtuális) halálnak a hordozója, íróként sorsának metaforáját is megalkotta „dekadens” színdarabjában. A darab (szövegbelső, másodlagos) fikciója úgy is jelentésteli, mint e halálát túlélő hős önmeghatározása: a föld képe az élővilág elpusztulása után: „*Üres minden, üres, üres*” már csak a „lélek”, a föld szelleme maradt meg (ez volt Nyina akkori szerepe), aki végignézi a pusztulást „*de hangom szomorúan cseng ebben a pusztaságban, és nem is hallja senki...*” (342).

sának kiúttalanságával szembe: „Mindjárt eláll az eső, felfrissül és megkönnyebbülten felsóhajt az egész természet. Csak engem nem frissít fel a vihar.” (428). A Jelena iránti szerelemtől ihletetten elképzelt boldogság is a vihar képén keresztül jelenik meg: „És most a feleségem lenne... Igen... Most felébrednénk a viharra; megijedne a villámtól, én meg a karomban tartanám, és azt suttognám: Ne félj, kedves, hisz itt vagyok. Ó, csodálatos gondolat, olyan jó, hogy még nevetek is...” (429). A villám-motívum tehát (illetve: a villámlás mint szemantikailag telített színpadi effektus) Vojnyickij szövegében az élet vágyott, bár el nem érhető teljességével van összekötve. Ványa bácsi élete, akár Asztrové, már lezajlott, Ványa „öreg”, az új élet lehetőségétől egzisztenciálisan ő is el van zárva. (Ha lehet, még inkább, mint Asztrov, hiszen Jelena őt nem választotta.) A tárgyat második felvonásbeli jelenet szövege azonban szimbolikájában Vojnyickij alakjához is az élet jelentését kapcsolja. Innen érthető a gyertyahordozás (virrasztás) szemantikája is. Tárgyi elemként a gyertya színpadi kellékként funkcionál, szövegelemként (s következésképpen a színpadon, látványként megjelenítve is) azonban a tűz egyik megjelenésformáját alkotja. A gyertyát hordozó Ványa bácsi így természetesen megint csak a tűz egy formáját tartja magánál (illetve: színpadi cselekvésével demonstrálja is azt). Őt is a lélek szimbólumával jellemzi tehát a drámaszöveg, e tekintetben újra jelentéssel telítődik a virrasztás szándéka is: éjjel, a sötétséget (szimbolikus halált) legyőző fény hordozása, a lélek őrzése a Nap-Jelena helyettesítésével. Jelena és a Nap metaforikus megfelelése is egy nyelvileg követhető mitológikus képzetkapcsolaton alapul: a Jelena vonzóerejét adó „szépség” értelme konkretizálódik a „fényel” való azonosítás révén az orosz nyelvi világlátás szerint. A „szépséget” jelölő orosz szó, a *краса*, (illetve a képzett alakok közös

крас töve) eredeti jelentése nem más, mint: „fény”. Az orosz nyelv idiomatikus szerkezetében a *красное солнце* (‘fényes nap’) jelzős kifejezés őrzi a fény és a szépség archaikus jelentéskapcsolatát.³⁴

Az oroszban azonban még egy jelentéskapcsolat révén tágul a tűz-lélek megfelelés szemantikai köre. Térjünk vissza a jelenetkompozícióra, azaz: a hős akciói és szavai közti összefüggésre. Ványa bácsi verbális önjellemzésének tartalma nem egyéb, mint a halál állapotában levés leírása. Kezében ugyanakkor a gyertyát, a lélek szimbólumát tartja. A jelenet ikonográfiai értelmezése tehát úgy is elképzelhető, mint a síron gyújtott gyertya. Ez a gyertya a mitológiai hitvilág szerint a lelket melegíti, s a „tűz” szó (egyik) orosz megfelelője, a *крес* rávilágít arra a jelentéskapcsolatra is, amely felől meghatározható a gyertya, a halott számára gyújtott tűz forrásának, hordozójának funkciója. A *крес* tő ugyanis a *кресить, кресать* = „tűzet csihol” jelentésen keresztül a „feltámaszt” (*воскрешать, воскресить*) jelentéshez vezet.³⁵ Az etimológiai formák jelentésfejlődése természetesen nem véletlen, s e jelentésváltás indoka egyszerűsre mind „Ványa bácsi” (Ivan) nevének lehetséges poétikai motivációját is felfedi. Az előbb említett *крес* tő ugyanis a következőképpen lehetett az említett jelentéstranszformáció alapja: szerbhorvát megfelelője (*кријес*) az *Iván napján* gyújtott tüzet jelöli, ami teljesen logikus, mivel a szó többes számú alakja (*кресови*) pedig a nyári napfordulót, az Iván-napi termékenységünnepek okát jelenti. (A szlovén „kres” alak polyszémikus szerkezetében pedig együtt van a két jelentés: „napforduló, Iván-nap”) A „tűz csiholása” (tűzgyújtás) és az élet újjászületését, az új termést ünneplő szokás tehát természetes kapcsolatban állnak egymással.³⁶

Ványa bácsi tehát a lelket, feltámasztást jelentő tüzet hordozza magával a gyertya alakjában, s

³⁴ A Ny. Afanaszjev írja le a Nap archaikus megnevezései, jelzői által hordozott jelentések felfejtésével, hogy a „szépség” eredeti értelme materiális volt: „fényt” jelentett, s csak később kapta elvont esztétikai tartalmát. Ugyancsak Afanaszjev fejt ki a „fénynek” azt a tulajdonságát, hogy a világnak színt (oroszul: *краски*) és életet ad. A kozmikus életet szimbolizáló fény és Nap nem is véletlenül lett a népmesék királyleányának hasonlítója (ahogy az analóg magyar mesékből is ismerjük: a királylány olyan szép, hogy a *Napba* lehet nézni, de rá nem). Lsd.: A. H. Афанасьев: *Древо жизни. Избранные статьи*. Москва, 1982. 75.

³⁵ Vö.: a rokon szláv alakok: a szlovák „kriesi”, lengyel „krzesz, krzesi” jelentése: „feltámaszt”, „életere kelt”.

³⁶ М. Фасмер: *Этимологический словарь русского языка II.*, Москва, Прогресс, 1986. 372–373. A tűz csiholása és az életre keltés kapcsolatának nyelvi indokát világosíthatja meg a *крес* tő többi szláv változata. A szlovén *kršiti se* jelentésében összeolvad a tűz és az élet képzete: „fénylik, szikrázik, éleszt, élénkít”; a cseh *kršiti* jelentése szintén kettős: „élénkít, felvidít, szikrát szór”; s a szlovákban és a lengyelben már alaki megoszlás látható: *kriesi* (szlovák), *krzesz, krzesi* (lengyel) = „feltámaszt” / *kresa* (szlovák), *krzosa, krzesz* (lengyel) = „tűzet csihol” (lsd. uo.)

ugyanazt a szimbólumtartalmat hordozza a környezetrajz (illetve: annak színpadi megjelenítése) is: a vihar, a villám és a mennydörgés.³⁷ A motívum így a „tűz” jelentésű orosz szó, a *кпес* belső formájának regenerációja révén nyeri el jelentését. Mivel etimológiáról s orosz szóformáról van szó, nyilvánvalóan ez a szöveg nem fordítható szemantikája, pontosabban: a (kizárólag a denotáló funkciót teljesíteni képes) fordításban elvész a szó poétikai jelentése, mivel kiszakad eredeti nyelvi (és történeti) kontextusából – amivel szimbolikus értelmének jelentékeny hányadát is elveszíti. A szavak ugyanis nem tudják betölteni történetileg meghatározott szimbolikus funkciójukat, ezáltal az értelmezésben is legfeljebb korlátozottan tud érvényesülni a szimbólumnak mint a „kulturális emlékezet” letéteményesének a szerepe.

A Csehov-dráma szimbolikus jelentésrétegét fejtegetve, ehelyütt indokolt kitérni a szimbólum mint kultúrtörténeti képződmény, másrészt a szimbolikus olvasat természetének kérdésére. A szimbólum kultúrtörténeti beágyazottságát érintő kérdés szemiotikai megalapozását Jurij Lotman kérte el. Lotman – bár nem a szó belső formájához, de mégis a szó szimbolikus jelentésének történeti alakulásfolyamatához kötve – a szimbólumot a kultúra emlékezeti mechanizmusainak egyik legfontosabb hordozójaként határozza meg.³⁸ Amint a fenti elemzés mutatja, e szimbólum-koncepció leginkább hasznosítható része az, amely a szöveg szimbolikus olvasatában egyfajta történeti interpretáció lehetőségét látja. A szó eszerint egyszerre illeszkedik az aktuális, másfelől a kultúrtörténeti kontextusba,

s amennyiben mindkettő funkcionál, akkor szimbolikus olvasat jön létre. Ez egyben azt is jelenti, hogy a szó (akár egyetlen szó is, nemcsak valamely beszédegység) kettős természetű: adott szöveghez is, de a kultúra egészéhez is egyaránt tartozik, ahogy Lotman fogalmaz: „A szimbólum – valami különne-mű, a környező szövegtértől eltérő természetű dolog; mintegy a régi idők (...) követi; mintegy a kultúra ősi („örök”) alapjaira való emlékeztetés.”³⁹ Az irodalmi szöveg szimbolikus olvasata révén tehát nemcsak egyfajta mitológiai vagy nyelvi „háttér” tárható fel. A szimbólum azokra a hagyományokra is mutat, amelyekből adott irodalmi szöveg – adott esetben a Csehov-dráma – táplálkozik, s amellyel saját jelentésvilágát alapozza meg.

A malom

Már esett szó a malom mint helyszín szerepéről *A Manóban*. Mint Jelena szökésének, „sellő-létének” helye, nyilvánvalóan olyan teret alkot, amely oppozícióban áll a konszolidált társadalom terével, a házzal, más emberi településekkel; lévén a víziember és az erdei manó lakhelye. Mitológiai szemantikája szerint gyakran alvilági locusnak minősül, amennyiben a periférián helyezkedik el a mítosz pedig általános értelmet ad a konkrét település szélének: a kozmosz peremének tekinti. Periferikus helye pedig szintén szemantikailag releváns tulajdonsága: „tisztátalan erők” működnek benne, legendákban, néphagyományokban gyakorta előfordul a „kísértetmalom” vagy az ördög által látogatott malom. Vagyis: a malom al-

³⁷ A „feltámadás” egzisztenciális értelme Ivan Petrovics számára természetesen a megfiatalodás, az új életkezdet lehetősége lenne. Annál is inkább, mivel „Ványa bácsi” (s vele együtt Asztrov) legtöbbet hangsúlyozott tulajdonsága az *öregség*. Nem az életkorról van szó elsősorban nála sem, ahogy a legtöbb hasonlóan kiüttalan helyzetben lévő Csehov-hősnél sem. (Vö.: „(...) úgy rémlik, mintha már kilencven évet éltem volna ezen a földön” ahogy a Sirály főhőse, Trepljov mondja; a *Jonics* hőse pedig nevében – „Sztarcev” – hordozza az öregség tulajdonságát, lévén, hogy a név tövét alkotó *стар-* orosz tő jelentése: „örög”). A nyelvi-mitológiai szemantika felől a megfiatalodás metaforájaként értelmezhető Ványa bácsi „részsége” is a második felvonás magasan szemiotizált környezetrajzában, a „vihar” értelmi hátterén. A bor a *vér* szinonimáját alkotja a mitológiai tudatban, ezt az orosz nyelv is teljesen logikus módon jelöli. Az orosz *замоложаветь* igét amely belső formájában a *молод-* = „ifjú, fiatal” jelentésű tövet tartalmazza a népnyelv kettős jelentésben használja: „becsíp, lerészegedik”, másfelől azonban vonatkozhat az időjárásra is, ebben az esetben jelentése: „beborul, befelhősödik (az ég)”. A. H. Афанасьев: *Древо жизни. Избранные статьи*. Москва, 1982. 103.) A „részség” mitológiai szemantikája szerint tehát egyáltalán nem negatív tulajdonság: (új) „vér”, élet bevétele a testbe, nagyon is materiálisan értett „feltámadás”.

³⁸ Ezzel el is választja két másik szimbólumértelmezéstől: egyrészt attól, miszerint a szimbólum valamely elvont, irracionális tartalom átvilágítása a kifejezésen (vagyis a romantika „kifejezhetetlenség”-ideájának megvalósulása), másrészt az olyanfajta racionalizáló tendenciától is, mely szerint viszont a szimbólum nem több, mint valamely más jelrendszerre való utalás. (Lsd.: Ю. М. Лотман: *Символ в системе культуры*. In: Ю. М. Л.: *Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиясфера – История*. Москва, Языки русской культуры, 1996. 146–160.)

³⁹ I.m. 149. (Sztár Katalin ford.)

világi helynek vagy evilág és túlvilág határának is minősül a mítoszi elképzelés szerint.⁴⁰ Mindenképpen *idegen*, a konszolidált társadalom szemszögéből nézve „antiteret” alkotó hely tehát, ahogyan „gazdája”, Hruscsov-Asztrov is „furcsa”, „különös”, érthetetlen embernek tűnik a többiek szemében. A malom-motívum szemantikája tehát (legalább) kettős, nem vezethető le sem csak ismert mitológiai jelentéséből („káosz”, „idegen”, periferikus világ, a halál világa), sem pedig kizárólag az erdővel való összefüggéséből. A Csehov-szöveg nyilván mindkét forrásra épít, s egy harmadik, önálló szemantikát hoz létre, amely éppen a két ismert jelentés közti összeférhetetlenségre alapul – az alábbiakban erről lesz szó.

A „malom” nemcsak szövegbelső és mitológiai szemantikával rendelkező motívumként vesz részt a drámák értelemképzésében. Az előbbiekkal összefüggésben még egy szinten vizsgálható a szerepe: *orosz* jelölőjének *nyelvi formája szerint*, azaz abban az összefüggésben, amely a Csehov-szöveg(ek) *önálló* nyelvi univerzumában funkcionáltatja a lexémát. A drámák nyelvének részleteként sem kell természetesen elszakítani sem a szövegbelső (motivikus) ekvivalenciarendszertől, sem a mitopoétikus jelentéstől. Ellenkezőleg: a tisztán nyelvi síkon képződő ekvivalenciarendszer is jelentésteremtő, ebben az esetben a drámaszöveg metaforikus réteget poétikai reetimologizáció alakítja ki. (Itt sem lehet szó természetesen leíró funkcióról, itt is a nyelv történeti szemantikája dönt.) A továbbiakban szigorúan az orosz szöveghez köthető, csak abból fejlethető, mondhatjuk úgy is: egy, az orosz nyelv által meghatározott világlátást hordozó, *ezért lefordíthatatlan* szövegrétegről lesz szó: a „malom”, az „ütés” és a „villám” poétikai ekvivalenciáiról.

A *Manó* hőse, Hruscsov (összegző érvényű, a negyedik felvonásban bekövetkező fontos felismerések között elhangzó) önjellemzéséből indulhatunk ki: „*Uraim, önök engem Manónak csúfolnak, de hiszen én nem vagyok egyedül, mindnyájukban ott ül a manó, valamennyien ott bolyonganak a sötét erdőben, és tétován, tapogatózva élnek. Az ész, a tudás, a szív csak arra jó, hogy saját és mások életét tönkretégyék.*” (295). A „manóság” tehát jóval több, mint egyetlen figura jellemző vonása. Jelentése kiterjed a darab összes szereplőjének karakterére: az emberben lakó pusztító és önpusztító erőt (is) jelöli, vagyis azt, amit a darab szereplői csak Hruscsovban látnak, önmagukban nem. Hruscsov is, Asztrov is ebből a szempontból „bűnbakok”, a társadalom önnön hibáit vetíti ki rájuk, pontosabban: az ő hibáztatásukban keres felmentést saját hibáira. (Miközben Csehov világosan jelöli, hogy mindkét hőshöz az autentikus lét szimbólumai járulnak. Azt is mondhatnánk: a „Manó” név kettős szemantikája itt ismét a fentebb jelzett nézőpontmegoszlásra mutat: mint „különc”, a társadalom, vagyis a többi szereplő perspektívájából értelmeződik, mint az „erdő embere”, az alak poézisét hordozza, s e poézis a szerzői kompetencia körébe tartozik.) Természetesen „manó” ebből a szempontból a darab mindegyik hőse, az „alvilág”, a halál világa nem Hruscsové vagy Asztrové. Ellenkezőleg: a többieké, a konszolidált társadalomé.⁴¹ Így tehát a *Ványa bácsiban* már nincs is szükség egy „külön manóra” azaz: az életet tönkretévő erő egyetlen szereplőben való perszönifikációjára. Asztrov szerepe át is alakul Hruscsovéhoz képest, ebben (is) kereshető a szereplő átfómálásának és megváltozott attribulásának funkciója. Míg ugyanis mind a „malom”, mind az „erdei szellem” eltűnik a *Ványa bácsiból*, szemantikai tartal-

⁴⁰ Hruscsov is, Asztrov is maguk is érzik, ki is mondják, hogy a többiek idegennek, érthetetlennek találják ideáikat, életvitelüket. Hruscsov Szonyával való kapcsolatát ez majdnem meg is hiúsítja, mivel a lány hosszú ideig nem tud elszakadni a közhelyszerű megélésektől, amivel mintegy maga idegenti el magától a férfit. Hruscsov folyamatosan figyelmezteti is erre – amit Szonya természetesen nem ért: „*És amikor nem értenek meg, és nem tudják, milyen címkét ragaszsanak a homlokomra, akkor ebben nem önmagukat, hanem engem hibáztatnak és azt mondják: Különös ember ez, különös! (A Manó, 247).* Már *A Manóban* is az erdővel kapcsolatos ideái miatt ragasztja Szonya Hruscsovra a „narodnyik” címkét: a *Ványa bácsiban* azonban még nyíltabban megmutatkozik, hogy a környezet éppenséggel a feltétlen értékhez való ragaszkodást itéli el Asztrovban. Asztrov: „*Ezek folyton sáptoznak, gyűlölködnek, betegesen rágalmazzák egymást, oldalvást közelednek az emberhez, sandán néznek rá, és megállapítják: Ó, ez pszichopata!, vagy Ez szószátyár!. Ha pedig nem tudják, milyen címkét ragaszsanak a homlokomra, akkor azt mondják: Fura ember, nagyon fura! Szeretem az erdőt – ez fura*” (*Ványa bácsi*, 434–435).

⁴¹ Ebből a szempontból nyilvánvalóan igazat ad a darab Vojnyickijnak, aki kritizálja Jelena hűségét nem azért, mert a hűség értékét vonja kétségbe, hanem azért, mert látja, hogy az „erkölcs” fogalma kiüresedett, Jelena nem Szerebrjakovhoz ragaszkodik, hanem egy társadalmilag elfogadott közhelyhez, azaz önkéntelen képmutatással egy valójában erkölcstelen erkölcs-höz alkalmazkodik: „*Mert ez a hűség elejétől végig hamis. Sok benne a retorika, de nincsen benne logika. Megcsalni az öreg férjet, akit utál erkölcstelenség de elfojtani magában szegény fiatalágát, eleven érzését az nem erkölcstelenség.*” (*Ványa bácsi*, 413).

muk megőrződik és részben folytatódik a dráma-szöveg villám-metaforikájában.

A malom mitológiai szemantikája szorosan kapcsolódik az esőhöz, villámhoz, mennydörgéshez, amelyek motivikus szerepéről esett már szó. A villámszóró istent, a szláv Perunt gyakran *molnár alakjában* képzelik el, ez esetben az esővízzel terhes felhőt testesíti meg a malomkő, a villám az isten „nyila” vagy „kalapácsa”, csapása a főisten ütése, a mennydörgés pedig az isten hangja, szava. Maga a „Perun” név is a „villámcsapás”, „mennydörgés” jelentésekkel áll kapcsolatban: a lengyel *piorun* szó villámlást és mennydörgést is jelent, az orosz istennevet a *пратъ (перу)* = „üt, ver” / „tisztít” alakból származtatják.⁴² Minthogy Perun, a villámszóró-mennydörgő főisten funkciója – akárcsak a görög, illetve germánskandináv mitológiák analóg istenalakjaié – a föld termékenységének biztosítása, a mitológia képi gondolkodása szerint ezt a funkciót fegyver, a kalapácsnak, botnak, pálcának elképzelt villám és a mennykő „csapása” révén látja el, azaz: a főisten „ütése” az élet biztosítóka. Az eső és a vele kapcsolatos jelenségek tehát a mitológiai képzetvilágban úgy jelennek meg, mint az isten „kalapácsütése” (esetleg más fegyverrel: nyíllal, pálcával való hadakozása). Az „ütés/örlés/darabolás” képzelette vivődött át analógias úton a malomra, illetve tulajdonosára, a molnárra.⁴³ A két funkció, a főistené és a molnáré közti analógia nyelvi szinten is tetten érhető, szláv megnevezéseik etimológiai azonossága révén. Az ütést (illetve eszközét, a „kalapácsot”) jelölő szó, a

молотъ (молот) töve az örlést is jelenti, s a „villám” jelentésű *молния* szóban még világosan érzékelhető a mitologikus értelmet hordozó *молотъ*.⁴⁴ Ugyanebből a hangsorból tőhangváltással képződött szó a *мельница*-, „malom” is.⁴⁵

Többszörösen indokolt tehát, hogy Csehov a „malom” locusával attribuíta A *Manó* főhősét. A malom (különösen a „sellővel”, az orosz nevén is ismert alvilági szellemlánnyal, a „ruszalkával” együtt említve) egyrészt a „halál világát”, az élőkével ellentétes teret jelöli. Ennek meg is felel Hruscsov előbb idézett önjellemzése: a „sötétben bolyongó”, pusztító lélekről – amely azonban e szavak szerint mindenkiben ott lakik. Másrészt azonban a malom a dráma egész mitológiai eredetű termékenység-szimbolikájával is összefügg, mint láttuk: a villámcsapás, mennydörgés jelenségeinek szemantikája révén. Hruscsov szerepét így két ellentétes jelentésmezőt egybekapcsoló szövegkontextus jelöli: mind az élet (ideálok: erdő, fák, „szép” emberek), mind a halál (alvilág, malom, sellő) jelentéseit egyesíti az alak.

Hruscsov szerepének valószínűleg mindkét vonása megőrződik Ványa bácsi figurájában: az egzisztenciálisan végletekig korlátozott, kudarcra ítélt hős vonásai az élet-szimbolikával egyesülnek. Ezzel párhuzamosan a *Ványa bácsiban* természetszerűleg megnő az immár címszereplővé is előlépő Ivan Petrovics szerepe, pontosabban: ő válik a dráma központi problematikájának hordozójává, az ő karakterébe kerülnek át részben az eredeti Hruscsov vonásai. Ványa bácsi lényeges jellemzőket

⁴² Вл. И. Даль: *Толковый словарь живого великорусского языка, т. 3*, С.-Петербург, Москва, 1882. (Москва „Русский Язык” 1989.), 103. (A „perun” köznyelvi értelemben is használatos volt a viharjelenségek, a villám és a mennydörgés „nyilának” a megnevezésére. A magyar nyelvi képzet szerint itt nyilván a villám „nyílára” gondolhatunk.); М. Фасмер: *Этимологический словарь русского языка III.*, Москва, Прогресс, 1987. 355. Továbbá: a szlovák *perun* jelentése: mennydörgés; a „villám” szlovák nyelvi jelölője pedig a „Perun nyila” képzetet tartalmazza. Lsd.: А. Н. Афанасьев: *Древо жизни. Избранные статьи*. Москва, Современник, 1982.

⁴³ Mivel pedig az ütés eredeti szemantikája szerint terméshozó erőt képvisel, ezt a természetfeletti erővel rendelkező, aranyat őrlő vagy ütésével betegeket gyógyító molnárról szóló elbeszélések tartalma is megőrizte. Афанасьев sorolja a csodálatos molnárokról és malmokról szóló történeteket, amelyekben a molnár őrlő „nemes dukátokat”, aranypénzt, azaz: gazdagságot, végső soron: életet teremt. Ennek analóg megfordítása, hogy a népi képzelet a villámszóró főistent is a malomkerék attribútumával ruházta fel, s úgy tartották: ez a malomkő nemesfémeket tud őrlni, illetve ellátja az embert a mindennapi kenyérral. Ehhez jönnek még az alvilági malomról szóló történetek, amelyekben egy *ördögkóvác* látja el hol a megfiatalítás (az élet újrakezdetének lehetősége), hol a gyógyítás (az élet visszaadása) funkcióját. (I. m. 86.)

⁴⁴ A jelentéskapcsolat nem is csak az orosz nyelvet érinti. A szó funkció perszonalifikált (isten)alak jelentéses megfelelése kimutatható más indoeurópai nyelvekben és mitológiákban. Az (óizlandi) Mjöllnir jelentése: „Tor isten kalapácsa; villám”. (М. Фасмер: *Этимологический словарь русского языка II.*, Москва, Прогресс, 1986. 643.) Még a magyar „villámcsapás” szóban is felfedezhető legalábbis az „ütés” és a „villám” közti képzetkapcsolat.

⁴⁵ Mind a „kalapács” jelentésű *молот*, mind pedig a „malom” jelentésű *мельница* ugyanabból az alapigéből: a *молоть (мелю)* = „öröl, feldarabol” alakból származtathatók. (М. Фасмер: *Этимологический словарь русского языка т. 2*, Москва, Прогресс, 1986, 647.; 597.)

„örököl át” a „Manótól”: jóval kevésbé cinikus alak, mint elődje, Georges bácsi, szerepe központivá válik, az alak szimbolikájában pedig erőteljesen jelen vannak az élet-lélek jelképei: a tűz és a vihar. Asztrov a megváltozott koncepciónak megfelelően jóval problematikusabb karaktert kap, bár egyszersmind differenciáltabb figurává is alakul át a *Ványa bácsi*-ban: negatív vonásai, azaz egzisztenciális meghatározottságai felerősödnek, míg „ideális” vonásai jóval közvetettebben (s hozzátehetjük: inkább a szöveg szimbolikus szintjén) jelennek meg.⁴⁶ Mégis, a két drámaszöveg fent kifejtett összetetéséből az derül ki, hogy *A Manó* – bármennyire megoldatlanok is látta később írója – jelentésvilágával, szimbólumrendszerével részt vett a csehovi gondolkodás és alkotásmód megalapozásában. Hruscsov pedig nemcsak Csehov különösen kiábrándult, de ezzel együtt különösen szenzibilis orvoshőseinek egyik prototípusa, de imént idézett szavai valamelyest vonatkoztathatók immár a többi Csehov-hősre is: „mindnyájukban ott ül a manó”.

Metaforikus beszéd a drámában

Végezetül térjünk vissza egy következtetés erejéig a kiindulópontul szolgáló Sesztov-gondolathoz: a „teremtéshez a semmiből”. Hogyan értelmezhetjük a filozófus gondolatmenetét most már a poétika szempontjából is nézve? Sesztovnak egyfelől teljesen igaza van, ha a Csehov-szövegek cselekménykompozícióját vesszük alapul: a túl későn jött felismerés reménytelenül teszi a szereplő helyzetét, nem tud teremteni a semmiből – okunk sincs, jogunk sincs ezt követelni tőle. Az azonban, amire Sesztov csak utalt: a szöveg olvasása során

létretjövő élmény, a „tehetség” keze nyoma már nem a szereplő tette, hanem az író műve. Aki mégiscsak „teremt”: létrehoz egy poétikailag artikulálódó értelemvilágot, amelynek tárgya nem pusztán a szereplő egzisztenciális tapasztalatát hordozó, lezárt történet, sokkal inkább e történet szubjektuma. Egyszerűbben fogalmazva: az olvasó nemcsak annyit kérdezhet: „mi történt” a figurákkal, hanem azt is: „kivel” történt. Nemcsak a „sors” (egy-egy élet „szüzséje”), hanem annak *alanya* is az interpretáció tárgya lehet. A hős ilyenfajta szubjektivitását nyilván nemcsak sorsának történései határozzák meg, sokkal inkább az a viszony, amelyet ezekhez a történésekhez kialakít. Ez utóbbi többnyire megfogalmazhatatlannak bizonyul az elvont-filozófiai – vagy akár csak filozófalgató – beszéd szintjén. Ekkor merül fel a költői beszéd – a *szó teremtésének* – igénye, amely megjelenhet mint modellált művészi alkotás (a *Sirály* Trepljovja például modellált szerzői beszéd szubjektuma lesz), de úgy is, mint a narratív önjellemzés metaforizálódása.

A metaforaképzés (mint a megnyilatkozás szemantikai megújítása) szoros kapcsolatban áll a drámai szóval és a dialógussal. A „metaforálást”, azaz a beszéd lexikai átalakulását ugyanis – a drámában legalábbis – csak a mindenkori „másik”, a dialóguspartner képes *kiváltani*, mondhatnánk úgy is: a szubjektum önleíró beszédének megszületéséhez mindenkor szükséges egy másik szubjektum.⁴⁷ Megfontolandó, hogy a drámainak mondott helyzetet talán nem feltétlenül valamilyen ellentét – a hagyományos értelemben vett „konfliktus” – hívja elő, hanem éppenséggel a „másik” általi érintettség is kiválthatja. J. Tischner – részben a dialógusfilozófiák, részben az egzisztenciálfilozófia alapjain –

⁴⁶ A *Ványa bácsi*-ban Asztrov valóban sokkal nyilvánvalóbban a „rossz” megtestesítője: ez mind mentalitására, mind habitusára nézve igaz. A változás különösen *A Manó* Hruscsovjához viszonyítva szembevetendő. Ez motivikus szinten is jelentés-teli változást idéz elő, amennyiben *A Manó* Hruscsovjának „archetípusa”, a „domovoj” a *Ványa bácsi*-ban a címszereplő szöveges attribútumai közé kerül át, még hozzá abban a kontextusban, amely szerint a „domovoj”, a rossz szellem Ivan Petrovicsban él, az életet elrontó erő: „Éjjel-nappal lidércként nyom az a gondolat, hogy elvesztett az életem visszavonhatatlanul!” (*Ványa bácsi*, 428). A magyar fordítás a „lidérc” szóval adja vissza az orosz „domovoj” jelentését. (Vö.: А. П. Чехов: *Пьесы*. In: А. П. Ч.: *Собрание сочинений, т. 10*, Москва, 1950. 175.)

⁴⁷ Itt utalnunk kell Lotman dialógusfogalmára. Egyrészt arra a meghatározására, amely szerint már maga az intellektus (s így a szöveg és a kultúra is) eredendően dialógikus természetű: „Az intellektusnak, ahhoz, hogy működni tudjon, egy másik intellektusra van szüksége. (...) Az intellektus: mindig beszédpartner.” (Lsd.: Ю. М. Лотман: *Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семьосфера – История*. Москва, Языки русской культуры, 1996. 3.) A másik fontos gondolat a dialógusban teremtődő nyelvre vonatkozik. Lotman ugyanis abból indul ki, hogy a dialógus (kulturális) funkciója nem a megértés, pláne nem a maradéktalan reprodukció. Szemantikai fordításnak tekinti a párbeszédet, amelynek során végzős soron új nyelv keletkezik: „(...) a párbeszéd igénye, a dialógikus szituáció megelőzi a dialógus reális kialakulását, de még az ahhoz szükséges nyelv megteremtődését is.” (Lsd.: Ю. М. Лотман: *Механизмы диалога*. In: i.m. 193–194. Sztár Katalin ford.)

a „másik” személyét az „én” valamely domináns, létszerű igényének hordozójaként határozza meg, akivel nem érdekei, igényei, hanem lényének esztétikai szférája révén kerül kapcsolatba. Vagyis nem „akar tőle valamit”, hanem inkább: érintve van általa. A drámai eseményt így nem szükségképp (vagy nem kizárólag) valamilyen ellentét határozza meg, hanem a „szépséggel” való találkozás: „A szépség eseménye révén az ember személyisége lényegével érint meg olyasvalamit, ami igazolhatja jelenlétét a világ színpadán, de meg is tagadhatja tőle ezt az igazolást.”⁴⁸ Ha pedig a drámai „találkozás” a szubjektum esztétikai szféráját juttatja szóhoz, akkor beszédének is át kell alakulnia: „Az elbűvölt ember (...) beszéde a költészet beszéde.”⁴⁹ Tischner fogalmazá-

sa nem kevésbé metaforikus, de nem nehéz meglátni poétikailag hasznosítható tanulságát, s ez valószínűleg jelentősen hozzájárul a Csehov-mű értelmező perspektíváinak kiegészítéséhez. A drámai dialógus fogalma akkor egészülhet ki a metaforikus beszéd fogalmával, ha a *megnyilatkozás metaforizációját* is bevonjuk az elemzésbe, vagyis: a dráma-beszédben a – szemantikai innovációt hozó, a poétikai jelentésalkotást befolyásoló – szó jelentőségét is keressük. Végezetül: az elemzéssel egy befogadói stratégia is demonstrálódott: az, amely nem a szereplői kompetencia kritikájával kívánja lezárni az értelmezést, hanem a szöveg poétikai leírása révén az önleíró nyelv alakulástörténet drámájához szeretett volna közelebb jutni.

⁴⁸ J. Tischner: *A dráma filozófiája*. Bp., Európa, 2000. 130. (Szenyán Erzsébet ford.)

⁴⁹ I. m. 140.