FÉNY ÉS ÁRNYÉK

Tanulmányok a Szlavisztika műhelyből

III. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencia

ELTE Eötvös József Collegium 2021

Fény
és
árnyék

FÉNY ÉS ÁRNYÉK

Tanulmányok a
III. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencia
előadásaiból

Eötvös Collegium, 2019. május 30.

Szerkesztette:
Engelné Nagy Éva
Feró Zsófia
Tóth Réka

Budapest, 2021

Emberi Erőforrások Minisztériuma

A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-21-0011) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2021

Felelős kiadó: Dr. Horváth László,
az ELTE Eötvös József Collegium igazgatója

Copyright © A szerzők, Eötvös Collegium, 2021

Minden jog fenntartva!

ISBN 978-615-5897-40-5

A nyomdai munkákat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte
1118 Budapest, Rétköz u. 55. A/fsz. 2.
Törvényes képviselő: Szendy Ilona

Tartalomjegyzék

Előszó 7

SZLÁV NYELVÉSZET ÉS TÖRTÉNELEM

UHRIŇÁK, Štefan
Többszavas elöljárók a cseh nyelvben 11

SIMONITS Tina Olimpia
A horvát nyelvben lévő török eredetű szavak
mássalhangzóinak transzfonemizációs változásai 24

LAJOS Máté
Az usztasa nőpolitika 33

SZLÁV IRODALOM

FERÓ Dóra Zsófia
Maria Konopnicka és az olasz madonnák 45

AVAR Katalin
Puskin és Sosztakovics: *Что в имени тебе моем*? 59

BALI-FARKAS Péter
Praszkovja Pavlovna figurájának szerepe F. M. Dosztojevszkij
Bűn és bűnhődés című regényében 75

TÓTHPÁL Sarolta Krisztina
A művészi előadások prezentációja verbális és vizuális jelrendszeren
keresztül F. M. Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében 97

MURÁNYI Márk
Coming of age. Kitty Scserbackaja szála
Lev Tolsztoj *Anna Karenina* című regényében 114

Előszó

Jelen tanulmánykötet az ELTE Eötvös József Collegium Szlavisztika Műhelye által 2019 májusában megrendezett III. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencia előadásaiból készült tanulmányokat tartalmazza. A konferenciát a Szlavisztika Műhely hallgatói szervezték meg az Eötvös Collegium, valamint az ELTE-BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékének és Lengyel Tanszékének támogatásával. A tudományos ülésen BA-, MA-, valamint PhD-hallgatók mutatták be kutatásaikat *Szláv nyelvészet és történelem*, valamint *Szláv irodalom* szekciókban. Nagy örömünkre szolgál, hogy a műhelykonferenciánkon elhangzó előadások száma folyamatosan növekszik, ahogy az érdeklődés is a rendezvény iránt. Vannak visszajáró előadóink, akik szívesen vesznek részt ezen a – már szinte hagyománnyá vált – eseményen.

A III. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencia érdekessége, hogy plenáris előadóink – Dr. Várnai Dorota és Dr. Pátrovics Péter – az ELTE BTK Lengyel Tanszékének tanárai által – az előző évek orosz nyelv- és irodalomtudományi témájú előadásai után – egy újabb szláv nyelvet érintő nyelvészeti, valamint lengyel-magyar összehasonlító irodalomtudományi kutatásról kaphattak hasznos és érdekes információkat a hallgatók.

Kötetünk megjelenésének időpontja annyiban különleges, hogy az Eötvös József Collegium idén ünnepli alapításának 125 éves év-

fordulóját, a Szlavisztika Műhely pedig – szerényebb –, 35 éves évfordulóját. Részben erre a történelminek is nevezhető háttérre utal a cím is. De nem abban az értelemben, hogy a Műhely jelenlegi fényes helyzetére a múlt sötét árnya vetül, egyáltalán nem. A „fény és árnyék" szókapcsolattal arra szeretnénk utalni, hogy egy tudományos közösség sokéves történetét általában „fényesebb", és „árnyasabb" időszakok is tarkítják, és ez így van rendjén. Nagyon fontosnak tartjuk ezen a helyen is kiemelni azt, hogy a Szlavisztika Műhely mindig rendelkezett fantasztikus támogatókkal – a Collegiumon belül és kívül is – , akik e hosszú időszak alatt ugyanúgy hozzájárultak mind a felmerülő kérdések, esetleges problémák vagy nehézségek megoldásához, mind pedig a Műhelyben folyó tudományos kutatás magas színvonalához és a különböző, hazai, illetve nemzetközi szintű konferenciák, rendezvények, találkozók megszervezéséhez és lebonyolításához.

Ebben a szellemben szeretnénk köszönetet mondani a III. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencia kitűnő plenáris előadóinak, Dr. Várnai Dorotának és Dr. Pátrovics Péternek, a szekcióvezetőknek, Dr. Kroó Katalinnak és Dr. Hegedűs Ivánnak, továbbá a résztvevő hallgatóknak, a szervezőknek és Dr. Horváth Lászlónak, az Eötvös Collegium igazgatójának a konferencia és a tanulmánykötet létrejöttében nyújtott széles körű támogatásért.

Az Eötvös József Collegium Szlavisztika Műhelyének nevében:

Engelné Nagy Éva
szerkesztő, műhelyvezető

SZLÁV NYELVÉSZET ÉS TÖRTÉNELEM

ŠTEFAN UHRIŇÁK

Többszavas elöljárók a cseh nyelvben

Annak érdekében, hogy egy adott nyelv precíz és egyúttal változatos kifejezésre adjon lehetőséget, rendkívül fontos, hogy differenciált eszköztárral rendelkezzen. A cseh primer elöljárók rendszere mindezt nem teszi lehetővé. Az egyszavas elöljárók (pl. *bez, do, od, na, nad, pro, s, v, u, z* stb.) mindig egy grammatikai esetet fejeznek ki. A prepozíció jellegű, ámde többszavas kifejezések komplexebb, primer prepozíciót is tartalmazó többszavas szerkezetek. Többnyire állandósult szerkezettel bírnak, ezért a cseh nyelvészetben egy specifikus frazéma típust alkotnak, ezek az ún. *grammatikai frazémák*. A *grammatikai frazémák*nak a cseh frazeológiai terminológiába való bevezetése F. Čermák nevéhez fűződik. A cseh többszavas elöljárók állandósult szerkezettel rendelkeznek. Esetenként a magyar ekvivalenseik is hasonló mintát követnek és szerkezetüket tekintve is hasonlóságot mutatnak, olykor viszont teljesen eltérő szerkezetűek.

Jelen tanulmány célja a cseh grammatikai frazémák (többszavas elöljárók) elemzése és összevetése magyar megfelelőikkel. Elemzésük

és a magyar megfelelőikkel való összehasonlításuk a Cseh Nemzeti Korpusz (ČNK) és a Magyar Nemzeti Szövegtár (MNSZ) adatai alapján történt.

Mi a frazéma?

František Čermák (2007:75-90) definícióját vesszük alapul, mely szerint a frazéma egy olyan egyedi és állandósult, legalább két elem kombinációja, amelyre érvényes, hogy bizonyos elemei nem működnek azonos módon eltérő kombinációkban, de ha mégis, mindez elhanyagolható mértékben valósul meg. Az anomália, mint alapvető kritérium, lehetővé teszi a frazéma-jelleg vizsgálatát.

A grammatikai frazémák fogalma

A *grammatikai frazémák* (GF) több morfológiai egységből álló lexémák (multi-word lexemes, MLs) amelyek minden szófaj esetében előfordulnak, ilyenek pl. az egyszavas (single-word) prepozíciók bővített, többszavas változatai. Kijelenthető, hogy a GF-k egy speciális típusú frazémának felelnek meg, mivel szerkezetük állandósult és egyúttal anomália jellemzi, amely egy variánst enged meg. (Például a *v rámci - keretén belül)* a cseh nyelvben helytelen kifejezés többes számban, tehát a *v rámkách** ill. *v rámcích** kifejezés nem létezik. Ezzel ellentétben a magyar nyelvben előfordulnak a *keretén*, *keretein belül, keretei között* kifejezések.

A grammatikai frazeológia, ezen belül a többszavas elöljárók (víceslovné předložky, multi-word prepositions) létezése önmagában is nagyon vitatott, nem egyértelmű elméleti problémája ennek

a nyelvészeti szakterületnek. Egyes frazeológiai iskolákban a grammatikai frazeológia, mint fogalom egyszerűen nem létezik, más hagyományban helyzete ellentmondásos. A legtöbb esetben a nyelvtanok nem veszik figyelembe a létezésüket és különleges természetüket, a GF-nak (MLs) nincs egységes értelmezési módja. A cseh frazeológiai iskolában immár több mint 25 éve létezik ennek mind szótári korpusza, mind elméleti kidolgozása, amely a már említett F. Čermák nevéhez fűződik.

A cseh grammatikai frazémák fajtái (Blatná 2006):

1. többszavas elöljárók (víceslovné předložky, pl. *na rozdíl od, v závislosti na*)
2. többszavas kötőszók (víceslovné spojky nebo spojkové, pl. *i když, dříve než*)
3. többszavas partikulák (víceslovné částice nebo částicové, pl. *co když, že jo?*)
4. többszavas interjekciók (víceslovné citoslovce, pl. *Do prdele!)* gramatické frazémy a přechodné typy
5. többszavas névmások (víceslovné zájmena, pl. *nějaký ten*)
6. többszavas számnevek (víceslovné číslovky, pl. *první poslední).*

A cseh többszavas elöljárók és magyar megfelelőinek konfrontatív vizsgálata a következő kérdésekre adhat magyarázatot:

- ez az első kísérlet a cseh és a magyar nyelvanyag összehasonlítására nyelvi korpuszok segítségével, a többszavas elöljárók szempontjából
- kísérlet arra, hogy a vizsgált elöljárók és magyar megfelelőik funkciójában, szerkezetében és jelentésében hasonlóságokat és különbségeket találjunk

- egy kísérlet arra, hogy tükrözze az TSZE-k státuszát, mint specifikus Grammatikai Frazémákat két tipológiailag eltérő nyelv esetében
- hozzájárulhat a fordítási technikák fejlesztéséhez a cseh-magyar kontextusban

Többszavas elöljárók a cseh nyelvben

A cseh többszavas elöljárók autoszemantikus és szinszemantikus egységekből állnak, számuk a mai cseh nyelvben 440-re tehető, amely folyamatosan bővül. A TSZE-k funkciójukat tekintve megfelelnek az elsődleges elöljáróknak (pl. z důvodu = pro; miatt, okán). Ezek az összetett kifejezések még szembetűnőbbek, mint az elsődleges megfelelőik. Elsődleges prepozíciókból (szinszemantikum) és nem prepozíciós egységekből állnak (főnevek, igék, határozószók, névmások). A TSZE-k esetében a leggyakoribb a birtokos eset a Genitivus (77%). (Blatná 2006). A TSZE-k a frazémák alapvető jellemzőit hordozzák, jelen vannak az indoeurópai és nem európai nyelvekben is, pl. az angol nyelvű *in spite of* (vminek az ellenére) is ilyen kifejezés. A TSZE-k meglehetősen gyakoriak az indoeurópai nyelvekben, és használatuk is széleskörű. Tehát a cseh *ve srovnání s* TSZE megtalálható az angol (*in comparison with/to) (in contrast to/with)* az olasz (*in confronto à)*, a spanyol *(en comparacion con),* a lengyel (*v porównanie s)* nyelvekben, a magyarban pedig *az összehasonlítva vmivel, vmivel ellentétben* megfelelője.

A szótárakban, különösen a *Cseh értelmező szótárban*, a TSZE-k nem szerepelnek átfogóan. Elvétve az adott főnév szótári szócikkén belül megtalálhatóak, mint pl. *v rámci* a *rámec* (keret) szócikken belül. Némelyek azonban teljesen hiányoznak. A cseh TSZE-k szerkezete néhány kivételtől eltekintve a *prep-abstract Noun - (prep)* sémát követi.

A cseh nyelvben 7-féle TSZE jelenik meg (BLATNÁ 2006):

1a) ***prep-S*** ^{abstr} (z hlediska) 75.19 %
1b) ***prep-S*** ^{abstr}***-prep*** (v souvislosti s) 14.51 %
2) ***Vf-prep*** (nehledě na) 2.64 %
3) ***ADV-prep*** (spolu s) 3.43 %
4) ***S***^{c}***-prep*** (vzhledem k) 1.07 %
5) ***S-prep-S*** (tváří v tvář) 1.05 %
6) ***izolované*** (co do) 1.06 %
7) ***cizí*** (á la) 1.05 %

A cseh- és magyar nyelv konfrontációja a prepozíciók szempontjából

A prepozíciók a cseh nyelvben főnevek, melléknevek, számnevek és névmások előtt állnak és azok mondatbeli viszonyára utalnak. A prepozíciók formája állandó és szerepük a főnevek, melléknevek, számok és névmások viszonylatában alárendelt. Nem rendelkeznek önálló jelentéssel, mivel viszonyt fejeznek ki, szemantikai tartalmuk elégtelen. Bizonyos források a prepozíciókat nem tekintik szófajnak, csak nyelvtani eszközként tartják őket számon. A grammatikai eseteket használó nyelvekben ún. esetvonzatokkal rendelkeznek. A cseh nyelv esetei az alanyi, birtokos, részes, tárgy, megszólító, locativus és eszközhatározói (Nominativus, Genitivus, Dativus, Accusativus, Vocativus, Locativus, Instrumental).

Az indoeurópai nyelvekben (pl. cseh) prepozíciók állnak rendelkezésre, a magyar nyelvben viszont a toldalékok és a névutók töltenek be hasonló szerepet. Lényegi különbség, hogy a prepozíciók a főnevek, melléknevek, számnevek és névmások előtt állnak és nem követik őket. A névutók a magyar nyelvtanban nem alkotnak külön szófaji csoportot; ún. viszonyszavaknak minősülnek, amelyek az előttük álló névszókat határozóvá teszik. A névutók legtöbbször főneveket követnek és

kifejezik a cselekvés körülményeit. Az SVO-típusú nyelvek (amelyekben az alany-állítmány-tárgy szórend dominál), többek között a cseh nyelv is, prepozíciókat használnak. Az SOV-nyelvek csoportja (amelyekben az alany-tárgy-állítmány szórend dominál), ahová a magyar nyelv is tartozik, névutókat használ.

Elemzés

Elemzésünk során a cseh többszavas elöljárót tekintettük elsődlegesnek, funkcióját tekintve egy konkrét mondatban vizsgáltuk, majd megadtuk a magyar fordítását. A cseh példák elemzése után magyar példákat is vizsgáltunk. A Cseh Nemzeti Korpuszból és a Magyar Nemzeti Szövegtárból származó példamondatok a mondatkörnyezetben használt többszörös előszövegekre vonatkoztak. Ezt követően elemzést végeztünk a forma, a funkció és a jelentés szempontjából.

A lényegi, elemzésen alapuló gyakorlati rész a mai cseh komplex elöljárók (szekunder propozíciók, cseh rövidítéssel VSP) leírására korlátozódott és ezen lexikális egységek magyar ekvivalenseinek összehasonlító vizsgálatára. Igyekeztünk áttekinteni az igen gazdag szakirodalmat (cseh, angol és orosz nyelvűt), amely az adott témában az utóbbi két-három évtizedben Csehországban és részben külföldön keletkezett. A mai nyelvi korpuszok szolgáltak forrásként (Cseh Nemzeti Korpusz, Magyar Nemzeti Szövegtár), amelyek adatainak elemzése révén született meg ez a munka. Mivel a korpuszok anyaga főleg az elmúlt évtizedek nyelvhasználatára épül, így a nyelvi illusztrációk jól tükrözik az adott szókapcsolatok mai használatát, azok szociolingvisztikai-, stilisztikai- és pragmatikai aspektusait.

Az alapprobléma mégis a kontrasztív vizsgálatban rejlik: az adott forrásnyelvű (cseh) frazémák hogyan kerülnek kifejezésre egy tipológiailag eltérő célnyelvben (a magyarban), és miért éppen így alkotnak ekvivalens nyelvi eszközöket.

Többszavas cseh elöljárók (Blatná 2006) és magyar megfelelőik

	Cseh TSZE (víceslovná předložka)	**Előfordulása a CSNK-ban**	**magyar ekvivalens**
1	*v rámci*	15760	keretében, keretén/keretein belül, keretei között
2	*vzhledem k*	14980	tekintettel
3	*spolu s*	14788	ezzel/valakivel/valamivel együtt
4	*v případě*	14653	esetében/abban az esetben/ esetén
5	*na základě*	13788	alapján
6	*do konce*	11630	végéig
7	*v oblasti*	9850	terén, területén
8	*ve výši*	9189	értékben/összegben
9	*na rozdíl od*	9056	ezzel ellentétben
10	*v průběhu*	8578	folyamán
11	*v souvislosti s*	8102	ezzel összefüggésben
12	*z hlediska*	7280	szempontjából
13	*v době*	7235	során
14	*na konci*	7208	végül
15	*pokud jde o*	5757	ami azt illeti
16	*společně s*	5505	ezzel együtt
17	*ve srovnání s*	5194	ezzel összevetve
18	*ze strany*	4954	részéről
19	*v důsledku*	4893	következtében
20	*bez ohledu na*	4364	tekintet nélkül
21	*na začátku*	4244	kezdetben
22	*v podobě*	3964	formájában
23	*v souladu s*	3896	összefüggésben

	Cseh TSZE (víceslovná předložka)	**Előfordulása a CSNK-ban**	**magyar ekvivalens**
24	*v čele*	3760	vezetésével
25	*ve spolupráci s*	3688	együttműködve
26	*s výjimkou*	3466	valaminek a kivételével
27	*směrem k*	3310	irányában, felé
28	*na počátku*	3262	kezdetben, kezdetén
29	*ve prospěch*	3248	javára
30	*v centru*	3114	középpontjában
31	*na úrovni*	3091	szintjén
32	*s ohledem na*	3029	tekintettal arra
33	*v závěru*	2816	összességében
34	*v hodnotě*	2809	értékben
35	*v okolí*	2786	környezetében
36	*v zájmu*	2747	érdekében
37	*až na*	2578	leszámítva, hogy

Cseh TSZE-k és magyar megfelelőik vizsgálata

Elsősorban a leggyakrabban előforduló TSZE-k vizsgálatát tűztük ki célul, néhány példára korlátozódva, amelyekben a magyar ekvivalensek különböző alternatívákat mutatnak, és amely esetekben több fordítási ekvivalens is létezik. Jelen tanulmányban a leggyakrabban előforduló *v rámci* cseh TSZE elemzését mutatjuk be példaként.

v rámci (něčeho – (valami-nek) a keretén / keretein belül/ keretei között

rámec – m kniž. 1. *vytčený, vymezený okruh, rozsah*: časový r.: článek přesahuje rámec časopisu; r. výroby *oblast, sféra* 2. *vytčený, určený ráz, forma*: slavnostní r. (koncertu); historický r. (románu)

v rámci – předl. s 2.p. kniž. *vymezuje okruh, rozsah něj. činnosti, působnosti ap.*: uspořádat besedu v r. filmového festivalu; provést změny v r. organizace *uvnitř*; (splnit program) v r. daných možností *podle*

Elemzés: A cseh TSZE szerkezetét tekintve a **prep – S^{abstr}** formát követi. Látható, hogy a cseh elöljáró a magyar ***belül*** névutónak felel meg. A cseh TSZE+Subst **genitivus esetben** manifesztálódik, amely obligater, (1č) példa megfelelőjében az *oktatás* subst. Nominativusnak felel meg. A cseh nyelvben a *rámec* fn. kizárólag absztrakt jelentéssel bírhat (Filipec 2001), ellenben a magyar nyelvben a *keret* nem csak absztrakciót, hanem egy tárgyat is jelölhet, melynek cseh megfelelője az *obruba* kifejezés. A magyar nyelvben a *keret* fn. jelentése komplexebb, az ÉKsz tíz különböző jelentést említ, melyek közül csupán a tizedik bír absztrakt jelentéssel és felel meg a cseh TSZE-nak.

F. Čermák (2007:308) szerint a TSZE-k főnévi komponensei túlnyomóan absztrakt főnevek. A bemutatott cseh példámondatokban előforduló főnevek mindegyike absztrakt főnév (*výuka-oktatás, project-projekt, pravidlo-szabály, specifikace-előírás).*

A TSZE további komponensekkel is bővülhet, mint pl. (5č) *nové emisní specifikace-új károsanyag kibocsátásra vonatkozó előírások* esetében, itt a **VSP-Adj – Adj-Subst^{abstr}** szerkezet jelenik meg.

Meg kell jegyeznünk, hogy a *pravidel* (4č) főnév többes számban szerepel, a többi példában ezzel ellentétben csak az egyes szám jelenik meg. Érdemes lenne megvizsgálni, hogy az egyes- ill. többes szám milyen előfordulási arányt mutat a TSZE-k esetében. A cseh nyelvben a *rámec* fn. csak egyes számban fordul elő, ellenben a magyar nyelvben az egyes és többes szám is megjelenik, pl. *keretén belül, keretein belül.*

A (4-5m) példamondatokban időbeli jelentés manifesztálódik, azonban ugyanez nem mondható el a cseh példák (1-5č) esetében.

(1č) Své poznatky si zapište a prodiskutujte ***v rámci*** výuky. M.: oktatás ***keretén/keretein belül//keretei között***

(2č) ***V rámci*** projektu bude mimo jiné vyřešen také požadavek na elektronický oběh.

M.: A projekt ***keretén/keretein belül//keretei között***

(3č) V září 1986 byla ***v rámci*** Národní fronty utvořena komise pro celonárodní smír.
M.: A „Národní fronta" ***keretén/keretein belül//keretei között***

(4č) Nakonec z toho byl dobrý zápas ***v rámci*** pravidel. M.: A szabályok ***keretén/keretein belül//keretei között***

(5č) ***V rámci*** nové emisní specifikace jsou k dispozici také provedení s úsporným pohonem na zemní plyn. M.: Az előírások ***keretén/keretein belül//keretei között***

(1m) Az önkormányzat a Széchenyi terv ***keretén belül*** beadta pályázatát a Gazdasági Minisztériumhoz. Č.: ***v rámci*** Szechényiho plánu

(2m) A biztosított a fekvőbeteg gyógyintézeti ellátás ***keretén belül*** a 19. § (1) bekezdésében foglaltak szerint jogosult. Č.: ***v rámci*** zdravotní péče

(3m) Ezen összegeket a Magyar Államkincstár az 1999. évi nettó finanszírozás ***keretén belül*** számolja el. Č.: ***v rámci*** financování

(4m) Ezt a lap megtette a törvényes határidő ***keretén belül***. Č.: ve stanovené lhůtě

(5m) Az első rendezvényt 2000-ben csak a tanárok rendezték az Eötvös-nap ***keretén belül***.
Č.: ***v rámci*** slavnosti

Következtetés

Vizsgálatunk során a grammatikai frazémák egyikére, a többszavas elöljárók elemzésére tettünk kísérletet. Első körben a cseh grammatikai frazémák magyar nyelvű megfelelőit kerestük, amit a cseh TSZE-k és a magyar ekvivalensek elemzése követett. Számos következtetést vontunk le.

Megállapítottuk, hogy a cseh TSZE-k és magyar ekvivalenseik csak bizonyos esetekben működnek hasonlóképpen. Néhány érdekességet észleltünk szemantikai szempontból; bizonyos esetekben mindkét nyelven meglehetősen eltérő szemantika érvényesül, mint például a *rozdíl* vs *ellentét* (rozdíl - különbség) esetében, máskor a szemantikai alap azonos volt, mint a *konec-vég* esetén. Mindkét nyelv ugyanazt a jelentést fejezi ki, néha hasonló módon, máskor eltérően.

A cseh TSZE-k sok esetben (a magyarban) nem tekinthetők frazémának.

A többszavas elöljárók (TSZE) szerkezete a cseh nyelvben különbözik a magyar ekvivalenseiktől; a cseh nyelvben mindig szerepel primer elöljáró, a magyar nyelv esetében a névutók (posztpozíciók) és toldalékok (szuffixum) kombinációja felel meg ennek a konstrukciónak. Néhány ritka esetben a magyar ekvivalens megfelelt a cseh TSZE-nak, például a "v rámci" a "keretén belül" -hez hasonlóan működik, angol megfelelője a "within the confines of sg"; a magyar ekvivalens nem nevezhető frazémának, mert számos változata van, mint például, keretén / keretein belül, keretei között, azaz nem formálisan rögzített, és nem anomáliás, tehát nem frazéma, amely legalább két formailag különálló lexéma kombinációja (kollokáció).

A cseh TSZE-k standard formájúak, azonban egy adott cseh TSZE-t többféle magyar ekvivalens fejezhet ki, pl. v rámci = keretén / keretein belül, keretei között). A cseh TSZE és a magyar ekvivalens eltérő szerkezetű, de ez a tény természetesen a cseh nyelv elöljáró (prepozíció) használatból és a magyar névutók (posztpozíciók) és toldalékok (szuffixum) használatából ered. Egyes esetekben a magyar ekvivalensek hasonlónak bizonyultak a cseh grammatikai frazémákkal (TSZE). Ezen túlmenően az elemzés alapján arra a következtetésre jutottunk, hogy a magyar ekvivalensek többnyire eltérő formájúak, általában egy cseh TSZE több magyar ekvivalensnek felel meg.

Gyakran a cseh TSZE-k (frazémák) magyar nyelvű ekvivalensei főnevet és posztpozíciót tartalmaznak, amely sok esetben nem frazéma, bár funkcióját és jelentését tekintve azonos szereppel bír.

Ez azt jelenti, hogy bizonyos magyar ekvivalenseket aligha lehet grammatikai frazémának tekinteni, mert nem alkotnak egyértelműen meghatározott csoportot a megalapozott TSZE-k forma, funkció és jelentés szempontjából, azaz nem frazémák abban az értelemben, melyet a cseh nyelvi terminológia (SČFI) és a lexikográfia meghatározott.

A rendelkezésünkre álló korlátozott kutatási adat miatt azonban jelenleg nem tudunk átfogó képet adni erről a jelenségről. A téma megfelelő megértéséhez célunk, hogy a kutatást kiterjesszük egyéb nyelvekre is, mint például az angolra.

A cseh TSZE-k és magyar nyelvű ekvivalenseinek kutatása egyéb szempontból is hasznosnak bizonyult. Munkánk hozzájárulhat a fordítás elméletéhez és gyakorlatához is, mivel kiemelte a két feltűnően különböző nyelvi rendszer közötti hasonlóságokat és funkcionális különbségeket. Fény derült arra, hogy a DOBOSSY-féle cseh–magyar szótár, (Dobossy László és mktsai: Cseh–magyar szótár = Česko–maďarský slovník. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960) nem dolgozta fel kellőképpen a grammatikai frazémákat, beleértve az TSZE-kat sem.

A kétnyelvű szótárakban a legtöbb magyar TSZE-ekvivalens egyszerűen a megfelelő főnév alatt szerepel, ezáltal jelentősen torzítva a teljes képet.

Arra a következtetésre jutottunk, hogy a jövőbeni cseh–magyar szótár számára előnyös lenne, ha a grammatikai frazémákat önálló szótári szócikként szerepeltetnék, jelezve a grammatikai frazéma gyakorlatban használt jelentését, funkcióját és formáját. A TSZE egy specifikus frazéma, amelynek kutatása során további kérdések merültek fel: mikor válik az adott nyelv szókincsének organikus részévé; prognosztizálható-e új grammatikai frazémák megjelenése; mit kell figyelembe venni e lexikális egységek kétnyelvű (cseh-magyar) szótári feldolgozása során, stb. A munka gyakorlati alkalmazhatósága a cseh–magyar fordítás terén is érvényesülhet a jövőben.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Dr. Fedoszov Oleg (ELTE BTK)

Bibliográfia

Blatná, Renata 2006: *Víceslovné předložky v současné češtině*. NLN, Praha.

Bokor, József 2007: Szófajtan. In: A. Játszó Anna (szerk.): *A magyar nyelv könyve*. Trezor, Budapest, 197–244.

Burger, Harald, Dobrovoľskij, Dmitrij, Kühn, Peter, Norrick, Neal R., 2007: *Phraseologie Phraseology*. de Gruyter, Berlin.

Cvrček, Václav a kol. 2010: *Mluvnice současné češtiny*. Karolinum, Praha.

Čermák, František a kol. 1988: *Slovník české frazeologie a idiomatiky*. Akademia, Praha.

Čermák, František 2007: *Frazeologie a idiomatika česká a obecná*. Karolinum, Praha.

Čermák, František 2010: *Lexikon a sémantika*. NLN, Praha.

Čermák, František 2006: Polysémie a kolokace: případ adjektiva měkký. *Kolokace*. (Studie z korpusové lingvistiky), Ústav ČNK, Praha, 2–4.

Dobossy, László 1960: C*seh-magyar szótár.* Nakladatelství ČSAV, Praha.

Filipec, Josef a kol. 2001: *Slovník spisovné češtiny*. Acedemia, Praha.

Karlík, Petr a kol. 2002: *Encyklopedický slovník češtiny*. NLN, Praha.

Karlík, Petr a kol. 1995: *Příruční mluvnice češtiny*. NLN, Praha.

Mokijenko, Valerij 2008: *Ruská frazeologie pro Čechy*. Univerzita Palackého, Olomouc.

Pleskalová, J. 2007: Frazeologie a idiomatika češtiny: stručný přehled historie. In: Karlík, Peter (szerk.), *Kapitoly z dějin české bohemistiky.* Akademia, Praha, 281–282.

Rákos, Péter 2007: Vladimír Skalička. *Hungarológiai Értesítő.* XI. évfolyam 3-4. szám, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, 625–626.

Rounds, Carol 2001: *Hungarian: An Essential Grammar* (Magyar alapvető grammatika). Routledge, London/New York.

Štěpánová, Ludmila 2004: *Česká a ruská frazeologie: diachronní aspekty*. Univerzita Palackého, Olomouc.

SIMONITS TINA OLIMPIA

A horvát nyelvben lévő török eredetű szavak mássalhangzóinak transzfonemizációs változásai

A török eredetű szavak tanulmányozása nagyon fontos a horvát nyelv és irodalom szempontjából. Ezen szavak balkáni nyelvekbe való átvételéről onnantól kezdve beszélhetünk, amikor megjelentek az oszmán törökök a Balkáni-félszigeten. Ami a szavakat és szókincset illeti, egyetlen nyelv sem tiszta, minden nyelvben vannak más nyelvekből átvett szavak. A szóátvételek főbb okai a népvándorlások, és ez által a kultúrák keveredése, amely arra kényszerítette az embereket, hogy egymás nyelveiből kölcsönözzenek, átvegyenek szavakat.

Minden nyelvet három szempontból lehet vizsgálni; genetikai, tipológiai és areális szempontból. A horvát és török nyelv esetében nem beszélhetünk genetikai kapcsolatról, ugyanis a török nyelv az ótörök, a horvát pedig az ószláv nyelvből alakult ki. Tipológiai szempontból sokkal érdekesebb számunkra e két nyelv. Abban hasonlítanak, hogy mindkettő latin betűs írással ír, és fonémakészletük is nagyjából megegyezik. A hangokat tekintve, a török nyelvből hiányzik a c /ts/, ć /tɕ/, đ /dʑ/, lj /ʎ/, /nj /ɲ/, a horvátból pedig a ı /ɯ/, ö /œ/, ü /y/ magánhangzók és a ğ /j/ mássalhangzó, más néven lágy /g/, ezen kívül a fonémakészletük megegyezik.

Az Anić-féle szótárból kigyűjtöttem és elemeztem az összes török eredetű szót. Ahhoz, hogy részletesen meg tudjuk vizsgálni a horvát nyelvben lévő török eredetű szavak mássalhangzóinak fonémaváltozásait, fontos megválaszolni, hogy mi a mássalhangzó fogalma, hogyan épül fel a horvát, illetve a török nyelv mássalhangzóinak fonológiai rendszere, és hogy mit nevezünk transzfonemizációs változásnak.

A mássalhangzók lehetnek teljesek vagy részlegesek. Azokat a hangokat, amelyek részleges zárral képződnek, szonánsoknak, amelyek pedig teljes zárral képződnek, azokat konszonánsoknak nevezzük. Az alábbiakban a horvát és török nyelv mássalhangzókészletét tekinthetjük meg, illetve azok osztályozását.

A horvát nyelv mássalhangzói: b, c, č, ć, d, dž, đ, f, g, h, j, k, l, lj, m, n, nj, p, r, s, š, t, v, z, ž

A török nyelv mássalhangzói: b, c, ç, d, f, g, ğ, h, j, k, l, m, n, p, r, s, ş, t, v, y, z

A horvát, valamint a török nyelv mássalhangzóit az alábbiak szerint osztjuk fel:

A horvát nyelv mássalhangzói

okkluzívák	/p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/
nazálisok	/m/, /n/, /ɲ/
frikatívák	/f/, /v/, /s/, /ʃ/, /z/, /ʒ/, /x/, /j/
affrikáták	/ts/, /tʃ/, /tɕ/, /dz/, /dʒ/
likvidák	/l/, /ʎ/
vibránsok	/r/

A török nyelv mássalhangzói

okkluzívák	/p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/
nazálisok	/m/, /n/
frikatívák	/f/, /v/, /s/, /ʃ/, /z/, /ʒ/, /h/, /j/, /j/
affrikáták	/ dʒ/, / tʃ/
likvidák	/l/
vibránsok	/r/

Amikor a fonológia szintjén, az átadó nyelv fonémái az átvevő nyelv fonémáival helyettesítődnek, akkor transzfonemizációról beszélünk. A fonémák háromféle fonológiai adaptációját különböztetjük meg: ezek a teljes, a részleges és a szabad transzfonemizáció (Filipović 1986. 72–77).

Teljes transzfonemizáció

A horvátban lévő török eredetű szavakat tekintve négy mássalhangzónál /j/, / dʒ/, / tʃ/, /ʃ/ megy végbe teljes transzfonemizáció, amelyek mindkét nyelvben megegyeznek, így az illeszkedési folyamatban nem történik jelentős változás. Ezen változásokra az alábbiakban láthatunk néhány példát:

y > j: boya > boja; çay > čaj; haydi > hajde; maymun > majmun;
yoğurt > jogurt; kayısı > kajsija; zeytin > zejtin
c > dž: cep > džep; pencere > pendžere
ç > č: çay > čaj; çorap > čarapa; pabuç > papuča; çelik > čelik
ş > š: şeker > šećer; vişne > višnja

Részleges transzfonemizáció

A transzfonemizáció másik típusa a részleges transzfonemizáció (Filipović 1986. 74–75), amely egyetlenegy török mássalhangzónál megy végbe, a lágy g esetében; ğ /j/.

Ebben a folyamatban ez a török hang – amely hiányzik a horvát nyelv hangrendszeréből – egy új fonémával helyettesül, amely hasonló az átadó nyelv fonémájához, de megtalálható az átvevő nyelv fonémakészletében is. Az alábbi példák igazolják ezt a változást:

ğ > g: yoğurt > jogurt; tuğ > tug; sakağı > sakagija; leğen > legen; lağım > lagum; yatağan > jatagan

Szabad transzfonemizáció

A szabad transzfonemizációs folyamatról (Filipović 1986. 75–76) akkor beszélhetünk, amikor egy adott hang teljesen új hanggá változik, amely egyébként megtalálható mind az átadó, mind az átvevő nyelv fonológiai készletében. Ez a típusú transzfonemizáció inkább az ortográfia szintjén megy végbe, és csak ritkább esetekben jelenik meg a kiejtés szintjén. A mássalhangzók esetében a /k/, /l/, /b/, /g/, /t/, /s/ hangoknál megy végbe ez a folyamat, amely hangok egyébként mind az átvevő, mind az átadó nyelvben megtalálhatóak. Az alábbiakban láthatunk néhány példát erre a hangváltozásra:
b > p: bodrum > podrum; pabuç > papuča
b > v: kebap > ćevap
n > m: kurşun > kuršum
m > n: kuyumcu > kujundžija

Fontosnak tartom, hogy a fonémaváltozások során kiemeljem, és részletesebben írjak a /k/ fonémáról, és az ezt a hangot érintő változásokról.

Van olyan eset, amikor a saját zöngés párjával /g/ helyettesítődik, pl. böbrek > bubreg, ez esetben szabad transzfonemizációról beszélünk.

A legtöbb esetben mégis azt vesszük észre, hogy a szóátvételt követően vagy megmarad a /k/ hang, vagy /tɕ/ hanggá alakul. A kérdés az, hogy miért és milyen esetekben fordul ez elő. Néhány példán keresztül szeretném bemutatni ennek a fonémának a változásait. Az alábbi táblázat két oszlopában a /k/ fonéma transzfonemizációs változásait figyelhetjük meg:

kahve > kava	dükkan > dućan
kapı > kapija	kel > ćelav
kısa > kus	şeker > šećer
kat > kat	kilim > ćilim
uzak > uzak	kebap > ćevap
pamuk > pamuk	bekar > bećar
kayısı > kajsija	ikindi > ićindija
kutu > kutija	köprü > ćuprija

A fenti fonémaváltozásoknál megfigyelhető, hogy az első oszlopban lévő szavaknál a /k/ fonéma előtt mindig /a/, /ɯ/, /u/ fonéma áll, vagy utána mindig /a/, /u/, egy esetben /a/ és /ɯ/ között áll. Az /a/ és /ɯ/ fonémák a nyelvállást tekintve középsőek, a nyelv magassága szerint magasak és alacsonyak, és az ajakkerekítés szerint pedig kerekítetlenek. Az /u/ fonéma a nyelvállás szerint hátsó, a nyelv magassága szerint magas, és az ajakkerekítést tekintve kerekített.

A második oszlopban lévő szavaknál a /k/ fonéma /i/ és /e/ előtt áll, vagy két /e/ között. A dükkan szónál /ü/ és /k/ között áll, de az /ü/ fonéma hatására történik a fonémaváltozás.

Az /i/, /e/, /y/ a nyelvállás szerint elöl lévők, a magasság szerint az /i/ és /y/ magasak, az /e/ középső, az ajakkerekítés szempontjából az /i/ és /e/ kerekítetlenek, az /y/ kerekített fonéma. Megfigyelhető, hogy az első oszlopban a magánhangzók velárisak, míg a második oszlopban lévő szavaknál palatálisak. Véleményem szerint, ez lehet az egyik magyarázata annak, hogy miért változik vagy nem változik meg a /k/ fonéma.

A második oszlopban helyet foglaló bekar > bećar szópár, a magánhangzók szerinti rendszerezést tekintve kivételt képez. Ugyanis a szóban lévő /k/ fonéma /a/ előtt áll, vagyis a /k/ hangnak a fentiek alapján meg kellett volna maradnia a szóban.

A mássalhangzós fonémaváltozásnál megfigyelhető, hogy a legtöbb ilyen hangváltozás során a hangok zöngés vagy zöngétlen párjukra változtak.

/k/ > /g/	böbrek > bubreg
/b/ > /p/	bodrum > podrum
/s/ > /z/	sanat > zanat
/t/ > /d/	tembel > dembel

A Filipović-féle könyv nem említi azokat a szavakat, amelyekben egy szón belül több fonémaváltozás is végbemegy. Az általam kiválasztott példák között sok olyan szó található, ahol egy szón belül több transzfonemizációs változás is végbemegy.

- teljes és részleges transzfonemizáció pl. yoğurt > jogurt; y > j, ğ > g
- teljes és szabad transzfonemizáció pl. şeker > šećer; ş > š, k > ć
- szabad és részleges transzfonemizáció pl. gül > đul; g > đ, ü > u

Ezen kívül nagyon sok szóban van jelen egyszerre transzfonemizáció és transzmorfemizáció is.

Ahhoz, hogy tisztábban lássuk, mi a transzmorfemizáció, és hogyan megy végbe a török nyelvből átvett szavaknál, néhány szót szeretnék szólni a két nyelv sajátosságairól.

A török agglutináló nyelv, ami azt jelenti, hogy ragokat (szuffixumokat) használ, dominál a magánhangzó-harmónia, vagyis attól függően, hogy mi a szótő utolsó magánhangzója, palatális vagy veláris, ugyanolyan fajta hangot fog tartalmazni a rag is, pl: ev-de, okul-da.

Ellenben a horvát nyelv flektáló, ami azt jelenti, hogy egy morféma több nyelvtani kategóriát is kifejezhet. Ahogy a legtöbb indoeurópai nyelvben, így a horvátban is megkülönböztetünk nyelvtani nemeket (hímnem, nőnem, semlegesnem).

A transzmorfemizáció kifejezés az átadó nyelvbeli morféma átalakítását jelenti. Három csoportját különböztetjük meg, a csoportosítás az átvett szó szerkezetétől és a kötött morféma adaptációjától függ.

Nulladik transzmorfemizációs folyamatról akkor beszélhetünk, amikor egy szó szabad morfémaként, kötött morféma nélkül van átvéve.

Az átvevő nyelv ezeket a szavakat minden változás nélkül veszi át. Ide tartoznak azok a szavak, amelyek ugyanolyan formában kerültek be az átvevő nyelvbe, mint amilyen formában voltak az átadó nyelvben (Filipović 1986. 119–126). Az általam kigyűjtött török eredetű szavak legtöbbje ebbe a csoportba tartozik, pl. badem > badem; karanfil > karanfil; pamuk > pamuk; top > top; kat > kat; mimar > mimar.

Kompromisszumos transzmorfemizációról akkor beszélhetünk, amikor az átvett szó szuffixumot tartalmaz, de nem illeszkedik az átvevő nyelv morfológiai rendszeréhez (Filipović 1986. 121–122). A transzmorfemizáció e típusára nem találtam példát az általam összegyűjtött török eredetű szavak között.

A harmadik csoport a teljes transzmorfemizációs folyamat, amikor az átadó nyelv kötött morfémája nem felel meg az átvevő nyelv morfológiai rendszerének, ezért az átvevő nyelv olyan szuffixummal helyettesíti azt, amelynek ugyanaz a funkciója és jelentése (Filipović 1986. 123–126), pl. avlu > avlija; kapı > kapija; rakı > rakija; pabuç > papuča; kel > ćelav.

A horvát nyelv egyik jellemzője, hogy a legtöbb átvett szó nőnemű lesz, függetlenül attól, hogy az az átadó nyelvben milyen nemű.

Ezekben a példákban jól látható, hogy a török szavak kötött morfémái nem feleltek meg a horvát nyelv morfológiai rendszerének, ezért új alakot és új szuffixumot kaptak.

Néhány példa arra az esetre, amikor egy szón belül transzfonemizáció és transzmorfemizáció is végbemegy: pl. kutu > kutija; kayısı > kajsija; kapı > kapija.

Az első példában teljes transzfonemizáció és teljes transzmorfemizáció ment végbe, ugyanis az /u/ fonéma megtalálható mind a török, mind a horvát nyelv fonémarendszerében, ennek ellenére mégis egy teljesen új fonémával helyettesítődik. Véleményem szerint ez a transzmorfemizáció miatt megy végbe, mivel -ije a szuffixum, így az utolsó hang kiesik, és emiatt megváltozik. Ebben az esetben beszélhetünk mind a két folyamatról, annak ellenére, hogy mondhatnánk azt is, hogy csak transzmorfemizáció ment végbe.

A többi példánál részleges transzfonemizáció ment végbe. Az /ɯ/ hang a horvát szavakban /i/ hanggal helyettesítődött. Az eredeti török alakban nincsen a szó végén szuffixum, míg a horvátban az átvett szó végére az –ija szuffixum kerül. Azok a török szavak, amelyek /ɯ/-re végződnek, a horvátban általában ezt a szuffixumot kapják.

Az összetett szavakra jellemző, hogy az első szó utolsó hangja és a második szó első hangja kiesik. Néhány esetben az idegen szóban meglévő /n/ hang /l/ hanggá változik, de nem a szó végén, hanem a közepén. Például sokan a fincan szót filcannak mondják. A szó a bolgárba is filcanként került át. De ennél sokkal gyakoribb, amikor az /l/ hang /n/ hanggá változik, de ez a folyamat sem a szó végén megy végbe, pl: annamak < anlamak, dinnemek < dinlemek, karannik < karanlik stb. (Yenisoy 1998. 18).

Az elemzés alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy a mássalhangzós fonémaváltozásnál megfigyelhető, hogy a legtöbb ilyen hangváltozás során a hangok zöngés vagy zöngétlen párjukra változtak.[1]

A kiválasztott példák között sok olyan szó található, melyek esetében erre a jelenségre van példa. Emellett nagyon sok szóban van jelen egyszerre transzfonemizáció és transzmorfemizáció, melyekről egyik szakirodalom sem tesz említést.

Az általam javasolt szabály az, hogy a szóvégen végbement jelenségek a morfológia, az előtte állók pedig a fonológia tartományába tartoznak.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: dr. habil. Vig István (ELTE-BTK)

Bibliográfia

Anić, Vladimir 2009: *Veliki rječnik hrvatskoga jezika.* Novi Liber, Zagreb.
Akalın, Şükrü Haluk 2010: *Türçke Sözlük.* Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

[1] A mássalhangzós és magánhangzós fonémaváltozás csoportosításával bővebben Abdulah Škaljić foglalkozott, így az ő osztályozási rendszerét is figyelembe vettem.

NYOMÁRKAY István 1984: *Strane riječi u hrvatskosrpskom (srpskohrvatskom) jeziku.* Izdanje Demokratskog saveza južnih Slavena u Mađarskoj, Budapest.

FILIPOVIĆ, Rudolf 1986: *Teorija jezika u kontaktu: Uvod u lingvistiku jezičnih dodira.* Djela JAZU. Zagreb, 72–126.

YENISOY, Hayriye Süleymanoğlu 1998: Tarih boyunca Slav-Türk dil ilişkileri. Türk Dil Kurumu Yayınları. Ankara, 18–20.

LAJOS MÁTÉ

Az usztasa nőpolitika

Jelen tanulmány középpontjában az Usztasa Mozgalom nőpolitikája áll, mely főleg az 1941–1945 között fennálló Független Horvát Állam nőket érintő politikáját tárgyalja, kitérve a harmincas évekbeli jugoszláviai előzményekre, illetve a szervezet hatalomra kerülése előtti álláspontjára is.

Az Usztasa – Horvát Forradalmi Szervezetet Ante Pavelić, a Horvát Jogpárt elnöke alapította 1930-ban a horvát emigráció egyes tagjaival, melynek célja Horvátország függetlenségének kivívása volt. A szervezet tagjai a harmincas évek első felében több terrorcselekményt hajtottak végre, a legismertebb ezek közül a jugoszláv király elleni 1934-es merénylet Marseille-ben, melyek célja egy horvát nemzeti felkelés kirobbantása és Jugoszlávia szétverése volt. Az Usztasa Mozgalom eszmeiségét tekintve csupán egy nagyhorvát, nacionalista szervezetként működött kezdeti éveiben, mely a fasiszta és nemzetiszocialista ideológiák elemeit csupán az évtized második felében kezdte átvenni, melyek között megtalálható volt a szélsőjobboldali eszmék családpolitikája, így a nőpolitikája is.

Pavelić 1936-ban megjelent politikai propaganda regénye, *A forradalom leánya* sem tartalmaz még fasiszta elemeket. A történet főszereplője egy horvát származású, fiatal, bécsi lány, aki a horvátokat ért sérelmek miatt csatlakozik az Usztasához, majd részt vesz a Sándor király elleni merénylet előkészületeiben is. Bár a regényben Pavelić az egyik szereplővel ki is mondatja, hogy nők nem állhatnak be az usztasák közé, a főszereplőt gond nélkül soraik közé fogadják a szervezet tagjai, sőt a merényletben fontos feladatokat is kap. Az usztasa vezér művéből úgy tűnhet az Usztasa Mozgalomba belépő férfiak és nők egyenlőséget élveztek.

A valóságban ez a kép teljesen mást mutatott. Az ideális usztasa a szervezet ideológiája szerint olyan férfi volt, aki önmagát képes a mozgalom célja alá rendelni, például a családját hátrahagyva külföldre távozni, ha kell, meghalni az Usztasa Mozgalomért és a hazáért (Yeomans 2005. 707). Az illegalitás éveiben a nők csekély számban képviseltették magukat a külföldi kiképzőtáborokban és terrorista akciókban (Yeomans 2005. 724), jellemzőbb volt a Jugoszlávián belüli segítségnyújtás. Mivel a mozgalom férfi tagjai a harmincas években jellemzően emigrációban tartózkodtak vagy börtönben ültek, így az usztasa feleségek, testvérek és anyák segítették a szervezet otthoni munkáját, például illegális röplapokat osztogattak vagy a börtönben lévő tagok közötti kapcsolattartást segítették. A harmincas években megalakult az Usztasa női tagozata, az Usztasa Nők Forradalmi Tevékenysége (Revolucionarna ustaška ženska akcija) (Yeomans 2005. 724).

Az említett regényben Pavelić egyik szereplőjével kimondatja a nőkkel szembeni bizalmatlanságot kifejező véleményét. „– *Nono! Ördög az asszony, valóságos ördög. Az ellenség sokszor alkalmaz asszonyokat; igen gyakran szép sikerrel. Nem emlékszel? Akkor is, ha mi nem látunk át a szitán és nem ismerjük fel azonnal azokat a madárkákat, akiket az ellenséges kémrendszer oly ügyesen csoportosított a mi istenadtánk köré, – tudod, kire gondolok –, bizony nagy csorbát szenvedett volna az ügyünk; legjobbjaink odavesztek volna.*" (Pavelić 1944. 87) Az idézet a pár évvel korábbi Jelka Pogolerec-ügyre utal. Pogolerec, a jugoszláv titkosrendőrség ügynöknőjeként, Gustav Perčec, a magyarországi

usztasák vezetőjének bizalmába férkőzött, később a szeretőjévé vált, így belátást nyert a szervezet belső ügyeibe. 1933 októberében a zágrábi újságokban, később egy önálló brosúrában is hírt adott a jugoszláv határ mellett működő jankapusztai usztasa táborról (Sokcsevits 2011. 496–497).

Az Usztasa Mozgalom kezdetektől fogva a paraszti társadalom eszményképét tartotta követendő példának, így kihangsúlyozták a nők tradicionális szerepének fontosságát is, és elítélték a Jugoszláviában uralkodó nőpolitikát. A két világháború közötti periódusban a nők társadalmi helyzete – hasonlóan az első világháború előtti korszakhoz – továbbra is kedvezőtlenebb volt a férfiakénál, például nem rendelkeztek a korszakban szavazati joggal, egyes területeken azonban pozitív változások történtek. Nőtt a nők aránya a felsőoktatásban, illetve a munkaerőpiacon is, ezzel folytatódott, sőt felgyorsult az első világháborút megelőző tendencia, vagyis a nők kiszakadása a tradicionális szerepükből. A korszakban a női munkavégzést szabályozó törvények is születtek, például egy 1922-es törvény megtiltotta a munkát azon nők számára, akiknek a gyermekük még nem érte el a 2 hónapos kort. Ennek ellenére a nők továbbra is alacsonyabb bért kaptak a férfiaknál, túlóráztatták őket, továbbá munkahelyi biztosítást sem kaptak (Yeomans 2005. 694). A jugoszláv feminista szervezetek a női emancipációért folytatott küzdelmük során ezeket a különbségeket is fel akarták számolni.

A horvát nők rendelkeztek a két világháború közötti időszakban saját női egyesületekkel, melyek közül a Horvát Nő (Hrvatska žena) számított a legnagyobb szervezetnek, ám ez nem kapcsolódott be a Jugoszláv Női Szövetség (Jugoslavenski ženski savez) munkájába. A nemek közötti egyenlőség propagálása helyett nemzeti ügyekkel foglalkozott, szociális és feminista szekciókkal csupán a harmincas évek végén bővítették a szervezetet. A nagyobb horvát női lapok sem foglalkoztak a női egyenjogúság kérdésével, bár a *Ženski list* tudósított más országok nőpolitikájáról, mindezt feminista él nélkül tette, az 1935-ös alapítású *Naša žena: Tjednik za ženski svijet* hetilap pedig a nőknek segítséget kívánt nyújtani, hogy jobb háziasszonyokká és anyákká válhassanak (Passmore 2003. 113).

A horvát nacionalista körök – így az usztasák is – elítélték a feminizmust, azt csupán „*a jugoszlavizmus morális degenerációjának újabb manifesztuma*"-ként (Yeomans 2005. 696) definiálták. A Független Horvát Állam 1941. április 10-i kikiáltását követően hatalomra kerülő usztasák így mindent meg is tettek a feminizmus és a feminista jelszavak visszaszorításáért, valamint a nők tradicionális szerepének visszaállítására törekedtek. Az usztasa ideológusok szerint, akik a paraszti társadalmat eszményítették, a modernitás kiszakította a nőt a természetes környezetéből, és a munka világába taszította, ahová nem való (Passmore 2003. 122).

Az usztasák a nemzetiszocialista Németországhoz és fasiszta Olaszországhoz hasonlóan a patriarchális társadalom kiépítését szorgalmazták, mely középpontjában a férfikultusz állt (Yeomans 2005. 687). A férfi – mint a fasiszta harcos és az új ember – mellett a nőnek az usztasa vezetés is – a többi szélsőjobboldali rezsimhez hasonlóan – tradicionális szerepet szánt. Ez a hagyományos szerep két fontos feladatot jelentett: egyrészt minél több horvát gyermek szülését, mely a horvát nemzet fizikai utánpótlását biztosítja, másrészt a gyermekek egészséges horvát szellemben történő nevelését, mely a szellemi pusztulástól menti meg a nemzetet (Javor 1942. 10). Ezen gyermekek pedig a jövő nemzedék új harcosaivá és anyáivá válnak majd, így a nemzeti reprodukcióban betöltött fontos szerepe miatt válik az anya a nemzet alapjává (Jelinić 2018. 78). „*Ez az anya társ, barát, tanácsadó és segítő a férjének*" (Žankos 1942. 7), és a nőknek „*tudniuk kell, hogy a család és a ház az ő királyságuk.*" (Šuvar 2007. 11).

Az anyaság felmagasztalása mellett az usztasa propagandában megjelent az anyai lét sötét oldala is, miszerint a horvát anya egyben áldozat is. A horvát anyának végig kell néznie, hogy férje és fiai harcba vonulnak, akik hősi halálukkal megdicsőülnek, ez a dicsőség azonban az anya számára egyben veszteség is (Yeomans 2005. 721).

Az anyaság propagálását és védelmét az állami vezetés komolyan vette, a rádió heti rendszerességgel sugárzott adást a témáról, illetve 1941-ben filmet is forgattak a kérdés fontosságáról (Yeomans 2005. 714). Állami szervezésben került megrendezésre minden év májusában

a Horvát Anya és Gyermek Hete (Tjedan hrvatske majke i djeteta). A rendezvényen a szegény anyák és elhagyott gyermekek számára ajándékot osztottak, csoportos keresztelőket tartottak, ahol a magasabb pozícióban lévő usztasa funkcionáriusok feleségei töltötték be a keresztanya szerepét. A középpontban mindvégig az anyaság, a hit és a haza állt (Jelinić 2018. 72).

Az usztasa vezetés – lévén a Független Horvát Államot már a kezdetektől totális államként definiálták – azonban nem elégedett meg a család védelmező szerepével, hanem közvetlen beavatkozásával nemcsak a családi szférát, hanem a női testet is megpróbálta kisajátítani (Yeomans 2005. 714). A születésszám csökkenésének megakadályozására törvényerejű rendeletet adtak ki az abortusz tilalmáról 1941 júniusában (Zakonska odredba o zabrani i kažnjavanju uzrokovanog pometnuća i o prekidanju trudnoće). A terhesség-megszakítást a nemzet elleni bűnként kezelték, a magzatukat elvető anyákat és a műtétet végző orvosokat halállal büntették. Eduard Miloslavić *Kobno spriečavanje poroda* című cikkében például kifejtette, hogy az abortuszon áteső nők nemcsak testi épségüket veszélyeztetik, hanem könnyen hisztérikussá válhatnak, továbbá nem ritka jelenség a természetellenes szexuális étvágy kialakulása és a prostitúció űzése köreikben (Yeomans 2005. 715). A családvédő törvények ellenére a higiéniás körülmények romlottak a korszakban, így az NDH négyéves fennállása során végig magas volt a csecsemőhalandóság (Hamerli 2015. 53).

Az usztasa ideológia a horvát nemzetképből kizárta a szerbeket, zsidókat és cigányokat is, 1941. április 30-án például törvényt hoztak az árja vér védelméről, mely tiltotta a zsidókkal és más nem árja fajból származó személyekkel a házasságot a horvátoknak (Jelinić 2018. 74). Ezen felül elítélték azokat a horvát nőket is, akik nem a női ideálként viselkedtek, például dohányoztak, sminkeltek, szoknya helyett nadrágot hordtak vagy olasz katonákkal folytattak szerelmi viszonyt (Hamerli 2015. 53). 1941-ben törvényt hoztak a női tanárok és diákok sminkviselése ellen (Yeomans 2005. 716).

Az usztasák nagy hangsúlyt fektettek a nők helyes nevelésére, így német és olasz mintára szervezeteket állítottak fel számukra. 1941.

július 12-én törvényerejű rendeletet fogadtak el az Usztasa Ifjúság (Ustaška mladež) felállításáról, mely 4 korosztályra és 2 nemre bontotta a horvát fiatalokat,[1] melynek legfontosabb célja az ifjúság usztasa szellemben történő nevelése volt (Jelinić 2018. 74–75).

Ugyanez év novemberében Pavelić rendeletet adott ki az Usztasa Mozgalom Női Szekciójának (Ženska loza Ustaškog pokreta) létrehozásáról. A korábbi női egyleteket – például Horvát Szív (Hrvatsko srce), Horvát Nő (Hrvatska žena), Horvát Anya (Hrvatska majka) – felszámolták, és beolvasztották az 1942-től működő női szervezetbe, mellyel az egyszerűbb felügyeleten kívül az Usztasa Mozgalmat tagokkal és bevétellel is gazdagítani kívánták (Šuvar 2017. 27). A mozgalom női szekciójába minden 21. életévét betöltött horvát nő beléphetett, függetlenül attól, hogy még egyetemre jártak vagy már férjes asszonyok voltak. Az Usztasa Ifjúsághoz hasonlóan ennek a szervezetnek is a célja az ideológiai nevelés volt, továbbá karitatív feladatokat láttak el, így a szegényeket, elesetteket, betegeket segítették (Yeomans 2005. 718). A női szekció lapja, az *Ustaškinja* az anyaság fontossága mellett például arról is cikkezett, hogyan válhattak jobb feleséggé a horvát nők. Mind az ifjúsági, mind a felnőtt szervezet tagjainak esküt kellett tennie Pavelićre.

Bár a Független Horvát Államban a nők és férfiak elviekben egyenlőnek számítottak, az állami vezetés a propagandagépezettel karöltve fellépett a nők munkavállalásával szemben, és a nők háztartásba való visszatérését szorgalmazták. Elítélték a feministák álláspontját, miszerint anyának és feleségnek lenni nem hivatás (Yeomans 2005. 697). Mile Budak közoktatásügyi miniszter 1941-ben olyan törvény kiadását követelte, mely megszüntette volna a lehetőséget a nőknek a jogi vagy orvostudományi karon való továbbtanuláshoz (Jelanić 2018. 81). Ezen felül a sportok férfias mivolta miatt a nőket az úszáson kívül a sportoktól is el akarták tiltani (Šuvar 2017. 11).

A férfiak besorozása, illetve a tény, hogy a lakosság egyre nagyobb hányada csatlakozott a megszálló hadseregek és a kollaboráns kormány

[1] Usztasa Reménység (Ustaška uzdanica), Usztasa Hős (Ustaški junak), Starčević Usztasa Ifjúsága (Ustaška Starčevićeva mladež), Egyetemisták (Sveučilištarci)

ellen harcoló partizánokhoz azt eredményezte, a gyárakban és a mezőgazdaságban munkaerőhiány lépett fel, ami miatt az usztasa vezetés kénytelen volt engedélyezni a női munkavállalást. Elképzelésük szerint a győztes háború végeztével a férfiak ismét munkába álltak volna, a nők pedig visszatértek volna a háztartásokba (Yeomans 2005. 728). Az állami korlátozások ellenére a fenti okok miatt nőtt a nők aránya a felsőoktatásban is, sőt lehetőség adódott a muszlim nők továbbtanulására is (Yeomans 2005. 726).

Az usztasát támogató nők radikális szárnya nem elégedett meg a háziasszony szereppel, fegyveresen is harcolni kívántak az állam ellenségeivel, aminek hangot is adtak. A háború elején az állami vezetés ellenezte a nők fegyveres harcát, a propaganda pedig kihangsúlyozta, a nők ugyan Pavelić katonái, azonban nem fizikailag, hanem lélekben az otthonukban kell harcosoknak lenniük. A hadviseléssel a nőiességüket veszítenék el, amire elrettentő példaként a partizán nőket hozták fel (Šuvar 2017. 25). A propaganda ellenére előfordultak esetek, amikor a nők is fegyvert ragadtak. A boszniai Fazlagić Kulában a muszlim parasztasszonyok egy csoportja fegyveresen védte meg faluját a partizánoktól, így elnyerték a jogot az usztasa egyenruha viselésére. Vezetőjüket, Derviša Jugo-t a világháborús horvát sajtó felkapta, hiszen ezen cselekedetén kívül usztasa özvegy volt, akinek mindkét fia csatlakozott az SS-hez (Yeomans 2005. 729).

A világháború vége felé azonban egyre nagyobb szükség mutatkozott a nők háborús igénybevételére. 1944 januárjában Pavelić megalakította a Poglavnik Testőrségének Női Segédcsapatát (Pomoćna ženska služba poglavnikovih tjelesnih sdrugova), mely főként a katonai irodákban használta fel a női munkaerőt (Šuvar 2017. 26). 1944. április 14-én már az aktív katonai szolgálatban való részvételre szólították fel a nőket, így hadianyagot készítettek a gyárakban, katonai postákon dolgoztak, a katonai kórházakban ápolták a sebesülteket (Hamerli 2015. 56). Lehetőség nyílt a légierőnél is szolgálatot teljesíteni, az első horvát női pilóta Katarina Kulenović-Matanović volt (Šuvar 2017. 25). Ezen felül az állam ellenségei számára fenntartott koncentrációs táborokban sok nő teljesített szolgálatot őrként, ám a rabokkal történő

kegyetlen bánásmód nem az usztasa propagandában lefestett ideális feleség és anya képét tükrözte (Šuvar 2017. 25–26).

Bár a Független Horvát Államban a nők nem töltöttek be kulcspozíciókat, a Száborban nem ültek női képviselők (Stuparić 1997. 447–452), a kormányban sem voltak női miniszterek (Stuparić 1997. 454–457), egyes női szereplők sikeresen tevékenykedtek az Usztasa Mozgalomban. Ezen nők kivétel nélkül valamelyik prominens usztasa államférfi feleségei vagy rokonai voltak. Feladatuk a horvát nők helyes, usztasa szellemben történő nevelése volt, részt vettek a női szervezetek munkájában, cikkeket írtak ezen szervezetek lapjaiba. A Poglavnik felesége, Marija Pavelić rendelkezett a legnagyobb hatással a világháborús horvát politikára, aki beleszólt egyes tisztségviselők kinevezésébe vagy leváltásába, Zágráb kinézetének tervezésébe, továbbá ő vezette azt az usztasa gyermekintézetet, melyben az NDH leendő tisztségviselőit tervezték kinevelni (Šuvar 2017. 30).

A fent leírtakból láthatjuk, hogy a Független Horvát Állam nőpolitikája visszás eredményeket ért el. Nem értek el eredményeket egyrészt a születések számának növelésére tett kísérleteikkel, sőt ez a politika a magas csecsemőhalandóság miatt a visszájára fordult. Másrészt a nők tradicionális szerepének erősítése és a munka világából a háztartásokba való visszaterelése sem járt sikerrel, hiszen a háború elhúzódásával egyre több nő vállalt munkát. Harmadrészt az állami propaganda hiába próbálta megnyerni magának a horvát lakosságot, a háború vége felé egyre több férfi és nő fordult szembe az államhatalommal, és csatlakozott a partizánokhoz.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Dr. Juhász József (ELTE-BTK)

Bibliográfia

HAMERLI Petra 2015: A Független Horvát Állam két monográfiában. *Klió: történettudományi szemléző folyóirat*, Debrecen, 2. 50-57.

JAVOR, Irena 1942: Majka čuvarica Hrvatsvta. *Ustaškinja*, Zagreb, 3. 10–11.

JELINIĆ, Ana 2018: *Ustaškinja* – propagandno glasilo žena Ustaškoga pokreta: antifeminizam u ustaškoj propagandi. *Časopis za suvremenu povijest*, Zagreb, 1. 67-86.

PASSMORE, Kevin (szerk.) 2003: *Women, gender and fascism in Europe, 1919–1945*. Manchester University Press, Manchester.

PAVELIĆ, Ante 1944: *A forradalom leánya*. Centrum Kiadóvállalat, Budapest.

SOKCSEVITS Dénes 2011: *Horvátország a 7. századtól napjainkig*. Mundus Novus Könyvek, Budapest.

STUPARIĆ, Darko (szerk.) 1997: *Tko je tko u NDH. Hrvatska 1941.–1945.* Minerva, Zagreb.

ŠUVAR, Bernarda 2017: *Društveni i politički položaj žena u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*. https://repozitorij.hrstud.unizg.hr/islandora/object/hrstud%3A1156 (Letöltés dátuma: 2019. 03. 14.)

YEOMANS, Rory 2005: Militant Women, Warrior Men and Revolutionary Personae: The New Ustasha Man and Woman in the Independent State of Croatia, 1941–1945. *Slavonic & East European Review*, London, 4. 685–732.

ŽANKOS, Zdenka 1942: Majka u svietlu ustaštva. *Ustaškinja*, Zagreb, 8. 7.

SZLÁV IRODALOM

FERÓ DÓRA ZSÓFIA

Maria Konopnicka és az olasz madonnák

Bevezetés

E tanulmány a 2019 tavaszi félévében elkészített *Maria Konopnicka és az olasz madonnák* című lengyel alapszakos szakdolgozatom a III. Szláv Filológiai és Kultúratudományi Konferencia keretében bemutatott részletét tárgyalja. Témája Maria Konopnicka lengyel író- és költőnő *Italia* című verseskötete, illetve annak *Madonna* című ciklusa. A ciklus tíz verse mind egy-egy Szűz Máriát ábrázoló közép- vagy reneszánsz kori képzőművészeti alkotás verses újraalkotása, és bár első pillantásra ez az alapelv egy témájában korlátozott, egyhangú versciklust sugallhat, valójában az alkotások – a Konopnickára jellemző egyszerű stílus ellenére – rendkívül összetettek, a költőnő életének több aspektusa is visszatükröződik bennük. Nem személytelen leírások ezek ugyanis, sokkal inkább a műalkotások szemlélésekor a költőnőt ért benyomások és az ezt követő asszociációk, elképzelések, felidézett emlékek megnyilvánulása. Célom az volt, hogy feltárjam ezeket az életrajzi elemeket, és megvizsgáljam, milyen módon kapcsolja őket össze a ciklusban a központi alak, Szűz Mária.

A versek mindegyike a tárgyukat képező műalkotásokkal való közvetlen találkozás eredménye; a kutatás első lépése így a költőnőt ezen műalkotások helyszínén, a versek feltételezett keletkezési ideje környékén ért élmények összegyűjtése volt. Ennek alapjául Konopnicka gazdag és jól rendszerezett levelezése szolgált. Az életrajzi elemek és a versekkel való kapcsolatuk elemzése a dolgozatomban városok szerint csoportosítva került rendszerezésre. Bár a verseskötet az *Italia* címet viseli, Velence, Milánó és Firenze mellett Drezda és Marseille is szerepel a Madonna-ciklus kapcsán megemlítendő helyszínek közt.

Két jelentős életrajzi elem, amely erőteljes hatással van Konopnicka műveire (mind általánosságban, mind a Madonna-ciklus tekintetében) a költőnő anyai szerepe, illetve anyaországához való viszonya. Ezt a két szempontot is tárgyalom a jelen tanulmányban, bár nem olyan részletességgel, mint a szakdolgozatomban.

1. Vándorévek

1.1 Drezda

Konopnicka „vándorévei" 1890-ben kezdődtek, ettől fogva haláláig jóval több időt töltött Nyugat-Európában, mint hazájában. (Nowakowski 1969) Első külföldi élményét azonban jóval korábban, még húszas évei elején szerezte Drezdában. Erre az útra nem kalandvágyból szánta el magát a költőnő, férjével, Jarosławval együtt politikai okokból kellett elhagyniuk nemcsak bronówi birtokukat, de az országot is. 1863. március 8-án ugyanis Jarosław Konopnickit letartóztatták a januári felkelésben résztvevők segítése és fegyvertartás vádjával. Bizonyíték híján hamarosan elengedték, ám a család tarthatott attól, hogy ismét fogságba esik, és ha ez bekövetkezett volna, minden bizonnyal nem kerülte volna el újból az ítéletet. Még ugyanebben az évben elhagyták az országot, és 1864-ig vagy 1865-ig, az amnesztia kihirdetéséig külföldön, előbb Bécsben, majd Drezdában tartózkodtak (Szypowska 1963, 81).

Bizonyos források szerint első gyermekük, Tadeusz már Drezdában született, ám az anyakönyvi kivonata nem erről tanúskodik: aszerint Bronówban jött világra, és már élt, amikor a család Drezdába ment.

Későbbi élete során Konopnicka még egyszer visszatért a városba. 1895-ben érkezett oda újból, és szeretett volna hosszú távra ott maradni, ám erre anyagi gondok miatt nem volt lehetősége. Ekkorra férjével már különváltak; a költőnő pénzügyileg független volt Jarosławtól, sőt, éppen ő támogatta anyagilag a férfit, amit az ki is használt – épp ez vezetett ahhoz, hogy Konopnickának nem volt lehetősége külföldön maradni. Nem tartózkodhatott ugyanis sokáig Drezdában érvényes útlevél nélkül, és ezen probléma elhárításához szüksége lett volna férje közreműködésére, aki megtagadta a segítségnyújtást. Konopnicka ekkor felvetette a válás lehetőségét, mellyel elérte, hogy férje engedményeket tegyen, de már túl késő volt ahhoz, hogy Drezdában maradhasson.

A Madonna-ciklus szempontjából azért jelentős ez a város, mert a ciklus *Sistina* című verse, mely Raffaello Sixtusi Madonna című festményére utal, itt található. A képnek Konopnickán túl is van lengyel vonatkozása, mert bár II. Gyula pápa a piacenzai Szent Sixtus templom számára rendelte meg, III. Ágost lengyel király és szász választófejedelem 1754-ben megvásárolta, és az ő révén a festmény Drezdába került, ahol most a Gemäldegalerie őrzi.

A képen Szűz Mária lép elő egy felhőn és tekint a nézőre gyermekével a kezében. Előtte II. Szixtusz pápa és Szent Borbála látható, utóbbi vagy a kép alsó kereténél található angyalokra, vagy – sokak szerint – a rajtuk túl elhelyezkedő, a képen már nem szereplő hívekre néz. Konopnicka versének első három versszaka a kép leírása. A költőnő még olyan apró részletekre is kitér, mint a háttér kékjéből előbukkanó angyalarcok. Mint ahogy a ciklus legtöbb versében, itt is nagy figyelmet fordít Mária alakjának bemutatására: mezítláb lép a felhőkre, kendője lobog az arca körül, tekintete elrévedő. Konopnicka kiemeli, hogy Mária nem visel koronát vagy királynői öltözetet, helyette egyszerű asszonyként mutatkozik. A következő két versszak egy párbeszéd Mária és az előtte térdelő szentek között, a lezáró strófában pedig

egyesül az alkotó és a képre tekintő meg nem nevezett zarándok abban, ahogy a Szűz látványát befogadják.

A ciklus több költeményében is megjelenik az anya gyermeke tragikus sorsából, halálából származó fájdalma. Ebben a versben is felbukkannak a halál, a sír, a hamvak motívumai, emiatt valószínűbbnek tűnik, hogy Konopnicka második drezdai utazása során tett szert az ihlető élményre. Bár már anya volt, mikor először járt a városban, de akkor még nem tapasztalta meg, milyen érzés elveszíteni egy gyermeket. Nem így 1895-ben, amikorra már két fiatal, a felnőttkort soha el nem érő gyermekétől is el kellett, hogy búcsúzzon.

1.2 Velence

Velencébe 1882-ben, tehát még vándorévei kezdetét megelőzően látogatott el a költőnő. A város nagy hatással volt rá, leginkább azért, mert életében itt látta először a tengert (Dickstein-Wieleżyńska 1927. 67–68). Velencei élményeit a *Wrażenia z podróży* (Úti benyomások) című művében dolgozza fel legmélyebben, illetve az *Italia* verseskötetben is szentel neki néhány verset. A Madonna-ciklusban egy mű található, amely velencei ihletésű, ez a *Vivarini*, mely Alvise Vivarini *Madonna con il Bambino e angeli musicanti* (Szűz Mária és a Gyermek zenélő angyalokkal) című, az Il Redentore templomban található festménye alapján készült. Konopnicka versében azt az idilli hangulatot kívánja átadni, melyet ő maga érezhetett a templomba lépve, majd a festményre tekintve. A hűvös és csendes templomba beszűrődik a tenger hangja („*Az ólomba zárt üvegen át / Hallom a tenger gyöngy dalát*"[1]), a festmény láttán pedig a tavasz frissessége tölti el a költőnő lelkét: „*De mindenek felett mily üde, / Fényt hoz az árnyas szentélybe, / Meghozza lelkem tavaszát / Vivarini mester képe!*"[2] A lelket elöntő

[1] „*Przez oprawne w ołów szyby / Słychać fali plusk perłowy*" Konopnicka, Maria, *Vivarini*, in: *Italia*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa, 1901. A további versidézetek is ebből a kiadásból származnak; a magyar fordítás a sajátom.

[2] „*Lecz nad wszystko, jakżeś świeży, / W pośród mroków tej świątyni, / Jaką wiosną tchniesz mi w duszę, / Stary mistrzu Vivarini!*" (*Vivarini,* in: *Italia*)

frissesség a *Wrażenia z podróży*-ban is megjelenő érzés, melyet ott a tenger látványa vált ki a költőnőből. Velence és a tenger a szabadság szimbólumaivá váltak Konopnicka számára. A városba 1907-ben jutott el újra, Rómából hazafelé vezető útján pihent meg ott egy napra.

1.3 Milánó

Milánóban először 1891-ben járt Konopnicka, november 1-jén érkezett, és az év hátralévő részét ott töltötte. Szállása a via Fontana 7. szám alatt volt, a Chiaravalle apátságtól nagyjából másfél óra sétára, így könnyen elképzelhető, hogy ebben a pár hónapban meglátogatta az apátságot is. A Chiaravalle apátságban található egy Bernardino Luini által készített Madonna-freskó, nagy valószínűséggel ez ihlette a Madonna-ciklus Luinihez címzett versét. A virágok egy másik Luini-Madonnára is utalhatnának, a *Madonna del Roseto*-ra (*Madonna a rózsalugasban*). Ezt a lehetőséget kizárja azonban, hogy Konopnicka kifejezetten egy freskót említ a költeményében, míg a *Madonna a rózsalugasban* egy olajfestmény. Másrészt minden versszak a „W »Gran Monastero«" („A Nagy Kolostorban") kifejezéssel kezdődik, amely ráillik a Chiaravalle apátságban található freskóra, míg a *Madonna a rózsalugasban* nem egy egyházi épületben, hanem a milánói Brera-képtárban található.

A vers első két sora egy kis udvart mutat be, melyet oszlopok vesznek körül. És valóban, a Chiaravalle apátság temploma egy udvarban helyezkedik el, melyhez egy egykori oszlopcsarnokon át vezet az út. A templomban található Luini-freskó a *Madonna della Buonanotte* (*A „jóéjt" Madonnája*) nevet viseli, mely a szerzetesek azon szokásából származik, hogy ehhez a képhez intézték a nap utolsó Üdvözlégyét. A freskón két oszlop által keretbe fogva Mária látható trónon ülve, gyermekével a kezében, akinek angyalok zenélnek, a háttérben zöldbe borult sziklaszirtekkel. Konopnicka verse tavaszi virágok képét és illatát idézi fel az olvasóban, melynek forrása Luini freskója: *„Az ódon freskó virágoktól oly színes, / Hogy Vercelli madara tavaszt itt keres"*[3]

[3] *„I taką wiosną fresk stary się kwieci, / Że od Vercelli złudzony ptak leci…"* (*Luini*, in: *Italia*)

(Vercelli egy Milánóhoz közeli település). A vers utolsó versszakában a költőnő egy magányos zarándokhoz szól, arra biztatva őt, hogy lépjen be a templomba, és a freskó majd az ő megfáradt lelkét is felfrissíti: *„Arany virágeső hullik belőle / Míg új tavaszt nem ébreszt a lelkedben!"*[4]

Konopnicka minden bizonnyal maga is átélte a zarándok magányát és lelki fáradtságát Milánóban, ahol egyedül volt és ahol gyötörte őt a honvágy. Talán éppen karácsony tájékán járt a templomban; tél közepén különösen erős hatással lehetett rá a tavasz illúziója, mint ahogy a Szűz Mária nyújtotta vigasz is első egyedül töltött szentestéje idején. Milánói érzelmi állapotáról ő maga így ír: *„Engem itt elemészt a magány. Időnként leülök a térkép elé és több tíz percig nézem, gondolatban végigfutva a különféle helyeken, ahol voltam, ahol lenni szeretnék és ahol lehetnék. (…) A legmélyebb és legteljesebb magányban élek itt. Nap nap után következik, én meg, mint egy karthauzi, senkihez nem szólok egy szót sem"*[5] Ezt az utat követően egyszer járt még Milánóban, 1909-es Nizzába tartó útjának egyik állomása volt a lombardiai város (Magnone 2010).

1.4 Firenze

Az ebben a dolgozatban említett városok közül Firenze az, amelyről legtöbbet és legrészletesebben ír a költőnő leveleiben, és az Italia Madonnái közül is ehhez a városhoz kötődik a legtöbb. A város meglátogatása 1892-ben került először a költőnő tervei közé, másodjára 1894-ben utazott a városba közeli barátjával és szinte állandó utastársával, Maria Dulębiankával együtt. A következő évben kénytelen volt elhagyni a várost és Olaszországot is. 1896-ban ismét visszatért, bár csupán egy napot töltött Firenzében; ekkor egész nap a várost járta,

[4] *„I sypie przez nią deszcz kwietny i złoty / Aż się znów wiosna w twej piersi uczyni!"* (*Luini*, in: *Italia*)

[5] *„Mnie tu zażera samotność. Czasem siadę przed mapą i patrzę całymi kwadransami na nią, przebiegając w myśli różne miejsca, gdziem była, gdzie być pragnę i gdzie może będę. (…) Tu żyję w samotności najgłębszej i najzupełniejszej. Dzień za dniem przechodzi, a ja jak kartuz, ani słowa do nikogo nie przemówię."* Maria Konopnicka levele Stanisław Krzemińskinek, 1891. november 25., Milánó (*Korespondencja*, tom I)

nem is keresve szállást magának. A következő látogatásra 1901-ben került sor, november 12-én érkezett meg Dulębiankával együtt.

Konopnicka leveleiben a Firenzében megélt művészetről is említést tesz: Stanisław fiának 1901. november 28-án címzett levelében mesél a város középkorból fennmaradt épületeiről és a Piazza della Signoria szobrairól. Természetesen megemlíti a firenzei dómot is, melynek szobrai közül kiemeli Michelangelo Pietáját (nem összetévesztendő a művész Vatikánban elhelyezett szobrával). Ez az alkotás nem jelenik meg a Madonna-ciklusban, ahogy semmilyen más Michelangelo-mű sem.

A dóm olaszul a Cattedrale di Santa Maria del Fiore (Liliomos Szűz Mária székesegyház) nevet viseli. Ez az elnevezés Máriára hivatkozva elhangzik Konopnicka *Cimabue* című versében is, mely a címadó mester *Maestà di Santa Trinita* (*A Szentháromság Madonnája*) elnevezésű képére utalhat. A kép leírásán túl itt maga a művész is élő alkotóként jelenik meg, a mű elkészültének pillanatában. A firenzei tömeg ujjongva árad a templomba, mely otthont ad a képnek, míg Cimabue a távolba réved, ahol a „Hölgyének", vagyis Máriának a jelenését látja. Az elkészült festmény mindeközben egységbe faragja a firenzeieket, akik politikai nézeteiket és ellenségeskedéseiket félretéve együtt éltetik a remekművet, és vele együtt Máriát: „*Mind a guelfek, s ghibellinek, / »Bianchi«, »Neri« – elvegyülve: / Egy hölgy előtt egyesülve, / Egy város népe tiszteleg.*"[6] A tömeg „Santa Maria del Fiore"-ként élteti a Szüzet, amely megegyezik a dóm nevével, ám ezzel Konopnicka valószínűleg csupán Máriára és Firenze városára utal, és nem a dómra magára. A versben megjelenő templom a Santa Trinita templom lehet, a festményt ugyanis Cimabue oda készítette, és az 1471-ig ott is maradt. 1919 óta az Uffizi képtárban tekinthető meg.

1902. március 16-án Firenzéből Zofia lányának küldött levelében Konopnicka megemlíti, hogy szomszédja, egy furcsa lengyel özvegyasszony másolatot festett neki Raffaello egyik Madonna-képéről. A költőnő sajnos egyáltalán nem részletezi, hogy melyik kép volt ez,

[6] „*Idą Gwelfy, Ghibelliny, / »Bianchi«, »Neri« – pomieszani: / Dziś służkowie jednej pani, / Dziś jednego grodu syny.*" (*Cimabue*, in: *Italia*)

így nem lehet megállapítani, hogy a Madonna-ciklusban Raffaellónak szentelt két vers közül bármelyik is kapcsolatban áll-e ezzel az ajándékkal. A két mű közül az egyik a már említett *Sixtusi Madonna*, melyet a drezdai Gemäldegalerie-ben őriznek, a másik pedig a *Madonna del Cardellino* (*Tengelicés Madonna*), mely az Uffizi Képtárban tekinthető meg. A festményen Mária látható a gyermek Jézussal és Keresztelő Szent Jánossal. Keresztelő Szent János egy tengelicét mutat Jézusnak; ez a madár fejének piros tollával a passió szimbóluma, és ezt a szimbolikát használja fel Konopnicka a versében is. Az első néhány versszak itt is a festmény bemutatása. Az idilli bevezetés a madárka leírásával ér véget: a gyermek Jézus rápillant a tengelice fejére, és a következő nyolc versszakban ő beszél az előtte álló szenvedéseknek és halálának látomásáról. Mária a versnek csupán az utolsó versszakában jelenik meg, amint némán, szavak és könnyek nélkül gyászolja fiát.

Az Uffizi-képtárban tekinthető meg további két mű is, melynek Konopnicka a Madonna-ciklusban verset szentelt: Correggio *Madonna col Bambino tra due angeli musicanti* (*Madonna a Gyermekkel két zenélő angyal között*) című festménye és Botticelli *Magnificat* címet viselő alkotása. Előbbi esetén Konopnicka költői leírása nem tűnik pontosnak. Versében a képen szereplő két angyalt állítja egymással szembe: az egyik egy vonós hangszeren játszik boldog dalt a tavaszról és a virágokról, a hajnalcsillagról és más égi és szép dolgokról, végül pedig az életről. A másik angyal pedig egy fúvós hangszeren játszik fájdalmas dalt szélviharokról, mennydörgésről, sírról és gyászról. A képen azonban mindkét angyal húros hangszert tart a kezében: az egyik egy violát, a másik egy lírát. A verset lezáró strófában („*Te csak hallgatod, s bánatos szemmel nézed / Az angyalt, ki a föld kínjáról dalol néked.*"[7]) Konopnicka Máriához szól, aki azonban valójában nem tekint egyik angyalra sem a képen, hanem gyermekét nézi, aki pedig a költőnő szerint boldog dalokat játszó angyalt figyeli. Ez a második verssorral is ellentmondásban áll („*És az öledben alszik a kisded Isten*"[8]), melyben

[7] „*Ty słuchasz i patrzysz oczyma smutnemi / Na tego anioła, co śpiewa ból ziemi.*" (*Correggio,* in: *Italia*)

[8] „*A na twojem łonie śpi dzieciątko boże*" (*Correggio*, in: *Italia*)

a gyermek Jézus Konopnicka leírása szerint alszik, míg a képen ébren van, és élénk tekintettel néz az angyalra. Lehetséges, hogy a költőnő emlékezetből mutatta be a képet, és rosszul emlékezett néhány részletre, más festményre ugyanis nem illik rá a leírása.

Nincs kétség a ciklus utolsó versének tárgyáról, mert azt Konopnicka címbe foglalta: ez Botticelli *Madonna del Magnificat* (*A Magnificat Madonnája*) című festménye. A festmény bemutatását az utolsó előtti, *Botticelli* című vers első fele tartalmazza, míg a második fele a gyermekét elvesztő anya siralma. Ez a fájdalmas hang folytatódik a *Magnificat* című, cikluszáró versben is, mely eltér a többi költeménytől abban, hogy Máriát itt nem külső szemlélőként mutatja be a költőnő, hanem a Szűz maga a lírai én. Ez a ciklus legdrámaibb verse.

Firenze azért is jelentős helyszín a költőnő életében, mert itt került sor személyes találkozására Teofil Lenartowiczcsal, sőt, az író meglátogatása volt az egyik legfőbb indoka annak, hogy Konopnicka ellátogatott Firenzébe az első alkalommal. Az író 1855-ben telepedett le Itáliában és ott is halt meg. Lenartowicz és Konopnicka levelezése az évek során meglehetősen nagy terjedelműre nőtt és közeli baráti viszonyról tanúskodik; az író befolyásának jelentős szerepe volt abban, hogy Olaszország Konopnicka egyik legkedveltebb úticéljává és tartózkodási helyévé vált. Firenzéhez és Lenartowiczhoz köthető az Itália egy másik versciklusa, amely az *Echa florenckie* (*Firenzei visszhangok*) címet viseli. Az íróval együtt látogatták meg a Santa Croce templomot, Konopnicka itt találkozhatott Giotto *Madonna dolente* címet viselő freskótöredékével, melynek a Madonna-ciklusban is emléket állít.

1.5 Virgo Nera

Több szempontból is egyedülálló a ciklusban az *Ignotus* című költemény. Egyrészt, ez az egyetlen Konopnicka Madonna-versei közül, melynek tárgya nem egy festmény, hanem egy szobor, másrészt, annak ellenére, hogy az *Italia* kötetben található, nincs köze Olaszországhoz. Ahogy a kötetben lévő megjegyzés mutatja, ez a szobor nem más, mint a marseille-i Szent Viktor-kolostorban található fekete Madonna,

melynek alkotója ismeretlen. A költőnő, talán azért, hogy a ciklus és a kötet egységét fenntartsa, a francia Vierge Noire („Fekete Szűz") helyett annak olasz megfelelőjét, a Virgo Nera kifejezést használja. A vers maga az alkotás drámai folyamatát mutatja be, ahogyan a magányos szobrász a fekete kőben találja meg lelki társát, és a kőbe önti bele minden fájdalmát, szenvedését, és végül magát az életét is. Utolsó pillantását a művére veti, amely ekkor életre kel.

2. Anya és hazafi

Konopnicka számára az anya-gyermek kapcsolat mélyen idealizált volt, amit Mária alakján és az iránta való hódolaton keresztül át tudott érezni és ki tudott fejezni. A gyerekeknek írt műveiről is híres költőnő két szinten is megmutatta a feléjük való elkötelezettségét. Egyrészt saját gyermekei felé való mély odaadásán (bár velük való kapcsolata, ahogy lentebb röviden kifejtem, ennek ellenére nem volt olyan idilli, mint hihetnénk), másrészt általában a gyermeki sors elszánt védelmén keresztül, melynek legjobb példája a wrześniai gyerekek ügyének támogatása.

2.1 Września

A wrześniai tanulók sztrájkja a poroszok által megszállt területeken végbemenő erőteljes germanizációra adott válasz volt. A germanizáció keretében 1901-től a wrześniai iskolákban német nyelven folyt a hittanoktatás, azonban több szülő nem volt hajlandó megvásárolni a német nyelvű hittankönyveket, illetve megtiltották gyermekeiknek, hogy németül feleljenek tanáraik kérdéseire. Ezeket a gyerekeket veréssel büntették, szüleiket pedig börtönfogságra ítélték. A terror ellenére a tanulók iskolájukban sztrájkot szerveztek, melyet a porosz kormány 1902-ben kegyetlenül letört.

Konopnicka célja az volt, hogy nemzetközi szinten minél többen megismerjék a wrześniai diákok történetét, és a porosz hatalom elfogadhatatlan reakcióját. Franciaországban és Itáliában próbálkozott (valószínűtlennek tartotta, hogy német területeken jelentős sikert lehetne elérni, de mégis akadtak tüntetők Ausztriában, Szászországban, Bajorországban és Svájcban is). Felhasználta minden kapcsolatát, hogy minél szélesebb körökben ismertté tegye a wrześniai eseményeket és szimpátiát keltsen a porosz terror áldozatai iránt. Elsősorban a nőkre igyekezett hatni, akik anya vagy jövőbeli anya lévén átérezhetik felháborodását a wrześniai gyerekeket ért bántalmazást illetően. Itáliában eleinte nehézségei támadtak: amennyire rajongott az itáliai művészetért, olyan elégedetlenül írta 1901-ben Firenzéről, hogy a város *„művészet, és csak művészet. Nincsenek női egyesületek, nincsenek erős eszmei áramlatok – semmi"*[9]. Végül mégis sikerült meglehetősen jelentős eredményeket elérnie, és nem csupán Firenzében, de Rómában, Milánóban, Veronában, Genovában és Torinóban is felfigyeltek a wrześniai gyermekek ügyére. És nem csak Wrześniára, és nem csak a gyermekekre: hamarosan a Viva la Polonia independente! (Éljen a független Lengyelország!) jelszó járta be Itália utcáit.

Érdekesség, hogy ezen kampány során (melynek, természetesen, nem csupán Konopnicka volt a mozgatója, hanem többek között például Sienkiewicz is), egy alkalommal egy milánói hetilap a wrześniai üggyel és a porosz terrorral kapcsolatban megjelentetett egy cikket, amelyet Konopnicka is magasztalt. A cikket egy illusztráció is kísérte, melyen a częstochowai Fekete Madonna volt látható egy bányában, kényszermunkára ítélve.

[9] *„(…) Florencja to sztuka, i tylko sztuka. Żadnego stowarzyszenia kobiecego, żadnego silniejszego prądu idei – nic."* Maria Konopnicka levele Eliza Orzeszkowának, 1901. december 18., Firenze (*Korespondencja*, tom II)

2.2 Konopnicka mint anya

Mivel az anyai lét mélyen meghatározó élmény volt Konopnicka számára, és műveire is erős hatással volt, meglepőnek tűnhet, milyen távol állt saját gyermekeivel való kapcsolata az idillitől. Vitathatatlan, hogy mindent megtett értük, és hogy nem feledkezett meg róluk egy pillanatra sem, még ha országhatárok választották is el őket egymástól. Akármilyen nehéz körülmények között is élt, még ha saját magának rendes ételre, és meleg lakásra sem volt pénze, akkor is gyermekei közt osztotta szét a legcsekélyebb bevételét is, még akkor is, amikor azok már felnőttek és képesek voltak önmagukat ellátni. Ám a családi légkör mégsem tette boldoggá a költőnőt, és vándorévei kezdetétől fogva szinte csak levélben tartotta a kapcsolatot gyermekeivel.

Hiába rajongott a gyermekeiért, végső soron mégis a családi gondok jelentették az egyik legjelentősebb indokot, amely miatt Konopnicka külföldre menekült. Úgy tűnik tehát, hogy Szűz Mária és a Gyermek témáján keresztül Konopnicka nem kifejezetten a gyermekei iránt való szeretetét fejezte ki, sokkal inkább azt a fájdalmas sóvárgást, melyet oly gyakran érzett a családjával kapcsolatban. Nem véletlen, hogy a ciklus egyetlen verse sem jelenít meg tisztán idilli jelenetet anya és fia közt; minden költemény, amely kettejük kapcsolatáról szól, fájdalmas hangot üt meg, különösen az utolsó két versben, melyeknek témája a gyermekétől elszakított anya siralma.

Éppen ugyanez a tendencia figyelhető meg Konopnicka gyermekeinek és gyermekeiről írt leveleiben is: szenved a hiányuktól, és vágyik a közelségükre – de amikor lehetősége van családjával tölteni idejét, szabadulni akar a nyomasztónak érzett légkörből: *„Amíg nem lesz meg a saját kis zugom, kénytelen leszek családommal élni Arkadiában. […] Velük lakván azonban végzetes lelki letargia kerít hatalmába, amelyet már most erősen érzek."*[10] Az elképzelt idill soha nem teljesül be, a költő-anya a sóvárgás és a szabadságvágy között ingadozik.

[10] *„O ile nie będę miała własnego kąta, o tyle za obowiązek mój uważanym będzie zamieszkanie razem z moimi w Arkadii. […] Jeżeli zaś zamieszkam z nimi, ulegnę fatalnej duchowej depresji, która już teraz daje mi się uczuć bardzo silnie"* Maria Konopnicka levele Eliza Orzeszkowának, 1903. január 10., *Korespondencja,* tom II

3. Összegzés

A Madonna-ciklus nem egy gyakran tárgyalt eleme Konopnicka költészetének, pedig közelebbről megvizsgálva ezeket a verseket kiderül, hogy az elsőre szűknek tűnő téma ellenére a költőnő tudásának, tapasztalatainak, élményeinek, érzéseinek széles skálája bújik meg és fonódik össze bennük. Megjelenik benne a vágyakozás a béke és a nyugalom iránt, a megkönnyebbülés érzése, amikor ez megadatik neki, a keserű, kínzó magány, gyermekei iránt való rajongása, és a tőlük való távollét fájdalma, az igazságtalanság érzete által kiváltott harag és a tehetetlenség érzése, hála és hálátlanság, tiszta hódolat, elhagyatottság. Mindezeknek a visszatükröződéseknek ez a tanulmány, de a szakdolgozat is, amelynek a kivonata, csupán a töredékét mutatja be, a kutatás pedig folytatható mind tematikus megközelítésből (az anyai szerep megjelenésének mélyebb elemzése, vagy az itt nem tárgyalt vallási elemek vizsgálata), mind földrajzi rendszerezéssel, az egyes olasz városok Konopnicka életrajzában és művészetében való szerepét figyelembe véve, a kutatást a teljes verseskötetre (esetleg egyéb művekre is) kiterjesztve.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Dr. Várnai Dorota (ELTE-BTK)

Bibliográfia

Dickstein-Wieleżyńska, Julia 1927: *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli*. Księgarnia K. Wojnara i Spółki, Warszawa.

Górski, Konrad (szerk.) 1971: *Maria Konopnicka. Korespondencja I*. Ossolineum, Wrocław.

Górski, Konrad (szerk.) 1972: *Maria Konopnicka. Korespondencja II*. Ossolineum, Wrocław.

Konopnicka, Maria 1901: *Italia*. Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa.

Magnone, Lena 2010: Konopnicka w zimowej stolicy Europy. In: Ihnatowicz, Ewa (szerk.), Ciara, Stefan (szerk.): *Europejczyk w podróży 1850–1939*. Wydawnictwo Neriton, Warszawa.

Magnone, Lena (szerk.) 2010: *Maria Konopnicka. Listy do synów i córek*. Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
Nowakowski, Jan 1969: Spotkanie nad Arnem (Konopnicka – Lenartowicz). In: Leo, Justyna (szerk.), *Konopnicka i współczesny jej świat literacki*. Czytelnik, Warszawa.
Szypowska, Maria 1963: *Konopnicka jakiej nie znamy*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

AVAR KATALIN

Puskin és Sosztakovics: Что в имени тебе моем? Egy zenei interpretáció érdekességei

Посвящается Тамаре Григорьевне Романовской

* * *
Что *в* имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей *в* берег дальный,
Как звук ночной *в* лесу глухом.

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Что *в* нем? Забытое давно
В волненьях новых *и* мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.

Но *в* день печали, *в* тишине,
Произнеси его тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть *в* мире сердце, где живу *я*…

(Пушкин 1959. 285)[1]

* * *

Nevemből, mondd, feléd mi zeng,
Enyészve, mint a távol éjbe
Futó hullám borús zenéje,
Mint hang, mely bús fák közt eseng?

E név emlékkönyved szakadt
Lapján oly hűlt, halott, oly árva,
Mint ismeretlen nyelvbe zárva
Egy megfejtetlen sírirat.

Mit zár magába? Lázadó,
Vad, új gyönyörben elfeledted
S többé gyöngéden meg nem ó
A kedves emlék, eltemetted.

Ha bánat jő, e bús nevet
A csöndbe súgd és mondd: te híven
Megőriznéd emlékemet,
S még élek én egy tiszta szívben.

(Puskin 1949. 144, Hárs László fordítása)[2]

[1] A. Sz. Puskin Что в имени тебе моем? című versének orosz szövege a következő kiadásból származik: Пушкин 1959, a továbbiakban idézett részletekben előforduló kiemelések egyéb jelzés híján tőlem – A. K.

[2] Bár fontosnak tartom a Puskin-mű egy magyar fordításának közlését is, a szöveg részletesebb elemzéséhez a továbbiakban a költeményből vett idézeteket saját, lehetőség szerint az eredeti jelentéshez közelebbi fordításban adom meg.

1. Bevezetés

A. Sz. Puskin költeményeiből számtalan zenei feldolgozás született az idők folyamán. A XIX. században kifejezetten népszerű volt verseinek románcként való megzenésítése. Hasonlóan történt ez a *Что в имени тебе моем?* (*Nevemből, mondd, feléd mi zeng…*, 1830) című művével is, amely több zenei feldolgozást[3] követően három másik Puskin-verssel egyetemben D. D. Sosztakovics *Четыре монолога на слова А. С. Пушкина* (*Négy monológ A. Sz. Puskin verseire*, 1952) című opusát ihlette. Így született meg Puskin egyik legismertebb költeményéből Sosztakovics egyik legritkábban előadott és a zenetudomány által egyik legkevésbé feldolgozott, de annál több figyelmet érdemlő alkotása. A zeneszerző műve kiváló lehetőséget nyújt egy költemény és egy zenei mű eszköztárának összehasonlítására. Szemben a Puskin-mű alapján született mindmáig nagy népszerűségnek örvendő románcfeldolgozásokkal, Sosztakovics kitört a kötött műfaji keretekből és egy olyan formát választott „monológjának", amely képes visszaadni a költeményben megjelenő olyan ontológiai-filozófiai témákat is, mint az emlékezet, az élet és halál kérdése, az elmúló szerelem vagy az ember és a természet kapcsolata. A vers és a Sosztakovics-interpretáció hasonlóságainak és különbségeinek ezen aspektusból való vizsgálata lehetőséget ad annak szemléltetésére, hogy milyen módon képes egy zeneszerző egyszerre újraértelmezni és hűen visszaadni egy vers gondolatvilágát, illetve mi az, amit egy új médium – jelen esetben a zene – bevonása hozzáadhat az alapműhöz.

2. Nevemből, mondd, feléd mi zeng?

Mielőtt közelebbről is szemügyre vennénk a puskini szöveget, érdemes röviden kitérni a költemény létrejöttének körülményeire. A vers 1830.

[3] A verset megzenésítette többek között A. A. Aljabev, Ny. A. Titov, A. Sz. Dargomizsszkij, N. A. Rimszkij-Korszakov, P. G. Csesznokov, N. K. Metner és Jānis Mediņš is.

január 5-én született meg válaszul Karolina Szobanyszkaja Puskinhoz intézett kérésére, hogy a költő írjon valamit a hölgy emlékkönyvébe (Цявловская 1959. 718). Akkoriban, sőt még az 1960-as években is divat volt, hogy a hölgyek egy könyvecskét tartottak, amelyben vendégeik kedvük szerint verset, rajzot vagy egyebet hagyhattak emlékül. Későbbi Szobanyszkajának címzett levelében 1830 februárjában (egy évvel Natalja Goncsarovával kötött házassága előtt) a költő a következőket írja: *„… arra születtem, hogy szeressem és kövessem Önt, minden más tévedés vagy meggondolatlanság volna részemről"* (Пушкин 1962. 306, fordítás – A. K.). Később kiderült, hogy a gyönyörűnek tartott lengyel hölgy kém volt és többek között Puskinról is információt gyűjtött (Лотман 1995. 91).

Már a költemény első sorából, a költői kérdés formájában kiemelt kérdésfeltevésből *„Nevemből, mondd feléd mi zeng?"* kiderül az olvasó számára, hogy egy filozófiai témájú műről van szó. Ezt a benyomást erősíti a következő sor is, melyben a lírai szubjektum egy elvontabb vagy összetettebb költői kép helyett egy egyszerű megszemélyesítés formájában kijelenti: „[nevem] *meghal*". A mű elején tehát szövegszinten is megjelenik a *halál*, tágabb értelemben pedig a *feledés* tematikája, amely egyben meghatározza a versen végighaladó melankolikus-merengő hangulatot. Bár az első megszólítást követően a lírai én a *név* és az általa szimbolizáltak leírása helyett annak sorsáról elmélkedik tovább, kérdésének variációs ismétlése a harmadik sorban *„Mit zár magába?"* segít a tematikus egységek, ezáltal pedig a mű gondolati felépítésének meghatározásában.

A vers szerkezetileg többféleképpen is felosztható. Jelen munkámban, amely elsődlegesen arra koncentrál, hogy az egyes irodalmi és zenei eszközök mennyiben feleltethetőek meg egymásnak, egy lehetséges értelmezést emelek ki és vetek össze Sosztakovics művével: a két egyenlő egységre, az első két, valamint az utolsó két versszakra bontott szerkezeti felépítést (ezen belül azonban fontos kiemelni a harmadik és negyedik versszak két kisebb mikrotémára való tagolódását).[4] A mű

[4] Az első három versszak szintén tekinthető egy egységnek, amelyben a *név* először a természettel (1. vsz.), majd a kulturális emlékezettel (emlékirattal, papírral) (2. vsz.),

időszerkezetét tekintve ez a felosztás a következő módon támasztható alá: a nem meghatározott, relatív jelen időn túl, melyben a lírai szubjektum felteszi a kérdést a megszólítottnak, az első két strófa értelmezhető egy sorsszerűen bekövetkező jövő felvázolásaként. Ami az igénybe vett költői eszközöket illeti, a *név halála* egy távoli partba csapódó hullám *bús, szomorú zaj*ával („…шум печальный / *волны, плеснувшей в берег дальний*") és egy *süket* erdőben elhaló *éjszakai hang*gal („*Как* звук ночной *в лесу* глухом") kerül párhuzamba. Az említett hasonlatok egyben kihangsúlyozzák az örök természet (távoli part, erdő) és a benne elvesző pillanatnyi hangok, zajok, közvetetten pedig a lírai én nevének, azaz magának a lírai szubjektumnak az eltűnése közti kontrasztot.

A név és a lírai szubjektum megfeleltetésének kérdése még hangsúlyosabban köszön vissza a második versszakban, amelyben egy újabb hasonlattal folytatódik a komor jövőkép megfestése. A *halál* szemantikai mezeje is kibővül: *мертвый след* ('halott nyom'), *узор надписи надгробной* ('sírfelirat díszes betűi'). A sírfelirat képében a *név* fizikai formát nyer, a lírai szubjektum és a *név* párhuzama pedig ezáltal még erőteljesebbé válik. Egyben a mű interpretációjának függvényében feltűnik két újabb filozófiai téma is: a nyelv emberi emlékezetben betöltött szerepe, valamint az ember halálát követve mások emlékezetében való továbbélés.

A Puskin-mű második része (3–4. strófa) a jelen munkában tárgyalt interpretáció keretein belül tekinthető az első rész relatív jelene után hirtelen bekövetkezett ugrásnak (*забытое давно* 'rég elfeledett'), amely egy hosszabb, a „színfalak mögött" eltelt időszakot feltételez. Az első két versszakban a lírai szubjektum még csak a jelen szemszögéből tekint a jövőbe, melyben a *név*, az *én* egyszer majd feledésbe merül, a második részben ez azonban már bekövetkezett. A jövőképhez hasonlóan

végül pedig a lélekkel (3. vsz.) kerül összefüggésbe. Az ezzel szembeállított negyedik strófa (ld. az első sor *но* ellentétes kötőszava) az utóbbit fejti ki egy új kontextusba helyezve. Így tehát részben ennek, részben a továbbiakban leírtaknak (a harmadik és negyedik versszak közti különbségeknek), részben pedig az első három versszakban megjelenő igealakok és az utolsó négy sorban ismétléssel is kiemelt jelen idejű *есть* ('van') szembenállásának köszönhetően, az utolsó versszak különválasztható.

a harmadik és negyedik versszakban megváltozik a kontextus is: a *név* és a lírai én sorsa itt már nem önmagában kerül kifejtésre, hanem a megszólítottal való kapcsolatának viszonylatában. A harmadik versszakban a lírai én még tagadja a *tiszta, gyengéd emlékezés* lehetőségét, ezzel szemben az utolsó négy sorban – a mű során először – megjelenik egy pozitív lezárás lehetősége. Ugyan a vers második sorában megjelenő jövő idejű, kijelentő módú *умрет* ('meghal') igével szemben az itt felszólító módban elhangzó *скажи* ('mondd'), *произнеси* ('mondd ki, ejtsd ki') csupán a lírai szubjektum emlékezetben való továbbélésének *lehetőségét* engedi meg – melynek megvalósulása annak függvénye, hogy a megszólított eleget tesz-e a kérésnek –, az ilyen formában ábrázolt *élet* motívuma semmit sem veszít jelentőségéből. A pozitív kicsengésű jövőkép megjelenésének kapcsán érdemes megemlíteni az utolsó versszak dinamikus ábrázolásmódját is, amely kontrasztban áll az azt megelőző egységek viszonylagos statikusságával. Míg az első, második és harmadik versszakban egy-egy ige szerepel csupán (*умрёт* 'meghal', *оставит* '[nyomot] hagy', *не даст* 'nem enged'), a záró versszak jóval telítettebb igékkel: *произнеси* ('mondd ki, ejtsd ki'), *скажи* ('mondd'), *есть* ('van'), *есть* és *живу* ('élek').

A *nyelv* mint motívum szintén új dimenzióba lép: a *név*ről már nemcsak sírfeliratként, hanem annak kifejezetten a másik szubjektum által *kimondott* formájáról esik szó: az írásbeliségből átlép a szóbeliségbe, és míg előbbi formája a vers kontextusában a *halál*hoz és *feledés*hez kapcsolódik, a *kimondott név*, épp ellenkezőleg, a versben megjelenő egyetlen pozitív jövőképhez tartozik. A korábban már említett *név* és lírai én megfeleltetése ugyancsak itt jut tetőpontra: a kezdő sorok *оно умрёт* ('[ő] meghal') szókapcsolatnak mintegy visszhangjaként feltűnő, fordított szórendű *живу я* ('élek [én]') még inkább megerősíti a műben megjelenő jövő ambivalens interpretációjának lehetőségét.

A költemény szemantikáját tekintve, többségben vannak azon képek, melyek – a vers értelmezésétől függően – a *halál*hoz vagy a *feledés*hez kapcsolódnak: *умрёт* ('meghal'), *забытое* ('elfeledett'), *печальный шум* ('bús, szomorú zaj'), *ночной звук* ('éjszakai hang'), *глухой лес* ('süket erdő'), *памятный листок* ('emlékirat'), *мёртвый след* ('halott

nyom'), *надгробная надпись* ('sírfelirat'), *день печали* ('szomorú napon'), *память* ('emlékezet'), *тоска* ('szomorúság, szívfájdalom'). Egy igen érdekes és szokatlan kotraszt jelenik meg az utolsó versszak *csend*je (*тишина*) és az első sorokban feltűnő *zaj* (*шум*), *hang* (*звук*) és *süketség* (*глухота*) között. A szépirodalomban jóval gyakoribb a *halál* csenddel és az *élet* hanggal való párhuzamba állítása, itt azonban egy ennél árnyaltabb és összetettebb kép rajzolódik ki. A *név* halálához hasonlított *zaj* és *hang*[5] áll szemben az élet szemantikai mezejéhez tartozó *csend*del. Elmondható tehát, hogy az élet csak közvetetten van jelen a *tiszta és gyengéd emlékezés*, valamint a *szív* képében, amelyben a lírai én tovább tudna élni, és mindkettő elválaszthatatlan a megszólított személyétől.

A Puskin által használt költői eszközök a vers alapszituációjának kétféle interpretációját teszik lehetővé: a lírai én és a megszólított szubjektum elválása vagy a lírai énnek saját halála után a megszólítotthoz intézett szavai. Azonban a mű képi világa, egyes motívumok érezhető hiánya (ld. a *тишина–шум, звук, глухота* ellentétet), illetve az *élet* és *halál* képeinek száma közti jelentős különbség véleményem szerint az utóbbit erősíti.

3. Sosztakovics monológ-románca

Sosztakovics élete során két opust szentelt Puskin műveinek: *Négy románc Puskin verseire* (op. 46, 1936) és a már említett *Négy monológ Puskin verseire* (op. 91, 1952) (Шостакович 2015. 113). Mindkét ciklus a zeneszerző életművének érett szakaszához tartozik.

A két cím közti eltérés kapcsán érdemes röviden kitérni a műfaj kérdésére. A XIX. századi Oroszországban rendkívül népszerű volt a románc műfaja. Ezek a művek általában a nagyközönség számára írt

[5] Az orosz 'звук' ebben a kontextusban jelenthet 'zörejt', 'neszt' vagy állat által kiadott hangot is.

rövid, szentimentális, gyakran szerelmi témájú kamaradarabok voltak énekhangra és hangszerre, melyeket előszeretettel adtak elő az akkori szalonokban. Bár az első ciklus még őrzi a „románc" elnevezést és valamilyen mértékben a műfaj XIX. századi sajátosságait is, Sosztakovics már ekkor sem tartotta magát szigorúan a románc klasszikus „szabályaihoz". Sem a választott forma, sem az ütemmutató, sem a hangzás nem jellemző a műfaj korábbi változatára, ellenben továbbra is igaz, hogy a zeneszerző románcainak dallama részletesebben dolgozza ki a versszöveget és jobban átadja az eredetiként szolgáló költemény általános hangulatát, a versformát, magát a verselést, sőt az egyes költői képeket és intonációkat is, mint a dal. A XIX. századi románc műfaji keretein való túllépés igényére utalhat a második opusba foglalt művek „monológként" való meghatározása is.

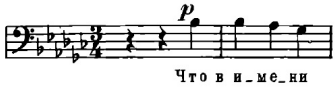
Sz. M. Hentova, elismert zenetudós és Sosztakovics-kutató szerint a zeneszerző választása egyértelműen azt a célt szolgálta, hogy ne a műfaj határozza meg a zenei interpretációt (ahogyan az Puskin költeményének számos más feldolgozása esetében történt), hanem a szöveg (Шостакович 2015. 115). Bár szigorúan véve a zenetudomány a második ciklusból csak az *Отрывок* (*Részlet*) és a *Во глубине сибирских руд...* (*Szibériai ércek mélyén*) című műveket sorolja a monológokhoz, a *Прощание*-t (*Búcsú*) és a *Что в имени тебе моем?*-t (*Nevetből, mondd, feléd mi zeng?*) pedig a románcok között tartja számon (Вассина-Гроссман 1980. 236–37), a két opus között jelentős különbség van. A szovjet zenetudós, V. A. Vasszina-Grosszman kiemeli, hogy második Puskin-ciklusában Sosztakovics külön figyelmet fordított a zenei-beszélt nyelvi kifejezésmód, a zenei deklamáció kérdésére (1980. 236). A XX. század elején az orosz zeneirodalomban tendenciaként mutatkozott a vokális zene beszélt nyelvhez való közelítése, valamint a prózai szépirodalmi művek feldolgozása. Sosztakovics műveiben egy egészen sajátos, a zeneszerző által kialakított deklamációs technikával találkozhatunk, amely jellemző a jelen tanulmányhoz választott zenei miniatűrre is. Szemben a vers más megzenésítéseivel, melyek választott formájukból adódóan kevésbé engedik meg a szöveghűséget, Sosztakovics zenei feldolgozásának éppen e deklamációs sajátossága teszi

a művet kivételesen alkalmassá az eredeti költemény szövegével való összevetésre.

Sosztakovics zenei interpretációját egy tipikus XIX. románccal ellentétben elsősorban nem a zenei műfajra jellemző forma és hangvétel határozta meg, hanem az eredeti Puskin-költemény szövege. A zeneszerző sajátos megközelítésén túl a választott versszöveg és zenei feldolgozás szoros kapcsolatának tárgyalásakor érdemes megemlíteni Borisz Eichenbaumot is, aki *Puskin poétikájának problémái* című írásában a költőre jellemző jambikus verseléssel kapcsolatban épp e forma beszélt nyelvi alapjait emeli ki (Эйхенбаум 1969. 32). Ahogy azt a továbbiakban igyekszem szemléltetni, Sosztakovics monológ-románca meglepően hű az eredeti műhöz, melynek általános felépítése, értelmező hangsúlyai, költői képei mind tükröződnek a zenei anyagban is.

Sosztakovics műveiben gyakran fordul elő szokatlan hangszerelés. A választott kamaradarab is a megszokottól eltérően basszusra és zongorára íródott. Ugyan a románcokat általában magas hangfajra (szoprán, tenor) komponálják, a vers tematikáját, komoly filozófiai kérdéseit tekintve, a mélyebb regiszter választása igen találó. Ezzel szemben az *allegro* ('vidám, gyors') tempójelzés és a keringőre emlékeztető 3/4-es ütemmutató első ránézésre egy sajátos koncepciót feltételez, melyre érdemes lesz visszatérni a későbbiek során.

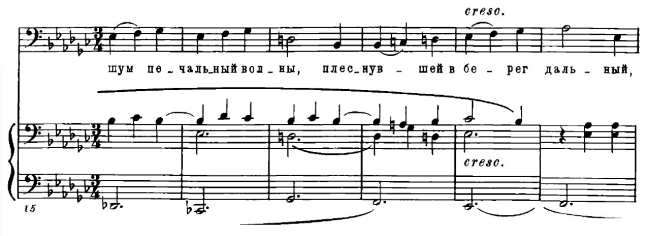
Szintén a műfajtól megszokottaktól eltérő megoldás a vokális szólam belépése, mely a zongora bevezetője után elég hirtelennek és lakonikusnak hat.



1. kottapélda, Vocal, 9-10.

Ezt követően azonban már könnyű ráismerni a puskini szövegben használt költői eszközökre, melyeket Sosztakovics viszonylag egyszerű zenei eszközök segítségével, de annál pontosabban ad vissza a művében.

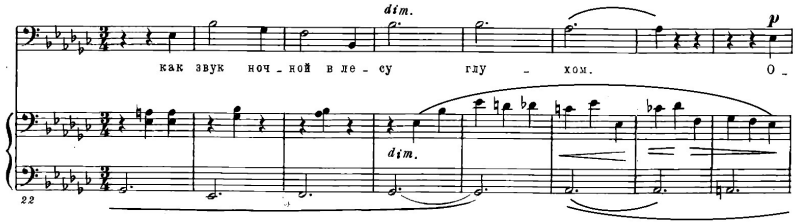
Az első versszak a kezdő kérdésen túl két tematikus súlypontot tartalmaz: a korábban részletesen tárgyalt két hasonlatot. Ugyan a *шум печальный* (’szomorú zaj’) hátravetett jelzős szerkezet jelentős szerepet játszik a vers szövegében, a zenei műben önmagában nem tűnik ki, helyette a kétsoros hasonlatot egészében megformáló zenei frázisba épül bele, amely mind zeneileg, mind vizuálisan (ha a kottaanyagot vizsgáljuk) egy hullám mozgását imitálja:



2. kottapélda, 17–22. ütem

Ez látható az énekszólamban az első ütem ismétlésekor, valamint a *„плеснувшей в берег дальний”* (’a távoli partba csapódó’) szavaknál, ahol az addigi feszült, kis szekundokból álló emelkedő hangerejű (*crescendo*) lépegetés hirtelen abbamarad, és a frázis lezárul. Ugyanígy fellelhető a hullámzó mozgás a zongorakíséret hangjaiban.

A következő költői kép a *halál* vagy *feledés süket erdőben eltűnő éjszakai hang*hoz való hasonlítása. A tempó a nyújtott félhangok segítségével lelassul, a dinamikai utasítás *diminuendo* (’halkulva’), a kíséretben pedig itt jelenik meg először a (szintén ereszkedő) zenei téma.



3. kottapélda, 26–30. ütem

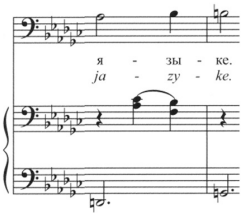
A két fenti zenei frázis megformálásának módja megerősíti az első versszak két hasonlatának azon értelmezési lehetőségét, amely a pillanatnyi, elhaló hangokat állítja szembe az „örök" természet képeivel.[6] Az első esetben a fokozatos felépítés, majd a frázis hirtelen befejezése által (22. ütem), a másodikban pedig a már említett lelassuló tempó segítségével.

Egy lírai mű olvasása során a szerző által kiemelt gondolati egységeken túl maga az olvasó is óhatatlanul hozzáad egyes értelmező hangsúlyokat a vers szövegéhez, melyek megfelelnek saját interpretációjának. Hasonlóan történik ez egy zenei mű megkomponálása során is. A szóban forgó monológ vokális szólama alapvetően kisebb hangközökből épül fel, és (ahogy az a korábbi példákból is látszik) a zenei frázisok emelkedő és ereszkedő dallamai szintén képesek értelmező hangsúlyok létrehozására egy-egy verssorban. Így tűnnek ki például a *волнение* ('[lelki] szorongás') vagy a *мертвый* ('halott') szavak, melyeknek egy-egy szótagjában (az előbbinél a második, az utóbbi esetén pedig az első) a Sosztakovics-mű addigi legmagasabb hangja szólal meg és amelyek zenei megformálása párhuzamba állítható a versszövegben betöltött szerepükkel a negatív, feszült költői képek létrehozásában.

Akárcsak a költemény szerkezetének korábban tárgyalt szerkezeti felosztásánál, itt is meg kell említeni a második és harmadik versszak

[6] Sosztakovics hasonló zenei eszközökkel formálta meg ugyanezt a képet például első Puskin-ciklusának (op. 46) utolsó, *Стансы* (*Stanzák*) című románcában is (*„Гляжу ль на дуб уединённый / Я мыслю: патриарх лесов / Переживёт мой век забвенный, / Как пережил он век отцов"* [Шостакович 2015. 40]).

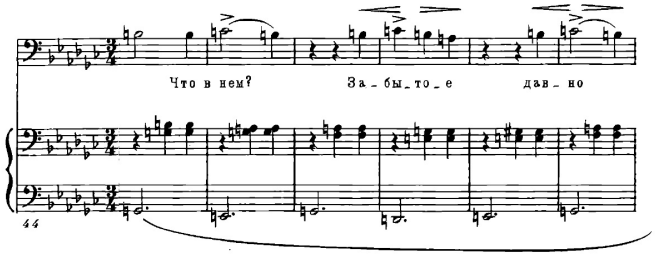
között húzódó választóvonalat. A harmadik versszak kezdete a darab legnyugtalanabb pillanata, zenei dramaturgiájának szempontjából tekinthető a mű egyik tetőpontjának. Az egyik legalapvetőbb zenei eszköz, mellyel elérhető ez a hatás, a hangnemváltás, melynek kiváló példája a második és harmadik strófa közti átmenet, míg az énekes szólamában a *языке* ('nyelven') szó hangzik.



4. kottapélda, 44–45. ütem

A kíséret akkordjai a korábbi mollból hirtelen Dúr hangnembe váltanak. Szemben a mollal a Dúrt általában egy felszabadult, vidám tonalitás jellemzi, ugyanakkor itt az énekszólamban megszólaló kis szekund, amely közvetlenül a hangnemváltás után következik, ismét igen feszült hangzást eredményez. A *язык* ('nyelv') szó jelentőségének korábbi értelmezése és a zenei megformálás szintén összeegyeztethető.

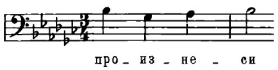
A harmadik versszak kezdő sorai alatt a vokális szólamban megjelenő rövid *crescendo*-k és *diminuendo*-k ugyancsak hozzájárulnak a feszültség fokozásához. Emellett ez a mű egyetlen olyan helye, amelyben a zeneszerző úgynevezett *karakter hangsúlyt* (>) alkalmaz. A zenei frázis feszült kis szekundjai szintén kiemelik a sorokat. A zenei frázis a már említett *волнение* szón ér véget.



5. kottapélda, 45–50. ütem

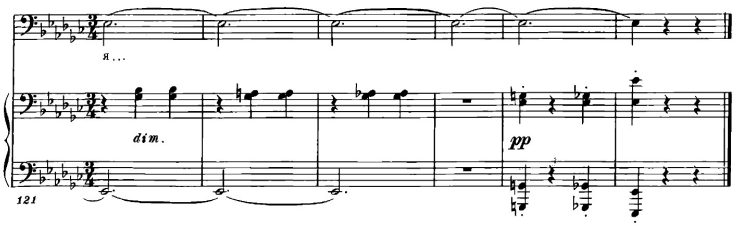
Az eredeti versszövegben olyan fontos szerepet játszó megszólított személye Sosztakovics művének második felében is jobban előtérbe kerül. Épp a vokális szólamban elhangzó *„Твоей душе”* (’lelkednek’) alatt változik meg a zongorakíséret basszus szólama is. De az értelmező hangsúlyok megformálásában ugyanúgy részt vesznek a monológban előforduló szünetek is, melyek a hangjegyekkel egyenrangú részei bármely zenei műnek. A *tiszta és gyöngéd emlékezés („Воспоминаний чистых, нежных”)* jelzőit nemcsak az eredeti orosz szövegben megjelenő hátravetett jelzők emelik ki, hanem a szerkezetet megelőző egész ütemes szünet is.

Az utolsó versszak a mű legalacsonyabb hangjáról kezdődik, ezzel egyidőben a kíséret folyamatosan emelkedik egészen az első mondat utolsó szaváig. Akárcsak Puskinnál, a monológ zenei szintjén is kitűnnek a *произнеси, скажи* igék, így a kimondott szó, illetve név kérdése itt is megjelenik. A *скажи* négy egész ütemre ki van nyújtva, miközben egyetlen hangon szól, amely egyben a vokális szólam legalacsonyabb hangja. A felszólító mód ellenére pedig az igét egy ugyanilyen hosszú szünet követi. A darab egyik legérdekesebb pillanata a *произнеси* zenei megformálása, amely párhuzamba állítható a verset nyitó *„Что в имени…”* szavakkal. Az egyetlen igét felépítő négy hang, bár némileg módosított sorrendben, de megegyezik az énekszólam első négy hangjával.



6. kottapélda, 83–84. ütem

Végezetül, hogy a számos vers és zenei feldolgozás közti hasonlóság mellett egy jelentősebb különbséget is megemlítsek, érdemes visszatérni a Sosztakovics által választott zenei forma és intonációk kérdésére. Ahogy egy megkomponált mű minden egyes előadása (akár ugyanazon előadóművész által) egy-egy új interpretációt szül, úgy Sosztakovics feldolgozása is hordoz magában újdonságot a zenei eszközök szokatlan, de egyben rendkívül szöveghű módon való felhasználásán túl. A már említett, első ránézésre meglepő *allegro* tempójelzéshez és a keringőre emlékeztető 3/4-es ütemmutatóhoz hasonló benyomást kelt a mű lezárása is. A kíséret némileg „rejtett" (*pianissimo* 'nagyon halkan') záróakkordjai, a hat ütemen keresztül tartó én alatt ugyanolyan hatást keltenek, mint mű nyitóakkordjai: a szöveg által feszegetett komoly témákkal kontrasztba állítva szinte játékos hirtelenséggel fejezik be a művet, egyfajta ironikus-groteszk felhangot kölcsönözve annak.



7. kottapélda, 121–126. ütem

A zeneszerző műve kiváló példa arra, hogy milyen részletekbe menően képes egy zenei interpretáció megidézni egy költeményt, a benne foglalt ontológiai kérdésektől kezdve a mű gondolati, időszerkezeti

felépítésén keresztül egészen a specifikus költői képekig. Sosztakovics ugyanakkor, főként formaválasztása által teljesen új keretet, illetve értelmezéstől függően akár új hangulatot is kölcsönzött a puskini szövegnek. Különösen fontos megemlíteni, hogy a bemutatott „Puskin-monológban" mindez a legalapvetőbb, mondhatni legegyszerűbb zenei eszközök és módszerek segítségével történik. Sosztakovics zenei miniatűrjének példájából kiindulva a hasonló, szépirodalmi alapokon nyugvó zeneművek és azok eredetijeként szolgáló lírai, prózai alkotások ehhez hasonló összehasonlítása számos lehetőséget nyújt a két különböző médium eszköztárainak egymás viszonylatában való vizsgálatára. Egy részletesebb kép felvázolásához érdekes volna összehasonlítani egy-egy nagyobb lélegzetvételű, összetettebb irodalmi és azt feldolgozó zenei művet. Ugyan tökéletes „zenei fordításról" nem eshet szó, mégis annak feltérképezése, hogy milyen lehetőségek rejlenek egy zenei feldolgozásban, illetve – az alapokon túlmenően – milyen egyedi kapcsolódási pontok lehetnek egy-egy zeneszerző sajátos ábrázolásmódja és egy irodalmi mű között, véleményem szerint egy nagyobb volumenű kutatásra érdemes téma.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Dr. Szabó Tünde (PTE-BTK)

Bibliográfia

Puskin, A. Sz. 1949: Nevemből, mondd, feléd mi zeng? In: Gáspár Endre – Gábor Andor (szerk.): *Költemények és egyéb verses munkák.* Szikra – Új Magyar Könyvkiadó, 144.

Вассина-Гроссман, В. А. 1980: *Мастера советского романса.* Музыка, Москва.

Лотман, Ю. М. 1995. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. „Евгений Онегин": *Комментарий.* Искусство–СПБ, Санкт-Петербург, 21–184.

Пушкин, А. С. 1959: *** (Что в имени тебе моем?) В кн.: Благой, Д. Д. и др. (ред.): *Стихотворения 1823–1836.* (А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах 2.) Художественная литература, Москва, 285.

Пушкин, А. С. 1962: 296. К. А. Собаньской. В кн.: Благой, Д. Д. и др. (ред.): *Письма 1825–1830.* (А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах 9.) Художественная литература, Москва, 305–306.

Цявловская, Т. Г. 1959: Т. Цявловская. Примечания к стихотворениям Пушкина 1823—1836 гг. В кн.: Благой, Д. Д. и др. (ред.): *Стихотворения 1823–1836.* (А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах 2.) Художественная литература, Москва, 659–781.

Шостакович, Д. Д. 2015: Что в имени тебе моём...? В: Шостакович, Д. Д.: *Шесть романсов на слова японских поэтов...* (Новое собрание сочинений в 150 томах 93.) DSCH, Москва, 52–57.

Шостакович, Д. Д. 2015: Стансы. В: Шостакович, Д. Д.: *Шесть романсов на слова японских поэтов...* (Новое собрание сочинений в 150 томах 93.) DSCH, Москва, 38–44.

Эйхенбаум, Б. М. 1969: *О поэзии.* Советский писатель, Ленинград.

BALI-FARKAS PÉTER

Praszkovja Pavlovna figurájának szerepe Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében

1. Bevezetés

Jelen tanulmány a PhD-kutatásom részét képezi, melyben az anyaalakként értelmezhető szereplőket vizsgálom Dosztojevszkij életművében, fókuszba állítva a *Bűn és bűnhődés* című regényt. A szerző életművében olyan alakok lelhetők fel, melyek összetett szerepkörrel bírnak, funkciójuk helyzetről helyzetre változhat, rejtett alakok körvonalazódnak az elsődleges olvasat mögött. A rejtett szerepek problematikájának megfejtésére összetett elméleti rendszerek, egész monográfiák születtek. Talán a legismertebb ilyen elmélet Mihail Bahtyin (Bahtyin 2001) dialógus-koncepciója. A kutató olvasatában Dosztojevszkij munkásságának nagy része nem értelmezhető monologikusan, elméletében a szerző összes regényhőse párbeszédes viszonyban áll egymással az adott művön belül. A párbeszédesség Bahtyinnál az egyes műveken belül bonyolult viszonyrendszert alkot, melyben egymásra reflektáló *szólam*ok keverednek, a zenetudományból vett metaforával ezt a viszonyrendszert *polifónia*nak nevezi. A regényhősök mint egymásra válaszoló, a másikat hol variációkban ismétlő, hol pedig ellenpontozó

szólamokként alkotnak *polifonikus* egészet. Ez a *polifonikus*ság számomra azért kulcsfontosságú, mert az általam vizsgált szereplők és funkciójuk értelmezési keretét biztosítja. Bahtyin metaforáját kutatásom szempontjából a következőképpen adaptálom: a fő zenei *vezértémát* egy elvont *anyaalak*, vagy *anyakép (образ матери)* adja, melynek különböző *variáció*jaként az egyes szereplőket, hősnőket tekintem.[1] A szereplők e csoportját (*témavariációkat*) a pszichoanalízis mint társtudományi diszciplína beemelésével különítettem el a jungiánus anyaarchetípus (Jung 2019) meghatározása alapján. Az így kialakult csoport tagjainak viszonyrendszeréből most csak Aljona Ivanovna, az uzsorásasszony, Pulherija Alekszandrovna, Raszkolnyikov édesanyja, valamint (érintőlegesen) Szonya Marmeladova kap figyelmet, az értelmezés középpontjában azonban Praszkovja Pavlovna áll, illetve a fent nevezett hősnőkhöz fűződő viszonyának értelmezési lehetőségei.

Tanulmányomban Peeter Torop észt irodalomkutató, szemiotikus *Симультанность и диалогизм*[2] című cikke alapján különböző síkokon vizsgálom Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ének választott szöveghelyeit. A szüzsét mozgásban tartó szálak közül eddig kevés figyelem jutott a Dosztojevszkij-regények hősnőinek.[3] Praszkovja Pavlovna

[1] Az *anyaalakok* vizsgálata mellett feltétlenül említést kell tenni a *gyermek* poétikai megjelenítéséről is. A gyermek koncepcióját és reprezentációját a magyar kutatásban Sárköziné Vandan Enhzaya tanulmányozta részletesen Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regénye alapján, ld. pl. Шаркозине Вандан 2009, Sárköziné Vandan 2010.

[2] A Dosztojevszkij-recepciótörténet három klasszikus elmélete (regény-tragédia ld. Иванов 1916, eszme-regény ld. Энгельгардт 1925, polifonikus regény ld. Бахтин 2002) egymást kiegészítve kezelendők. Torop a fentieket ötvözve állítja fel saját elméletét a *topográfiai*, *pszichológiai* és *metafizikai kronotoposzok*at egymás mellé rendezve (Тороп 1997a. 83).

[3] Meg kell említenem azonban, hogy a dosztojevszkiji nőalakok vizsgálatáról születtek kutatások az elmúlt húsz évben a hazai és nemzetközi recepcióban (ld. Szabó 1997, Szabó 2007, Briggs 2010), valamint találhatunk utalásokat a vizsgált szereplők *anyai* tulajdonságaira is a lent idézett munkában (Anderson 1986 vö. Wasiolek 1965). A vizualitás és ikonicitás (vö. Szabó Tünde hivatkozott munkái) szempontjából nem példa nélküli továbbá a szerző nagyregényeinek vizsgálata az ikonográfia nézőpontjából. Tatyjana Kaszatkina egyik monográfiájában (Касаткина 1996) a *Bűn és bűnhődés*t tárgyaló részben Szonya alakja az *Istenszülő*vel (Богородица) állí-

Zarnyicina (Raszkolnyikov háziasszonya) alakjával minden kutató csak érintőlegesen foglalkozik. Bár Roger Anderson (Anderson 1986) hangsúlyozza Raszkolnyikov kiinduló helyzetének *anyai* vonásait,[4] továbbá Pulherija Alekszandrovna és Aljona Ivanovna között épp az anyagi függőség mentén von párhuzamot, azonban egy szóval sem tesz említést a vizsgálódásom fókuszában álló szereplőről. Jelen kutatás célja abban áll, hogy árnyaltabb képet adjon Praszkovja Pavlovnáról. Feltételezésem szerint Praszkovja Pavlovna Raszkolnyikov tudattalanjának eszközeként értelmezhető, hozzá olyan képek (hangok) társulnak, melyeket a fiatalember tudata csak egy másik személyre vetítve képes feldolgozni. Mindazonáltal szeretném hangsúlyozni, hogy jelen kutatás nem értelmezendő egy regényhősön végzett analitikus pszichológiai vizsgálatként, sokkal inkább a tudatábrázolás poétikai eszközeinek feltárása a kitűzött cél (vö. Бем 2001).

Értelmezésem szempontjából fontos szerepet játszott továbbá a választott szöveghelyek térpoétikai megformáltságának vizsgálata. Bár a már idézett Mihail Bahtyin egy másik munkájában (ld. Бахтин 1975, különös tekintettel a *küszöb*-kronotoposz értelmezése 397–398) felsorol néhány jellemzően dosztojevszkiji kronotoposzt, mégsem ejt szót a *lépcsőház*ról, melyben a *találkozás* (ld.: ajtók, folyosók, az ott érintkező emberek), az *út* (ld.: lépcső, fel-le, ki-be irányok), és a *küszöb* (ld.: az ide nyíló ajtók, előszobák) kronotoposzai egyesülnek.

A műelemzéshez a Görög–G. Beke fordítást (Dosztojevszkij 1976) használtam, a tanulmány nyelvi szövegkoherenciáját megőrzendő.

tódik párhuzamba különböző Mária-ikonok értelmezése során. A szerző egy későbbi munkájában (Касаткина 1999) kifejti, hogy Dosztojevszkij e képalkotási poétikai módszerre (szóbeli ikonok – словесные иконы) Goethe egy regényének (*Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* – 1821) azon jelenetére vezethető vissza, melyben épp egy Mária-ábrázolás olvasható.

[4] „The combined force of familial and social connection bears down to him with an equal weight. As Edward Wasiolek convincingly argues, Raskolnikov seizes on the pawnbroker as the embodiment of a *chthonic maternal element that has held his spirit as a pledge*. Murder (the breaking of social law and elimination of a *looming maternal image* fuse in a single act that makes concrete and irreversible his unconscious demand for release from his origins.)" (Anderson 1986. 53) (kurzív – BFP.) Vö.: Wasiolek 1965; vö. Яхл 1998.

Javarészt az innen meghivatkozott részleteket alkalmazom megállapításaim alátámasztására. Azokon a szöveghelyeken, ahol a pontos értés szempontjából elengedhetetlennek találtam, a szerző nagyregényeinek 2017-es kiadását idézem (Достоевский 2017). Az idézett részleteket feltételezéseim megalapozásának, jelen kutatás koncepciója pontos átadásának figyelembevételével állítottam sorba, mely rendszer esetenként eltér a regény cselekményének kronológiájától. Az első fejezetben meghatározom Praszkovja Pavlovna szerepét Raszkolnyikov és két további szereplő kapcsolatrendszerében, a második fejezetben egy lázálom értelmezését végzem el. Mindkét fejezet esetében a szöveg különböző pontjairól származó részletek kerülnek egymás mellé, ami bár valamelyest megnehezíti a cselekmény egészében való tájékozódást, mégis indokoltnak látszik, mivel a tanulmány fókuszában álló regényalak poétikai megformáltságát így lehet a legrészletesebben bemutatni.

2. Praszkovja Pavlovna és más *anyaalak*ok

Ahogy erre már utaltam, kutatásomban meghatározó szerepet tölt be Carl Gustav Jung *archetípus*-koncepciója, mely hozzájárulhat az anyaalakok közös jegyeinek tisztázásához. A háziasszony (Praszkovja Pavlovna) alakja beletartozik az anyafigurák azon hármasába, melyet a főhős főbérlőjével (Aljona Ivanovna) és édesanyjával (Pulherija Alekszandrovna) alkot. Bár e szereplők közvetlenül egyáltalán nem lépnek kontaktusba, Raszkolnyikovon keresztül mégis szoros szálak fűzik őket egymáshoz, valamint egyéb, a regény végére *anyai* szerepet felvevő figurákhoz (ld.: Dunya, Szonya, bizonyos tekintetben Nasztaszja), valamint a tragikus sorsú anyaalakokhoz (ld.: Lizaveta Ivanovna, Marfa Petrovna, Katyerina Ivanovna). Praszkovja Pavlovna, Aljona Ivanovna és Pulherija Alekszandrovna kapcsolatrendszerének pontos megértése érdekében olyan jelenetsorokat mutatok be, melyekben

nyomon követhető a megnevezett szereplők egymás mellé rendezhetősége. Elsőként egy olyan szövegrészhez fordulok, melyben Raszkolnyikov eljut Aljona Ivanovna lakásáig. A narrátor itt még nem fedi fel sem a főhős, sem a háziasszony, sem az uzsorásasszony nevét, e szereplők mégis egymás mellé kerülnek a lépcsőházak, küszöbök és nyitott (vagy nyíló) ajtók vonatkozásában. Ezt követően azokat a részleteket fogom vizsgálni, melyekben a háziasszony és a főhős édesanyja kerülnek egyazon kontextusba – azt a szöveghelyet, melyben Raszkolnyikov megkapja édesanyja levelét, és szóba kerül háziasszonya is, valamint azt, melyben már a rendőrségen saját maga mesél Praszkovja Pavlovnával való kapcsolatáról.

Már a regény első részének I. fejezetében megjelenik a *háziasszony (хозяйка),* Raszkolnyikovnak az ő kitárt ajtaja előtt kell elhaladnia, hogy kiérjen az utcára, mikor az öregasszonyhoz *(старуха)* indul. Ha tovább követjük a fiatalembert, eljutunk egy másik lépcsőházba *(лестница),* melyben a sötétség már a *barátja*. Láthatjuk tehát, hogy a két szereplő nemcsak gyors egymásutánban említődik, illetve a Raszkolnyikovot érintő anyagi függés motívuma mentén köthető össze, a narrációban részletesen taglalt kötelék fűzi őket a lakhelyükül szolgáló *lépcsőház*-kronotoposzhoz is. Az előző lépcsőházi leírásban megjelenő sötétség most Raszkolnyikovot rejti el, és nem azt, akitől tartania kell. „Sötét és szűk hátsó lépcső volt, de ő már kitanulta, kiismerte, és meg volt elégedve a körülményekkel: ebben a sötétségben még a kíváncsi pillantás se veszedelmes." (8). Az uzsorásasszonyt csak akkor pillantjuk meg teljes valójában, mikor Raszkolnyikov átlépi a *küszöb*öt.[5] Kulcsfontosságú részletnek tekintem, hogy Raszkolnyikov neve ugyanekkor hangzik el. Itt olvasható továbbá a mű címében szereplő *bűn* (helyesebben bűntett – *преступление*) szóval rokon *átlép (переступил)* ige. Mikor a Praszkovja Pavlovna és Ilja Petrovics dulakodását tartalmazó lázálomhoz tartozó jelenetsort fogom bemutatni, újra szerepet kap a *переступание* : *преступление* (tehát *átlépés* és *bűntett*) etimológiai vonatkozású párhuzam, valamint a Raszkolnyikov nevében szereplő *колоть–колотить* tő. Olvasatomban feltételezhető bizonyos lexikai

[5] Vö. Mihail Bahtyin *küszöb*-krontoposz (Бахтин 1975).

kapcsolat a küszöböt átlépő Raszkolnyikov, illetve a lépcsőházi dulakodás leírása között.

Mikor Raszkolnyikov elindul Aljona Ivanovna lakása felé, az ekkor még rejtélyes kilétű főbérlővel való esetleges találkozás puszta gondolata is félelmet kelt benne. Mint láthatjuk, ezek a vonások az anyaarchetípushoz közelítik Praszkovja Pavlovna alakját (Jung 2019. 90): Jelen esetben a *nőiség mágikus tekintélye* mint attribútum, valamint a *titkosság*, *rejtettség*, *sötétség* motívumai figyelhetők meg. Ezek olyan tulajdonságok, melyek átvezetik Raszkolnyikovot Aljona Ivanovna házához, és mintha végigkísérnék egészen a résnyire nyíló ajtóig. Aljona Ivanovna és Praszkovja Pavlovna hasonló szerepet töltenek be a fiatalember életében. A kapcsolódási pontok több szinten figyelhetők meg: a konkrét tárgyi (anyagi) világ vonatkozában: ld. a pénztartozást; térpoétikai nézőpontból: a konkrét helyhez kötötten (*akadály-hősök* a főhős által megtett úton)[6] jelennek meg, figurájukhoz a lépcsőház-kronotoposz kapcsolható. Ugyancsak kronotopikus párhuzam, hogy jelenlétük nem illik bele a – Vlagyimir Toporov terminológiájával élve – „központi tér" (vö.: Топоров 1973: a közép és a periféria ellentétét – оппозиция середины и периферии) cselekménykezelésébe, melyben a váratlan fordulatok uralkodnak (vö.: „hirtelen", „váratlanul" – вдруг, внезапно) hiszen a narrációban, valamint a főhős gondolataiban folyamatosan vannak jelen, megjelenésük nem váratlan, hanem gondosan előkészített. Pulherija Alekszandrovna és Aljona Ivanovna alkotják a regény központi terének számító (vö.: Топоров 1973: середина–периферия; Лотман 1973) szűkös terek

[6] Vö. „Исходная в типологическом отношении ситуация — некоторое сюжетное пространство членится одной границей на внутреннюю и внешнюю сферу, и один персонаж получает сюжетную возможность ее пересекать — заменяется производной и усложненной. Подвижный персонаж расчленяется на пучок-парадигму различных персонажей такого же плана, а препятствие (граница), также количественно умножаясь, выделяет подгруппу персонифицированных препятствий — закрепленных за определенными точками сюжетного пространства неподвижных персонажей-врагов (вредителей, по терминологии В. Я. Проппа). В результате сюжетное пространство «населяется» многочисленными и разнообразно связанными и противопоставленными героями." (Лотман 1973. 230).

uralkodó figuráit, akik szintén a maguk szűkös tereihez kötve töltik be funkciójukat.

Ahogy arra már utaltam, álláspontom szerint Praszkovja Pavlovna nemcsak Aljona Ivanovnával áll implicit (ám nagyon is szoros) kapcsolatban, de Pulherija Alekszandrovnával is. A 3. fejezetben, egymás mellé helyeződik a háziasszony (akinek itt hangzik el a neve először)[7] és Raszkolnyikov édesanyja. Ebben a jelenetben a főhős Marmeladovval való találkozása után Nasztaszja hangjára ébred. A szolgálólány itt felhívja Raszkolnyikov figyelmét, hogy a háziasszony már a *rendőrség*gel fenyegetőzik, ha nem fizet. Később, mintegy mellékesen hozzáteszi, hogy a távollétében érkezett egy levél.[8] Itt szerzünk először tudomást a főhős belső családi kapcsolatairól, anyja és testvére életéről. Újabb anyaalakok (Praszkovja Pavlovna, majd Dunya és Pulherija Alekszandrovna) neve hangzik el (helyesebben, olvasható), valamint újra felmerül az anyagi függőség/tartozás motívuma. Ez esetben már nemcsak Raszkolnyikov saját tartozásai említődnek, de édesanyja nyugdíjelőleg-felvétele, illetve Dunya anyagi megfontolásból kötendő házassága is.[9] Az iménti szöveghelyen tehát megneveződik a *főbérlő*, előreutalást találunk a *rendőrségi idézésre*, belép a *levél*-motívum (mely egyúttal kifejezi az anya távolságát és hosszú távon előrevetítheti Pulherija Alekszandrovna halálhírét, melyről a főhős szintén levélben értesül), valamint megerősödik az *anyagi függés*, a kiszolgáltatottság állapotának jelölése.

Praszkovja Pavlovna szerepe a szövegpoétika síkján árnyalódik oly módon, hogy az anyagi függés mentén egymás mellé rendeződik a főbérlő (pénztartozás) a hitelező (zálog fejében kölcsönöz), és az eladósodó anya. Pulherija Alekszandrovna a lányát is képes *zálogba adni*, hogy fiát segítse. Az ő sorsuk alakulása szilárdítja meg Raszkolnyikov elhatározását, indítéka (illetve indítékainak egyike) végül tehát az lesz, hogy e hármas viszonyrendszert az ellenkezőjére fordítsa.

[7] „Tudtad-e, hogy Praszkovja Pavlovna be akar panaszolni a rendőrségen?" (31). „Прасковья-то Павловна в полицу на тебя хочет жалиться, — сказала она." (23).

[8] „Ejnye! Majd elfelejtettem. Levelet kaptál tegnap, mikor nem voltál idehaza."(32).

[9] Vö. Anderson 1986.

E viszonyrendszer, ha nem az anyagi, hanem az érzelmi kötődés szemszögéből vizsgáljuk, úgy írható le, hogy a *gondoskodás* iránya az, amit a főhős meg akar változtatni. Ha elfogadjuk a fent tárgyalt hősnők anyai mivoltát az *anyagi javak* áramlásának iránya leírható a *táplálás* metaforájával. A fiatalember főbérlője, és az uzsorásasszony is a gondoskodás egy formáját testesíti meg, noha ellenszolgáltatás igényével (zálog, váltó). Tatyjana Kaszatkina cikkében (Касаткина 1994) azt taglalja, hogy a főhős miként akarja átvenni apja helyét (pontosabban, hogyan akarja betölteni azt a funkciót, melyet az apjának kellett volna) saját világfelfogásában. A kutató szerint az apa halála az, ami a fiatalemberre átruházza az egyetlen reménység[10] szerepét. Tovább haladva ebben a gondolatmenetben, megállapítható, hogy a kirótt feladat – ha tetszik, küldetéstudat – kudarca iránt érzett bűntudat vezeti Raszkolnyikovot a helytelen útra. Meg akarja semmisíteni azt, akit a tudattalanjában a gondoskodási áramlás rendellenességével, saját kirendelt feladata betöltésének kudarcával azonosít. Aljona Ivanovna és Praszkovja Pavlovna tehát újra egymás mellé rendezhető. A dulakodás a háziasszony és Ilja Petrovics között ebből a szempontból tekinthető Raszkolnyikov helyreállítási kísérletének (megfordítani a gondoskodás áramlását) folytatásaként, hiszen, Praszkovja Pavlovna viszonylatában, a fiatalember ugyanabban a kiszolgáltatott helyzetben van. Olvasatomban a gyilkosság és a dulakodás-jelenet bevilágítják egymást, erről bővebben ld. lent.

Csoportosításomat alátámasztja az a narrációban megformálódó motívumrendszer, mely kapcsolódási pontot ad a vizsgált figurák között (*sötét lépcsőház*, *konyha*, *levél*), valamint a cselekményvezetés olyan pontjai, melyekben egy jelenetben kerülnek említésre a szereplők. Az 1. rész 7. fejezetének végén újra említés tárgyává válik a háziasszony ajtaja. Raszkolnyikov ekkor tér vissza a lakásába, Aljona Ivanovna és Lizaveta meggyilkolását követően. Emlékezzünk, hogy

[10] „Смерть отца делает Раскольникова «единственным упованием и надеждой» его сестры и матери, он теперь «их всё» – т. е. вешитель их судеб, тот, для кого всем жертвуют, но лишь потому, что на него только и надеяться." (Касаткина 1994. 83) Kaszatkina itt Pulherija Alekszandrovna leveléből idéz ld. (33–41).

Raszkolnyikov bűntette utáni zavartságában kétszer is magára zárja az öregasszony ajtaját. Hazafelé, *minden szerencsésen alakul*, a fejszét is vissza tudta tenni a helyére, ahonnan elvette, közben egy lélekkel sem találkozott, és még a *háziasszonya ajtaját* is *zárva* találta.

A gyilkosság utáni reggel Raszkolnyikov egy *idézést* kap. Azzal a tudattal megy a rendőrségre, hogy minden napvilágra került, nem kell szembenéznie saját lelkiismeretével, hiszen a rendőrség már tud mindent. Legnagyobb meglepetésére mégsem Aljona Ivanovna meggyilkolása okán idézték be. Raszkolnyikov megkönnyebbülve fogadja a hírt.[11] Ezen a ponton még nem tudja ugyan, hogy Praszkovja Pavlovna feljelentése miatt kellett bemennie, de már a puszta tény, hogy valamiféle pénztartozásról van szó, pillanatnyilag leemeli a terhet a válláról. Emlékezzünk, Nasztaszja, a szolgálólány, már korábban figyelmeztette Raszkolnyikovot, hogy Praszkovja Pavlovna a rendőrséghez fordul, ha a fiatalember nem fizet neki hamarosan. A rendőrségen, mikor már tisztázták, hogy a szóban forgó összegről Raszkolnyikov főbérlője nyújtott be keresetet, megtudjuk, hogy a diák Pétervárra költözése óta nála bérel szobát. Arra is fény derül továbbá, hogy Raszkolnyikov ígéretet tett: elveszi Natalja Jegorovnát, Praszkovja Pavlovna lányát. Így Praszkovja Pavlovna nem csupán mint főbérlő/hitelező van jelen a fiatalember életében, melynek a regényben kifejtett szemantikai minősége az anyagi függőség és a lépcsőház-kronotoposz okán az anyaalakokhoz kapcsolja őt, de potenciálisan az *anyós–vő viszony* is kialakulhatott volna közte és Raszkolnyikov között, így tovább árnyalva a háziasszony *anyai* minőségét. Annak ellenére, hogy a frigy végül nem valósult meg, Natalja Jegorovna halála miatt, az asszony barátságát és teljes bizalmát ígérte Raszkolnyikovnak. Ezáltal beleillik abba körbe, melyet Anderson Pulherija Alekszandrovna *helyettesítőiként* (*surrogates*) jellemez.[12]

[11] „Pénz? Micsoda pénz? – tanakodott magában. – Szóval most már bizonyos, hogy nem »*amiatt*«*!*" Megremegett örömében. Kimondhatatlanul, rettenetesen megkönnyebbült, válláról lerepült a teher." (97)

[12] Vö. She (Aljona Ivanovna – BFP.) is an *older woman* of whom he is *indebted*, as he is to his *mother* and *her surrogates*, and in expecting payment from him, she is supported by social law, Rodion of course *cannot pay back what he owes to the women he depends on*. (Anderson 1986. 53) (kurzív – BFP.).

Ugyanitt olvashatunk a regényben arról is, hogy Raszkolnyikov állítása szerint Praszkovja Pavlovna a további hitelezés lehetőségéről is biztosította, amint aláír neki egy váltót, valamint azt is megígérte, hogy e dokumentummal (*levéllel*)[13] soha nem fog visszaélni.

3. Egy lázálom poétikai perspektívái

Miután elhelyeztem Praszkovja Pavlovna figuráját két másik anyaalakként értelmezhető szereplő viszonylatában, kitérek a vizsgált hősnő talán legfontosabb megjelenésére, jelesül, a már említett dulakodás-jelenetre. Felmerül a kérdés, hogy e szövegegységet valóban Praszkovja Pavlovna megjelenéseként kell-e értelmezni, vagy a főhős elméjének *projekció*jaként. Olvasatomban Praszkovja Pavlovna a fiatalember tudatában betöltött szerepét láthatjuk/hallhatjuk megnyilvánulni. Raszkolnyikov lázálmát[14] Peeter Torop értelmezési modellje alapján elemezem, melyben a kutató Dosztojevszkij regénypoétikájának klasszikus (ld. fent: regény-tragédia, eszme-regény, polifonikus regény) recepciójából kiindulva állítja fel módszertanát: topográfiai *(топографический хронотоп),* pszichológiai *(психологический*

[13] Itt újra az eredetit kell idéznem, ugyanis a fordításban elvész a „levél" lexéma: „год назад эта девица умерла от тифа, я же остался жильцом, как был, и хозяйка, как переехала на теперешнюю квартиру, сказала мне... и сказала дружески... что она совершенно во мне уверена и всё... но что не захочу ли я дать ей это *заемное письмо* в сто пятнадцать рублей (...)" (68) (kurzív – BFP.) A tény, hogy ebben a környezetben, mikor a főhős arról beszél, korábbi *anyós-jelöltje* biztosította bizalmáról, éppen *заемное письмо* és nem *бумага, документ* vagy a mai napig elterjedt német jövevényszó, *вексель*, szerepel, arra enged következtetni, hogy a *levél* szintén az anyához (illetve jelen esetben annak *helyettesítőjé*hez) kapcsolható motívum (vö. az epilógusban Raszkolnyikov egy Dunya által írt levélből értesül anyja halálról, melyet Szonya juttat el hozzá).

[14] Dosztojevszkij *A háziasszony* c. elbeszélésében hasonló problematikával találkozunk: a Kátyával való találkozások vajon megtörténtek-e az elbeszélés valóságának síkján, vagy csak Ordinov képzeletének kivetülései voltak? (Vö. Бем 2001)

хронотоп) és metafizikai *(метафизический хронотоп)* kronotoposzokat különít el. A létrehozott modellben különválik a megfigyelhető világ *(наблюдаемый мир),* a megfigyelők világa *(мир наблюдателей)* és a leírónyelv megalkotójának világa (*мир устанавливающего язык описания* ld. Тороп 1997a).

Ahhoz, hogy pontosan tudjam interpretálni a fiatalember lelkiállapotát, mely előidézte elméjében a Praszkovja Pavlovna és Ilja Petrovics közötti dulakodás képeit/hangjait, elengedhetetlen a lázálmot közvetlenül megelőző jelenet részletezése. A megfigyelhető világ síkján a Miklós-hídon (*Николаевский мост,* ma *Благовещенский мост*)[15] járunk. Mielőtt Raszkolnyikov hazaér, majdnem elgázolja őt egy lovaskocsi. A fiatalembert egy ostorcsapás[16] billenti ki a gondolataiból. A pszichológiai kronotoposzban az ostorcsapás és a ló indukálja az első álom (*lovas álom*)[17] képeit, valamint e motívumok előrevetítik Marmeladov halálát.[18] Torop fentebb említett cikkében azt olvashatjuk, hogy az ostorcsapás és a lázálomból felébredve ivott korty víz a kereszthalál profanizálódásaként értelmezhető.

A Miklós-hídról letérve „jó hat óra hosszat járkált. Hogy hol, milyen úton ment haza, nem emlékezett rá. Levetkőzött, és egész testben remegve, *mint a nagyon meghajszolt ló*, végigdőlt a díványon, magára

[15] A hidak jelentőségéről a *Bűn és bűnhődés*ben bővebben ld. Gill 1985, a város helyrajzi elnevezéseinek történetéről bővebben: Владимирович 2002, Vö. Тихоиров 2005. A Voznyeszenszkij híd poétikai értelmezhetőségéről ld. Bali-Farkas 2019a, vö. a lemenő nap sugarainak értelmezési lehetőségeiről Dosztojevszkij regényeiben Ковач 1994. Az ikonként értelmezhető jelenetekről Dosztojevszkij nagyregényeinek epilógusaiban ld. a már korábban említésre került Kaszatkina-tanulmányban (Касаткина 1996) vö. Szabó 1999.

[16] A magyar *ostorcsapás* és *csapás* szavak használata következetes fordítási stratégiának bizonyul. A fordítás a vizsgált viszonylatban szinte tökéletesen követi az eredeti szöveget: a *csapás* itt megfeleltethető annak az ütésnek, mely Aljona Ivanovna halálát okozta: „A *csapás* éppen a feje búbján érte, részben azért, mert kis termetű volt."(78) – „Az *ostorcsapás* aztán úgy felbőszítette Raszkolnyikovot (…)" (113) Vö.: „*Удар* пришёлся в самое темя." (53) – „*Удар* кнута так разозлил его" (75) Vö: Кроо 2005.

[17] Vö. Szekeres 2008.

[18] Vö. Marmeladov halálának részletezése *A hősök átlényegülése* c. tanulmányban (Тороп 1997b. 115) Vö. Кроо 2005. 130

húzta köpönyegét, és rögtön elnyomta az álom." (115). Az iménti leírásban már Raszkolnyikov az, aki párhuzamba állítódik a lóval, így a főhősre egy időben vetülhet az áldozat szerepe (a halálra vert igásló képe; kis híján elütötték), valamint a gyilkosé (ostor; ütés). Véleményem szerint, itt egy olyasfajta transzformáció tematizálódik, melyben Raszkolnyikov azt érzi, felcserélődnek a szerepek (ld. később „Felfordult a világ?"), potenciálisan ő is áldozattá válhat.[19] A *ló* egyszerre utal *előre* az áldozattá válásra (Marmeladov halála), valamint *vissza* az ún. *lovas álom*ra, így mintegy bekapcsolva azt a kegyetlenséget, amely a főszereplő emlékképében (vagy pontosabban az álmában) elevenedik meg az olvasó szeme előtt. Ezúttal Raszkolnyikov lázálmát a pszichológiai kronotoposz azon egységének értelmezem, melyben Praszkovja Pavlovna egyszerre testesíti meg Raszkolnyikov bűntudatát, anyagi tartozásai miatt érzett frusztrációit (ld. sötét lépcsőház – Praszkovja Pavlovna ajtaja) és félelmeit. Raszkolnyikov fél a felelősségre vonástól és attól, hogy ő is áldozattá válhat. Míg a rendőrőrsön Raszkolnyikov főbérlője neve hallatán megkönnyebbül, biztonságban érzi magát (ld. a gyilkosság miatt érzett formálódó bűntudatához képest elhanyagolható az a frusztráció, amelyet az anyagi tartozás gondolata vált ki belőle), most éppen Praszkovja Pavlovna az, aki megtestesíti a félelmeit.

[19] Kroó Katalin monográfiájában részletesen tárgyalja a nevető öregasszonyos álom szemantikáját, a puskini intertextust (Hermann és a grófnő szerepeinek felcserélődése a *Pikk dámá*ban) az áldozattá válás szemszögéből vizsgálva. A kutató szintén úgy említi a Praszkovja Pavlovna és Ilja Petrovics közötti dulakodást tartalmazó lázálmot (nála ez a jelenet a „második álom / *сон2*" nevet viseli), mint amelyben a főhős lehetséges áldozati szerepe rajzolódik ki. Lényeges különbség azonban, hogy míg jelen tanulmány e szövegrészt Raszkolnyikov tudattalanának projekciójaként, az átalakult családi szerepek felvállalása és az egzisztenciális krízis okozta frusztráció manifesztációjaként értelmezi, a megidézett írásban ugyanez a jelenet a gyilkosság szemantikai transzformációjának második állomásaként szerepel. Meghatározódik a gyilkos kiléte, valamint Raszkolnyikov áldozatszerepbe kerül. Erről bővebben ld. Kroo 2005. 111–146, különös tekintettel: „Прослеживая ход саментических модификаций в структуре *сон1* → *сон2* → *сон3,* можно зафиксировать следующую схему трансформаций: *сон1* дает общую схему инварианта – ударяющий (А) бьет ударенного (Б); *сон2,* конкретизируя субъект ударяющего, определяет Раскольникова в потенциальной роли Б; → *сон3* определяет Раскольникова в роли А." (113)

Sűrű éjjeli homály volt már, amikor valami irtózatos kiáltozásra felriadt. *Úristen,* micsoda kiabálás! Ilyet még soha életében nem látott nem hallott! Hajmeresztő hangok, üvöltözés, jajgatás, *fogcsikorgatás*, *sírás* és ütleg, szitok... Elképzelni se tudott volna ilyen eszeveszett *dühöngés*t. *Rémültében* feltámaszkodott, felült szinte pillanatonként elalélva kínjában. (115)[20]

A kiragadott részlet átadja a narrációban foglalt anomáliát. Raszkolnyikov a csukott ajtón át aligha hallhatott volna fogcsikorgatást, különösen nem olyan hangerővel, hogy arra felébredjen. Emellett látható, hogy az elbeszélésbe beépül Raszkolnyikov saját *szólama* (Bahtyin) is (ld. *Úristen,* micsoda kiabálás!). A fentebb idézett sorok hűen példázzák Dosztojevszkij érzékét az ember tudatállapotának átadásához.

A jelenet elhelyezése időben (a topográfiai sík megnevezése), véleményem szerint, bármily költőien szépnek hangozzék is, pontatlan: *sűrű éjjeli homály* szerepel, holott az eredetiben *alkonyat*, *szürkület* áll, amely ugyanakkor a *pirkadat*ot is jelölheti.[21] A *сумерки* szó kihangsúlyozása jelen esetben két okból is lényeges: 1) átmenetiség társul hozzá, melyben Raszkolnyikov is található éppen. Átmenetet látunk a topográfiai és a pszichológiai kronotoposzok között. A főhős számára egybefolyik az érzékszervein keresztül fogható világ *(наблюдаемый мир)* a tudattalanban észlelhetővel *(мир наблюдателей)*[22] 2) meg kell

[20] „Он очнулся в полные сумерки от ужасного крику. Боже, что за крик! Таких *неестественных* звуков, такого воя, вопля, *скрежета, слёз,* побои и ругательств он ещё никогда не слыхивал и не видывал. Он и вообразить не мог себе такого *зверства*, такого *исступления*. В *ужасе* он приподнялся и сел на своей постели, каждое мгновение замирая и мучаясь." (76)

[21] Ld.: Сумерки: Полутьма между заходом солнца и наступлением ночи, а также (устар.) утренняя предрассветная полутьма. (Ожегов 746).~ A napnyugta és az éjszaka kezdete közötti félhomály, (rég.) hajnalhasadta előtti félhomály (ford. – BFP.)

[22] Vlagyimir Toporov mitopoétikai olvasatában Raszkolnyikov számára a naplemente nem csupán az adott nap éjszakába fordulását jelöli, de egyfajta *örök naplemente*ként értelmezendő, amely magában hordozza az elmúlás, az év vége, a világ vége jelentésrétegeit egy időpillanatba összpontosulva. „В этом смысле вечерний закатный час вечен, вневременен; он не членим (...) он и есть та чистая схема мифомышления, которая постоянно воспроизводится в художественном и религиозном

jegyeznem ugyanakkor azt is, hogy a szó egyformán utalhat úgy a napnyugta utáni, mint a napkelte előtti félhomályos időszakra, így tovább erősítve a helyzet átmenetiségét. A *sűrű éjjeli homály* már csak azért is lehetetlen, mert júniusban Szentpéterváron átlagosan a teljes éjszakai sötétség nagyjából három órát tesz ki.[23] Mivel Raszkolnyikov a Miklós hídon játszódó jelenet után „jó hat órával" később ért haza,[24] és még hazaérkezése utáni álmából riadt fel, mind az esti, mind a hajnali félhomály kizárható. Véleményem szerint, ezzel a *tervezett hibával* is Raszkolnyikov idő és térérzékelésének megbomlását fejezi ki a narráció. Ezt az anomáliát tekinthetjük továbbá az idő (a napszak) mitologikus gondolkodás szerinti minőségében is, tehát megállapítható, hogy Raszkolnyikov kívül helyezkedik az időn (vö. Топоров 1973). A tudatállapot jelölésének eszköze mellett erős kapcsolódási pontnak tekintem továbbá a *fogcsikorgatás*t *(скрежет)* is. Gondoljunk vissza arra, ahogyan az ostorcsapás után Raszkolnyikov „dühösen vicsorogatta és csattogtatta a fogát" (113).[25] A fent idézett leírásban van még egy hang, amely felvet bizonyos kérdéseket. Az eredeti leírásban nem *sírás*, hanem *könnyek* olvasható. Ha a fogak összecsikordulása járhat is hanggal, a könnyeket tényleg képtelenség volna hallani, a narráció mégis tartalmazza ezt az elemet. Továbbá a jelenséget úgy is értelmezhetjük, hogy a dulakodás leírása, mintegy komplementerként, kiteljesíti Aljona Ivanovna és Lizaveta meggyilkolásának fojtott, tompa akusztikáját, ezzel a gyilkosság lezáratlanságát, Raszkolnyikov lelki érési folyamatának korai stádiumáról tanúskodik. Feltételezésemet, miszerint a gyilkosság[26] és

сознании как некий образец." (Топоров 1973. 100) vö. a ciklikus időfelfogás értelmezését Jurij Lotmannál (Лотман 1973).

[23] A szentpétervári napnyugta és napkelte időpontjait összefoglaló táblázata június hónapra:
[h]ttps://timewek.ru/citysun.php?sID=78&sMOD=1&mID=6 (utolsó hozzáférés 2020. április 25.)

[24] „Estefelé ért haza, tehát jó hat órát járkált." (115)

[25] A Miklós hídon: „злобно *заскрежетал* и *защёлкал* зубами" (75) a lázálomban: „Таких неестественных звуков, такога (...) *скрежета*" (76).

[26] Erről bővebben ld. Kroó 2012 (Különösen: *Az* új szó teremtő*jének a* régi szó meghallgatása *felé vezető útja* című fejezet: 237–244). (Kroó 2006. 528–532) vö. Boros 2004.

a lépcsőházi dulakodás egymás komplementereiként működnek, az I. rész utolsó fejezetéből két részlet idézésével támasztom alá: „*Kiáltott* ugyan, de igen *gyengén*, és mindjárt a földre rogyott, bár két karját még volt ereje a feje fölé emelni (...) A vér csak úgy *dőlt*, *mint egy felborult pohárból*. (...) A szem kidülledt, *mintha ki akarna ugrani*, és az egész arc, homlok, csupa ránc volt, görcsösen eltorzult." (78) (kurzív – BFP.) A látvány leírása meglehetősen részletgazdag, dinamikus hasonlatokkal árnyalt, ugyanakkor hanghatásokat nem lehet érzékelni, ha mégis, akkor is csak alig. Lizaveta utolsó pillanatainak leírásában ugyanilyen vizuális részletességet tapasztalunk, valamint a hanghatások hiányának hangsúlyozását: „Fehér volt, mint a gyolcs, *kiáltani se tudott* rémültében (...) *reszketni kezdett*, mint a nyár*falevél* és az arca *görcsösen rán*gatózott. *Karját felemelte*, száját is nyitotta már, de *nem kiáltott* (...) szemét rámeresztve, és most *sem kiáltott*, mintha nem volna benne annyi szusz, hogy hangot adhasson." (81) (kurzív – BFP.) Az iménti idézetből jól látszik, hogy a lépcsőházi dulakodás hallatán összerezzenő Raszkolnyikov viselkedésének leírása Lizavetára, utal vissza, ezzel megerősítve a két hős kapcsolatát az áldozatszerep mentén. Úgy a gyilkos, mint az áldozatai, mintha képtelenek lettek volna hangot kiadni, a gyilkosság esetében a hanghatások elhanyagolhatók, illetve azok gyengesége, erőtlensége hangsúlyozódik, ezzel szemben, a most vizsgált szövegrészben a főhős, mintha saját magát helyettesítené Lizavetával, aki, csakúgy, mint most Raszkolnyikov, „remegett, mint a nyárfalevél" (115). Felmerül a kérdés, vajon egy szerepcserés újrajátszásról van-e szó, szemantikai transzformációról (ld. Kroo 2005), vagy az akusztikus elemeket részletesen leíró narráció, a gyilkosság fojtott csendjére adott válaszként szerepel. Miután a hős pont úgy rezzen össze, mint akkor Lizaveta, tehát kezd benne feltámadni az érzés, hogy ő is áldozattá válhat, hirtelen felismer még egy hangot, Ilja Petrovicsét. Olvasatomban a háziasszony alakjára vetítődik Raszkolnyikov kiszolgáltatottság-érzése, valamint a felelősségre vonástól való félelme megtestesüléseként értelmezhető. Ugyanakkor saját dühének projekciójaként is tekinthetünk erre a figurára, hiszen ő az, aki *felül* helyezkedik el, ő az, aki a hatalmat képviseli.

Raszkolnyikov *remegett, mint a falevél*. Ráismert a hangra, Ilja Petrovics hangja! Ilja Petrovics itt van, és a háziasszonyt *üti* meg *rugdossa*, és *fejét odaveri* a *lépcsőhöz* – tisztán hallani a jajgatásán, a koppanásokon.[27] *De hát mi ez? Felfordult a világ?* Hallotta, ahogy az egész lépcsőházban *kicsődültek az emberek*. Hallotta a hangokat, felkiáltásokat, jöttek-mentek, dobogtak, ajtót csapkodtak, futkostak. (115) (kurzív – BFP.)

Az iménti részlet, rövidsége ellenére szemantikailag rétegeltnek tekinthető. Ilja Petrovics rugdossa őt, tehát egyértelműen fent helyezkedik el. Olyan testhelyzet rajzolódik így elénk, mint Raszkolnyikov és Aljona Ivanovna esetében. Azonban újabb kérdés merül fel a fiatalember érzékelésének megbízhatóságát illetően: honnan hallhatja, hogy pont *lábbal üti* őt, illetve azt, hogy a *fejét a fokokhoz csapkodja*, ez hallható ki az ütésekből. Ugyanúgy, mint a *hallható könnyek* esetében, itt is beépül a főhős felborult valóságérzékelése az elbeszélői diszkurzusba.

A kiragadott mondat lexéma szintű elemzéséből fény derül arra is, hogy szerepel három olyan tő, mely magában foglalja az egész mű poétikai koncepcióját. Vegyük a mondat állítmányát: „колотит", mellyel rokon a *расколоть: раскол: Раскольников* jelentéssor. Így az ajtón túlról „behallatszó" jelentbe nemcsak a főhős nevének etimológiai gyökereinek egyikét találjuk, de a *расколоть*, szétzúz igét is, mely a kettős-(hármas?) gyilkosságra is utalhat. Ezenkívül a lépcsőfokokat nemcsak azért kell megemlíteni, mert ezáltal újra tematizálódik a már korábban tárgyalt *lépcsőház* mint lokusz, melynek majd a cselekmény későbbi részében is igen összetett szerep jut, de a *ступени*: пере*ступить*: пре*ступление* jelentéssor is érdekes következtetésekre ad okot. Nem állítható, hogy a szöveg ezen részének megalkotása közben a szerző szándékosan rendezte egymás mellé ezt a három, a mű egésze szempontjából rendkívül erős jelentésréteggel bíró szót, annyi azonban bizonyos, hogy az abszurd kegyetlenség e formája (legyen ez

[27] „Илья Петрович здесь и бьёт хозяйку. Он *бьёт* её *ногами*, *колотит её головою о ступени*, – это ясно, это слышно по ударам!" (76).

a fiktív univerzumban lejátszódó reális vagy elképzelt történés) motiváltnak tekinthető, ha annak szemantikai aspektusait vizsgáljuk.

Összegezve a fentieket, megállapítom, hogy Praszkovja Pavlovna és Ilja Petrovics dulakodása tekinthető egyfelől (1) Aljona Ivanovna meggyilkolásának komplementereként, a vizuális és akusztikus leírások mentén vizsgálva; így felmerül a gyilkosság be nem fejezettségének gondolata: Raszkolnyikov töredezett életének helyreállítása/helyreállítódása még várat magára. Ellentétpárok sora bontakozik ki: kint–bent, hangok–csend, álomkép–valóság. Másfelől tekinthető úgy is (2), hogy Raszkolnyikov áldozattá válásának lehetősége, a *lovas* álom és a gyilkosság-jelenet újra kontextualizálódik itt. Azt látjuk továbbá (3), hogy az erős szemantikai hozadékkal bíró szavak egymásutánisága *(колотит её головою о ступени)* egész sor kapcsolódási pontot rejt a főhős nevéhez (*колотит*: *Раскольников*), a gyilkosság módjához (колотит головою: удар по темени), egyéb részletekhez a cselekményben (*ступени*: *переступил* через порог) és a regény címéhez (ступени: преступление). Végül megállapítható: (4) a vizsgált jelenet összefüggésben áll egyéb álomjelenetekkel, önkívületi állapotokkal: Az ajtón túl gyülekező, Ilja Petrovics kegyetlenségén szörnyülködő lakók megfeleltethetők a *lovas* álom méltatlankodó falubelijeinek, a Miklós-híd járókelőinek, valamint a nevető öregasszonyos álom arctalan tömegének.

A fokozatosan elhalkuló álom utolsó képének azt tekintem, melyben Praszkovja Pavlovna „is elmegy, még nyög, siránkozik… most becsapta az ajtót odalenn…" (116). Az ajtó, mely kezdetektől fogva szorongást kelt benne, most becsapódik. A fiatalember még ekkor is a hallottak hatása alatt van. Visszafekszik az ágyára „olyan kínban, olyan irtózatos félelemben, amihez foghatót még sose érzett." (116). Gyötrelmeit Nasztaszja töri meg, gyertyával[28] és egy tál levessel

[28] A gyertyafény megnyugtatja Raszkolnyikovot, megfigyelhető az átmenet a sötétségből a fény felé. Ha ezt az átmenetet vizsgáljuk, egy sor hasonló jelenettel találkozhatunk, melyek mind kapcsolhatók a kijelölt anyaalakokhoz, pld. amelyben Raszkolnyikov a sötét folyosón bolyong, majd belép Szonya szobájának gyertyafényébe (ld. Bali-Farkas 2019b). A jelenet további értelmezéseit ld. Kovács Árpád korábban meghivatkozott tanulmánya, különös tekintettel a Почему лицо Сони Маремеладовой угловатое? című alfejezet (Ковач 1994. 153–158.) vö. Мейер 1967.

a kezében jön be a szobába. Emlékezzünk, ez az a pont, melyet Torop a kereszthalál profanizált megjelenítése záróakkordjaként értelmez. Ha újra számba vesszük a bűnt és az amiatt átélt szenvedést, új árnyalatot nyer a kereszthalál beemelése ebbe a kontextusba, mivel magában hordozza a feltámadás és a megbocsátás értékeit. Mikor a diák megkérdezi a lányt, miért verték a háziasszonyukat, Nasztaszja így felel: „Csak a vér *zajong* benned" (117),[29] ezáltal magyarázatot adva arra, vajon *tényleg* megtörténtek-e az iménti szörnyűségek. Az eredeti szövegben *zajong* helyett a *kiált* szó szerepel, párhuzamot kínálva Praszkovja Pavlovna jajveszékelésével. A magyar nyelvű szöveg koherenciája szempontjából érthető a fordító választása, mindazonáltal fontosnak tartottam megjegyezni, hogy a hallani vélt kiáltozás ezzel a mondattal tökéletesen devalválódik, így rögzítve az imént elemzett álomjelenet/lázálom keretét.

4. Zárszó

A fentiekből világossá válik tehát, hogy Praszkovja Pavlovna bármily kevésszer szerepeljen is a regényben, Raszkolnyikov tudattalanjában igen fontos szerepet tölt be, a hőst olyan komoly érzések kötik ehhez a szereplőhöz, mint a félelem, a részvét, a bűntudat és a hála. Praszkovja Pavlovna tehát többrétű árnyaló funkciót tölt be a regényben.

Elemzésemet kizárólag Raszkolnyikov és Praszkovja Pavlovna viszonylatában végeztem, kitekintésekkel olyan szereplőkre, melyek szintén kulcsfontosságúak a regény főszereplőjének árnyalása, pontosabb megértése szempontjából. További kutatás tárgyát képezhetné Praszkovja Pavlovna szerepének devalválódása is: eleinte *háziasszony*ként szerepel, később Praszkovja Pavlovnaként, majd mikor Razumihin rövid udvarlása során *Pasenyká*nak nevezi, teljes mértékben megszűnik szorongást keltő, a háttérben folyton ott lebegő *anyaalak*ként

[29] „А, это кровь в тебе кричит." (77).

való működésében a főszereplő élete vonatkozásában. A regény vége felé Raszkolnyikov, akárcsak Aljona Ivanovnától, valamint családtagjaitól, úgy Praszkovja Pavlovnától is eltávolodik. A fiatalember családi és szociális téren is a régi világát uraló nők körével szakít a gyilkosság pillanatában (ld. ANDERSON 1986).

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Dr. Kroó Katalin (ELTE-BTK)

Bibliográfia

ANDERSON, Roger B. 1986: Crime and Punishment. Rites of Redifinition. *Dostoevsky: Myths of Duality.* Florida University of Florida Press, Gainesville, 48–64.

BAHTYIN, Mihail 2001: A szó Dosztojevszkijnél. (ford. Szőke Katalin) In: SZŐKE K. (szerk.) *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* Osiris, Budapest, 224–335.

BALI-FARKAS Péter 2019a: A Voznyeszenszkij poétikai szerepe a *Bűn és bűnhődés*ben SZABÓ T., SZILI . S. (szerk.): *Egyéni és kollektív identitások. Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában a IX. A 2019-es felolvasóülés anyaga*. Szláv Történeti és Filológiai Társaság, Szombathely, 155–166.

BALI-FARKAS Péter 2019b: Szonya szobájának rejtett sarkai. A *Bűn és bűnhődés* egy jelenetének poétikai elemzése. In:. DR KONCZ I., SZOVA I. (szerk.) *16 éves PEME XIX. PhD-Konferenciájának előadásai*. Professzorok az Európai Magyarországért Egyesület, Budapest, 7–13.

BOROS Lili 2004: Dosztojevszkij Bűn és bűnhődés című regényének Lizavetája – Az orosz irodalmi és a bibliai hagyomány értelmezésének körvonalai In. KROÓ K. (szerk.) *Párbeszéd kötetek I., Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 194–216.

BRIGGS, Katherine Jane 2010: *How Dostoevsky Portrays Women in his Novels.* A Feminist Analysis The Edwin Mellen Press. Lewiston, New York.

GILL, Richard 1985: The Bridges of St. Petersburg. A Motif in *Crime and Punishment*. *Dostoevsky Studies. Journal of the international Dostoevsky Society* 3. 145–156.

Jung, Carl Gustav 2019: IV. Az anyaarchetípus lélektani aspektusai. *Jung Összegyűjtött munkái*, *IX. kötet I. Az archetípusok és a kollektív tudattalan* (ford. Túróczi Attila) Scloar, Budapest, 115–148.

Kroó Katalin 2012. Raszkolnyikov gyilkossága mint közvetítő jelentésalakzat. In. Kroó Katalin. *Irodalmi szövegfolytonosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban.* L'Harmattan, Budapest, 228–249.

Sárköziné Vandan Enhzaya 2010: Репрезентация концепта дитя в романе Достоевского Братья Карамазовы. In: Kroó, Katalin; Avramets, Irina (ed.): *In Honour of Peeter Torop 60: A Collection of Papers from Young Scholars.* Budapest, Magyarország, Tartu, Észtország : ELTE Doctoral Programme "Russian Literature and Literary Studies", University of Tartu, Department of Semiotics, 137–150.

Szabó Tünde 1999: Nőalakok és ikonicitás Dosztojevszkij műveiben. Kovács Á., Nagy István (szerk.) *A szótól a szövegig és tovább…* Argumentum, Budapest, 411–448.

Szabó Tünde 2007: „Nőkérdés" és ikonikus nőalak a *Bűn és bűnhődés*ben. In Hajnády Z. (szerk.) *Örök női archetípusok.* Kossuth, Debrecen, 90–107.

Szekeres Adrienn 2004: *Raszkolnyikov gyilkosság előtti álmainak poétikája Dosztojevszkij Bűn és bűnhődés című regényében*. Orosz irodalom és Irodalomkutatás doktori (PhD) program doktori disszertáció kézirata, Budapest.

Wasiolek, Edward 1965: Crime and Punishment *Dostoevsky. Major Fiction.* Massachusetts Intitute of Technology Press, Cambridge, Massachusetts, 60–84.

Владимирович, Александр 2002: *Топонимическая энциклопедия Санкт-Петербурга: 10000 городских имен Санкт-Петербурга,* ЛИК, Санкт-Петербург.

Бем, Альфред 2001: *Достоевский. Психоаналитические этюды. Письма о литературе.* Язык славянской культуры, Москва, 245–332.

Бахтин, Михаил 1975: *Формы времени и хронотова в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики.* Художественная литература, Москва, 234–407.

Бахтин, Михаил 2002: *Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе. Проблемы поэтики Достоевского.* Im Werden Verlag, Москва – Augsburg, 3–26.

Достоевский, Фёдор М. 2017: *Преступление и наказание. Полное собрание романов в двух томах.* Том второй. Альфа-Книга, Москва.

Иванов, Вячеслав 1916: *Достоевский и роман трагедия. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические.* Мусат, Москва, 5–60.

Касаткина, Татьяна 1996: Об одном свойтсве эпилогов пяти великих Романов Достоевсого. Характерология Достоевского Типология эмоционально-ценностных ориентаций. *Наследие,* Москва, 227–292.

Касаткина, Татьяна 1999: Прототип словесных икон в романах Достоевского. *Достоевский и мировая культура.* 12. Санкт-Петербург, 18–28.

Касаткина, Татьяна 1994: Категория пространства и восприятии личности трагиескиой мироориентации (Раскольников) *Достоевский. Материалы и исследования* ред. Г. М. Фридлендер. Наука. Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. Санкт-Петербург, 81–88.

Ковач, Арпад 1994: Косой луч заходящего солнца In. *Персональное повествование – Пушкин, Гоголь, Достоевский.* (Slavische Literaturen; 7.) P. Lang Verlag, Frankfurt am Main. Frankfurt am Main; New York; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien, 141–163.

Кроо, Каталин 2005: *Третий сон Раскольникова в свете «Пиковой дамы» и общем контексте сновидений в «Преступлении и наказнии». Творческое слово Ф. М. Достоевсеого — герой,текст, интертекст.* Академичемский проект, Санкт-Петербург, 111–145.

Лотман, Юрий 1973: *Происхождение сюжета в типологическом освещении. Статьи по типологии культуры.* Тарту, 9–41.

Мейер, Георгий 1967: *Свет в ночи. Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения.* ПОСЕВ/ Possev-Verlag, Frankfurt am Main, 221–271.

Ожегов, Сергей 2016: *Толковый словарь русского языка. 4-е издание дополненное 120.000 слов и фразеологических выражений.* Российская Академия Наук. Институт Русского Языка им. В. В. Виноградова, Москва.

Тороп, Пэетер 1997a: *Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского. Достоевский: история и идеология.* Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 83–104.

Тороп, Пэетер 1997b: *Перевоплощение персонажей в романе Достоевского «Преступление и наказание». Достоевский: история и идеология.* Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu, 104–115.

Топоров, Владимир 1973: *Поэтика Достоевского и архичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»). Пробле-*

мы поэтики и истории литературы к 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности М. М. Бахтина. Саранск, 91–109.

Тихомиров, Борис 2005: *„Лазарь! гряди вон". Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий.* Серебряный век, Санкт-Петербург.

Шаркозине Вандан, Ензаяа 2009: Репрезентация концепта дитя в романе Достоевского «Братья Карамазовы». *Вестник № 23. Современный русский язык: функционирование и проблемы преподавания,* Будапешт: РКЦ. 119–124.

Энгельгардт, Борис 1925: Идеологический роман Достоевского In. Долинин (szerk.) *Достоевский. Статьи и материалы сб. 11.,* Мысль, Ленинград, 71–105.

Яхл, Катрин 1998: Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции. *Slavica Tergestina 6.* 55–101.

TÓTHPÁL SAROLTA KRISZTINA

A „művészi előadások" prezentációja verbális és vizuális jelrendszeren keresztül F. M. Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében

1. Bevezetés

Dolgozatom a *művészi előadás* poétikai megjelenési formáit és jelentésaspektusait tanulmányozza F. M. Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című művében. Először is tisztázni kell, hogy mit értünk „művészi előadás" alatt. Az „előadás" hagyományos értelmezése magában foglalja, hogy valamely szereplő előad, mint színész, kiáll a publikum elé, hogy megcsillantsa tehetségét. A világirodalomban ilyen jelenettel találkozunk Shakespeare *Hamlet*jében az *Egérfogó* jelenet során, vagy Cervantes *Don Quijoté*jában is azzal szembesülünk, hogy a főhős valamilyen formában előad, szerepeket játszik. *A félkegyelmű*ben azt tapasztalhatjuk, hogy jó néhány szereplő hasonló helyzetbe kerül. Könnyen felismerhető előadás-jelenetre látunk példát Ferdiscsenko vallomásjátéka, Ivolgin tábornok szerepjátéka vagy Nasztaszja Filippovna több drámai jelenete esetében is. Dolgozatom Miskin alakja köré épül.

2. Az előadás-szituáció jellemzői

A regény első jelenete rögtön azzal irányítja magára a figyelmet, hogy előadás-jelenetként értelmezhető, a vonaton lezajló beszédszituáció előadás-jellegére az alábbi kifejezések engednek következtetni: „hallgató" (7) („слушатель", 7), „közönség" (194) („публика", 193). A beszédmód értékelésére ezek a kifejezések utalnak: „a többi közönség nevetett" (194) („смеялась остальная публика", 193), „nevetséges" (34) („смешной", 34).[1]

Az előadás-szituációk jellemzői cselekményhelyzetekbe ágyazódnak. Több ilyen jelenetre ráakadhatunk, példaként idézhetjük a kínai váza előtti szónoklatot, a kivégzés-történet elmesélését vagy a Jepancsin-házban történő bemutatkozást. Olyan jelenetek is adódnak, amikor másféle, nem verbális jelrendszerben (vizualitás) fejezi ki magát Miskin. Ebben a keretben vizuális előadásnak tekinthetjük a Miskin kalligráfiai tehetségéből fakadó teljesítményt, melynek köszönhetően egy műalkotáshoz közelíti a Pafnutyij apátról szóló történetet. Miskin közönségére gyakorolt hatása több résztvevővel zajló beszélgetésekben: dialógus vagy polilógus formájában, illetve a herceg közönség előtti monológjaiban mutatkozik meg.

3. Elméleti megalapozás

A felsorolt tényezők figyelembevétele arra ösztönzött, hogy három elmélethez kapcsolódva próbáljam az előadás problémáját körbejárni. Az „előadó" és „közönsége" egymásra való hatásánál érdemes kiemelni az Austin beszédaktus-elméletében megjelenő lokúciós és perlokúciós aktus szerepét. A lokúciós aktus révén a szereplők létrehoznak egy

[1] *A félkegyelmű* magyar fordítását a dolgozat egészében Dosztojevszkij 1976 alapján idézem; az orosz szöveget a 2003-as kiadás alapján szerepeltetem, mindkét esetben saját kiemelésekkel. A magyar és orosz idézetek után zárójelben a lapszámok állnak.

megnyilatkozást (Austin 1990. 102), a perlokúciós aktus azt foglalja magában, hogy a beszélő hatással van a hallgatóságra (1990. 108). A műben előforduló kommunikációs szituáció mint dialógus megértéséhez Jakobson kommunikációs modelljére támaszkodom, az általa megnevezett hat tényező közül előtérbe helyezve az üzenet küldője és címzettje közötti viszonyt mint a művészi előadó és a befogadó (közönség) relációját. Kiemelendő az üzenet médiuma mint jelcsatorna (amely lehetőséget ad arra, hogy egybefogjam a verbális és vizuális szövegmegnyilatkozást, ezen belül az összes előadás elgondolható). Miskin kalligráfiai tehetségének elemzésekor a vizualitás kap kiemelt szerepet. A címzett és az üzenet küldője közötti viszony úgy kapcsolódik Bahtyin dialóguselméletéhez, hogy nyilvánvalóvá teszi a szónak a címzett feltételezett szavához fűződő viszonyát. A dialógust mint az előadó (szó) és a publikum mint hallgató részvételét feltételező kommunikációs helyzetet értelmezem, amelyben mindketten hatással vannak magára a szóra (előadásra). Ilyen helyzetekhez sorolhatjuk *A félkegyelmű*ben többek között a vonatjelenetet, vagy Miskin „vizsgáztatását".

Nem hagyható figyelmen kívül Mihail Bahtyin beszédműfajokról szóló elmélete sem, mely szerint a nyelvhasználat minden területén kialakulnak a rá jellemző megnyilatkozás-típusok (Bahtyin 1986. 359). Ezeket nevezi Bahtyin beszédműfajoknak. *A félkegyelmű*ben található előadások a szereplők mindennapi megnyilvánulásai között nyernek teret, azaz a szereplőket általánosan jellemző – „semleges" – nyelvhasználatba olvadnak bele. Ha a bahtyini gondolat mentén haladunk, akkor a műben lévő előadói helyzeteket elsődleges beszédműfajnak, magát a regényt másodlagosnak tekinthetjük. Ugyanis Bahtyin a másodlagos beszédműfajok közé sorolja a nagyobb egységet képviselő regényt, drámát, stb., amelyek magukba foglalják és feldolgozzák az elsődleges beszédműfajokat (Bahtyin 1986. 361, vö. Bahtyin 1976b). Ennek következtében a regény interpretációja keretében az elsődlegesek másképp szemlélendők, mint amikor önmagukban állnak, hiszen funkciójuk szerint egy szövegfolyamat szerves részét képezik. Itt gondolhatunk Lotman szöveg a szövegben elméletére (Lotman 1994).

Mivel az előadói helyzetek révén (pl. Aglaja szavalata) szövegek érintkezéséről is beszélhetünk, érdemes megemlíteni az intertextualitás problémáját is, ugyanis az idézett szöveg az idéző szövegben alakítja ki jelentésterét. Következésképp *A félkegyelmű*ben található előadói helyzetek megjelenítései a mű egészének fényében nyernek értelmet.

A regénybeli előadás-ábrázolások többségében elmondható, hogy az előadó, például Miskin, nem olyan módon lép fel, mint a színházban a színész, hanem egy pragmatikus szituációba kerül bele, amelynek során bizonyítania kell rátermettségét. Mintha éppen az válna fő kérdéssé, hogy miben is áll Miskinnek ez a rátermettsége. A hős megnyilatkozási formái mindig a szereplők között zajló dialógusokba épülnek be. A kérdés már csak az, hogy az egyes megnyilatkozási formákban mi módon testesülnek meg *előadások*.

Miskin beszédének környezetére gyakorolt hatását vizsgálva érdemes kiemelni a szöveg retorizáltságát. Ezt a hatást több jellemző támasztja alá a kínai váza előtt lezajló szónoklat esetében: a publikum aktív részvétellel van jelen, ami reakcióiban mutatkozik meg. A közönségnek feltűnik a herceg izgatottsága: „szólalt meg rendkívül izgatottan és módfelett élesen a herceg" (552). Ez az első eset, amikor Miskinnek nagy létszámú publikuma van: Belokonszkaja, N. herceg, Jevgenyij Pavlovics, Scs. herceg, a Jepancsin lányok, Lizaveta Prokofjevna. A közönség „[…] most, amikor a herceg *magától* beszélni kezdett [сам заговорил], még nyugtalanabb lett" (551). A korábban tanulmányozott esetektől mindenképpen eltér az is, hogy itt nem a többi szereplő vonja *előadói helyzet*be Miskint, hanem ő maga vállalja fel. A beszéd monologikus felépítésű. A retorikai formákra, ahogyan a beszélt nyelvi dialógusra is, jellemző, hogy a hallgató, azaz a *címzett* mint orientáció beépül a retorikai nyelv külső szerkezetébe (Bahtyin 1976a. 193). Erre utalnak például a szónoklatban szereplő olyan kérdések, amelyeket a szónok maga válaszol meg: „Miért van ez?" (555); „Csakugyan nem tudja?" (555). Továbbá a hallgatóságra való ráhangolódás és a szó innen eredő belső dialogikussága sokszor maga alá temeti a tárgyat, ugyanis a konkrét hallgató meggyőzése válik kizárólagos feladattá (uo. 196). Ahogyan a szereplők között zajló dialógusokban, a retorikai

formák esetében is betör a beszélő a hallgató számára még nem ismert területre, ahol felépíti saját megnyilatkozásait (uo.).

Vinogradov szerint a szónoki beszéd a drámai monológ sajátos formája, amely hozzákötődik a hétköznapi élethez. Elsődleges beszédműfajként válik a regény részévé (1930. 106). Nem szabad elfeledkeznünk a „teatralizáció" szempontjáról sem, mivel a szónok színészi mivoltában lép elénk: mozdulatai, gesztikulációja, mimikája, beszédének belső melódiája, amely hangszínében és a ritmusában mutatkozik meg, lényeges elemek a szónoki beszéd megértésénél (uo.).

4. Az írás mint *előadás*

Visszatérek a kalligráfiai jelenethez, ahhoz a cselekményepizódhoz kapcsolódva, amelyben Miskin bemutatkozik a tábornoknak a Jepancsin-házban. A tábornok és Miskin között dialógus bontakozik ki, amely során a házigazda megkérdezi a herceget, hogy tanult-e valamit, amire ő azt feleli, hogy kalligráfus, a szépíráshoz van tehetsége. Azonnal kér egy papírdarabot, hogy mutathasson valamit próbaképpen – Pafnutyij, egy 14-15. században élt apát aláírását másolja le. Mindehhez olyan helyzetben jön létre a vizuális prezentálás mint „előadás", hogy a „művésztől" való rendelés foglalja keretbe Miskin íráscselekményét, amelynek tárgyát mindazonáltal mégis ő maga választja. Ennek fényében olyanféle improvizációnak is tekinthetjük a kalligráfiai bemutatást, mint amelyre – más művészi szöveg vonatkozásában (vers) – Puskin *Egyiptomi éjszakájá*ban láthatunk példát, amikor is Csarszkij rendelt témára gyakorolja mégis szabad költői választással művészi alkotó tevékenységét (vö. Puskin 1972. 334; Kroó 1988. 205–220). Az improvizációra történő asszociáció a kalligráfust megidéző jelenetben egyfelől azért is fontos, mert az említett Puskin-mű *A félkegyelmű* intertextusaként működik (Solti 2008. 104–106). Másfelől, Miskin improvizációra emlékeztető beszéde már az előszoba-jelenet értelmezése során is

lényeges. Az itt kialakuló helyzet sajátossága az, hogy egy szó egy egész történet megalkotására készteti Miskint. Ha az improvizáció gondolatának előfordulását a párhuzamba kerülő szövegrészek tág kontextusában tekintjük, azt láthatjuk, hogy minden esetben egy átlagostól, a megszokottól, a kiszámíthatótól eltérő és ilyen értelemben *különös* beszédmegnyilatkozásra összpontosul a figyelem. E beszédmegnyilatkozásnak az eredményeképpen létrejövő beszédműfaj kialakulásának a folyamatára kerül a hangsúly. A tág kontextusban mind a hős előszobai történetmondása, mind kalligráfusi teljesítménye, mind az intertextuális hivatkozás szerint a Miskin-alakra utalt csarszkiji improvizáció szövegnek, méghozzá művészi szövegnek tekinthető.

Visszatérve a kalligráfiához, megállapítható, hogy Miskin konkrét gyakorlati helyzethez alkalmazkodva veszi magára az előadói szerepkört, mely egyszerre verbális és vizuális szövegbemutatásban ölt testet. Mikor elkészül írásával, lelkesedéssel elemzi a tábornoknak saját munkáját, akárcsak egy szakavatott művész. Ki kell emelnünk a „писать" ige jelentését – „На толстом веленовом листе князь *написал* средневековым русским шрифтом фразу" (34; –, „A vastag velinpapírlapra középkori orosz betűkkel ezt *írta* a herceg", 34), amely egyszerre foglalhatja magában az írás és a festés cselekvését. A „közönség" soraiban Jepancsin tábornok nagyon meglepődik Miskin alkotásán, Ganya viszont kineveti azt, amire elhangzik a mondat: „Csak nevess, nevess, ez azért mégis valóságos *életpálya* [карьера] […]" (36). Claudia Olivieri tanulmányában kifejti, hogy a kalligráfia nem rajzra, hanem szóra utal, a kifejezés grafikai formában megjelenő alakja. Ezek a „festett" betűk olyan szót helyettesítenek, amely egy fontos helyzetet ír le (Olivieri 2003. 69). Horváth Ágnes (2000. 84) pedig úgy fogalmaz, hogy a szó képe az írás. Úgy tűnik, hogy a szűkebb jelenetben is élesen felmerül az illeszkedés problémája, ugyanis több formában is kitér a szöveg a verbalitás és vizualitás illeszkedésére. Akkor, amikor Miskin történetet is kreál választott kalligráfiai szövegéhez; de éppígy akkor is, amikor várja írására a tábornok válaszát. Az utóbbi kommentálja a herceg alkotását, és az alábbi megjegyzést teszi rá: „[…] да в какие вы *тонкости* заходите [...] вы [...] не просто *каллиграф*,

вы *apmucm*, a?" (35). A magyar fordítás így fogalmaz: „Hát ön ilyen *finomságok*ba is belemélyed?! [...] ön […] nem is egyszerű *kalligráfus*, hanem *művész*" (35).

5. Az előadás „nézője" és megalkotója mint a *nézés* megtestesítője

Az *előadás* megvalósulásához tartozó *néző* problematikája magával a *nézés*sel mint szemantikai motívummal áll kapcsolatban, mely újra és újra Miskinnel kötődik egybe *A félkegyelmű*ben. A herceg fontos törekvése, hogy olyan történeteket meséljen – olyan „előadásokat" mutasson be –, amelyek általa átélt, szemtanúként megtapasztalt eseményeket vagy mások által látott és őrá ható valóságelemeket tartalmaznak. Ezek prezentálásával a Jepancsin-házban valójában saját magát viszi színre, és ennek köszönheti, hogy eljut másokhoz.

Solti Gergely disszertációjában (2008. 18) Miskint történetmondónak nevezi, nemcsak akkor, amikor Svájcról, hanem akkor is, amikor az élet nagy kérdéseiről szól. Ahogyan a herceg mesél, az már maga művészet. Adelaida a főhős bemutatkozása alapján kijelenti, hogy Miskin filozófus. Hozzáteszi, hogy amikor viszont történeteket mesél, már nem az (75) (Solti 2008. 19).

A herceg szívesen tesz eleget a Jepancsin-lányok által feladott szituációnak, beleéli magát az előadói helyzetbe, és természetessé varázsolja a kívülről rászabott körülményeket. Ugyanis ez megfelel a habitusának. Ilyen alkalmazkodást tükröz Adelaida megállapítása, miszerint Miskin azért jött, hogy tanítsa („поучать", 62) a családot. Témákat adnak fel a hölgyek a beszélt nyelvi dialógus keretein belül, amelyekre ő reagál. Két dolgot kérnek-kérdeznek tőle: képtémát és a szerelemről. A képtémára azt feleli, hogy „… *ránéz* valamire az ember, és lefesti!" (59). Aglaja pedig ezt mondja: „Csakhogy én *nézni* se tudok." (60). Miskin észreveszi Adelaida értetlenségét, ezért egy történetbe foglalja

bele javaslatát. Elmeséli egy ismerősének történetét, akit halálbüntetésre ítéltek, de az utolsó percben megkegyelmeztek neki. Az a szándék hajtja, hogy ebben a formában adjon ötletet Adelaidának képtémára. Alapos jelenetleírása során verbálisan szinte lefesti Adelaida képét: „A kereszt és a fej: ez a kép; a pap, a hóhér, a két bakó arcát meg néhány fejet és szempárt lent, mindezt mint mellékes részletet meg lehet festeni a háttérben, homályosan is… Ez az egész kép." (68).

A *nézés*en keresztül előtérbe kerül a *tanítás* motívuma. A herceg történetein keresztül látásmódra tanítja Jepancsinékat, megmutatja nekik (szemléletes, képalkotó leírásaival felfedi és illusztrálja számukra) hogy ő miként tekint a világra.

> – Jobb is lesz – tette hozzá Adelaida. – Hisz a herceg megtanult *látni* külföldön.
> – Nem tudom; én ott csak gyógyíttattam magam; nem tudom, megtanultam-e *látni*. Egyébként csaknem egész idő alatt igen *boldog* voltam.
> – Boldog! Hát tud ön boldog lenni?! – kiáltott Aglaja. – Akkor miért mondta, hogy nem tanult meg *látni*? Még majd minket is ön *tanít* meg rá.
> – *Tanítson* meg kérem! – mondta nevetve Adelaida. (60)

Mindehhez érdemes azt is hozzátenni, hogy magát Miskint is képi reprezentációba vonják a környező hősök, elsősorban Nasztaszja Filippovna, aki Aglajához írott levelében akaratlanul is lefesti a férfit, akit Krisztushoz hasonlít, mellette egy gyermek áll, a tanítványai néha magára hagyták. Így, kép formában képes Nasztaszja megragadni Miskin lényegét – vallásos nézeteit, egész világnézetének orientációját és belső világát (vö. Криницын 2001. 178). Krinyicin továbbá kifejti, hogy Nasztaszja képén az Istennek, az embernek és a természetnek az egysége jelenik meg. Az emberiség pedig a gyermekhez válik hasonlóvá, amelyet Krisztus megért. Mindez a herceg természetének lényegébe ad betekintést: Krisztus és a gyermek ábrázolása két kulcsfontosságú elem a herceg személyiségének megértéséhez (uo.).

6. A példabeszédek megjelenési formája

A nézés mint a *jól láthatóság* és a *megtekinthetőség* és ebből kifolyólag mint az *érthetőség* gondolata is körvonalazódik a regényben. Ennek sajátos kifejtési formáját adja a *szemléletesség* és *szemléltethetőség* átgondolása *A félkegyelmű*ben, mely Miskin beszédmódjának példabeszéd-jellegében is megmutatkozik. Példabeszédszerűség alatt itt nem a Bibliából is ismert műfajra történő utalást érthetjük (bár a bibliai intertextuális gyakorlat közel hozhatná ezt a kifejezetten műfaji kérdéskört is), hanem Miskin beszédműfajbeli jellegzetességei közül azt a vonást, hogy *példákat előadva, azokkal illusztrálva* igyekszik szemléletesen feltárni érzelmeit, gondolatait a szerelemről, boldogságról, az élet értelméről – tulajdonképpen: megfogalmazni *világlátásának lényegét.*[2] A *példabeszédszerűség*nek külön nyomatékot ad az az eljárás, melyet Gabdullina tár fel munkájában, miszerint a *Tékozló fiú* története Dosztojevszkij alkotásaiban többször is visszatérő elem (Габдуллина 2005. 17). E megállapítás részletes kifejtése lényegileg azt bizonyítja, hogy egy bizonyos újszövetségi példabeszéd intertextuális funkciójában is működik – többek között – *A félkegyelmű* című regényben, mint azt e fejezetben bemutatom.

Általánosságban is elmondható, hogy Miskin példákon keresztül *adja elő* a szerelemről és boldogságról alkotott vélekedését akkor, amikor a Jepancsin-lányoknak Marie történetébe foglalja bele ilyen irányú tapasztalatát. A példabeszéd mint *előadási gyakorlat* is magára irányítja a figyelmet: Miskin úgy beszél, hogy tekintettel van közönségére, figyel arra, hogy megértsék őt. Nem egyszerűen csak történeteket „mond fel" a Jepancsin-házban, hanem publikumának nyelvén kíván szólni, éppen ezért a példabeszéd mint beszédműfaj – Miskin művész voltának az a stílusa, amelyről Bahtyin azt állítja, hogy mindig „egyéni" (1986. 363) – az adott környezethez illő beszédmódként kerül kiválasztásra. Ezen keresztül jut el Miskin az emberi lélekig, és közvetíti a többiek felé a magáét.

[2] Vö.: A példabeszéd bővebben kibontott, vagy történetben elbeszélt hasonlat (DR. Diós 2005. 805).

Másfelől, a szóban forgó Marie-történet mint szerelem- és boldogságpéldázat a már említett Gabdullina-megállapítás értelmében egy bibliai példabeszéd intertextusaként is értelmezést igényel (Габдуллина 2005. 17). A *Tékozló fiú* története a Marie-„példabeszédben" jelentősen átértelmeződik, ugyanis a lányt elcsábítja egy francia fiatalember, aki egy hét múlva magára hagyja őt. Amikor hazaér, az édesanyja így korholja: „Szégyent hoztál a fejemre!" (71). A Bibliában az apa éppen ellentétes módon viselkedik, amikor kifejezi abbéli örömét, hogy fia megtért. Ez az apai szerep a történetben Miskinnek jut, ő az, aki szívesen fogadja és segíti a megtévedt lányt (Габдуллина 2006. 64).[3]

A példabeszédek sorába tartozik még az a történet is, amelyben a herceg a kivégzésről, az élet utolsó néhány percéről beszél (61–62),[4] melynek további részleteit a Jepancsin család feltétlenül szeretné megtudni. Ehhez kapcsolódóan bontakozik ki a regényben a pillanat értékének a jelentősége, amelyről valójában a példabeszéd szól: „… egy pillanat értéket sem lehet kopejkával mérni, […] öt perc a drágakincsnél is többet ér." (63) Aglaja később az alábbiakat mondja: „[…] mindezekkel a vallomásokkal sajátos célja van és nem a levegőbe beszélt." (79).

Miskin hasonló helyzetbe kerül, amikor a boldogságról szól. A gyerekeket hozza példának: „Nézze meg a kisgyermeket, nézze meg Isten szép hajnalát, nézze meg a fűszálat, hogyan nő, nézzen annak a szemébe, aki ránéz önre és szereti önt…" (563). Ahogyan Miskin átadja hallgatóságának a világról alkotott benyomását, mely jelen esetben a boldogság költői képe (vö. az idézett szegmentum poétikai szervezettségével, sorkezdő ismétlésekkel, a nyomatékosítással stb.), az olyan, mintha lerajzolná azt (Криницын 2001. 175). Így festi meg

[3] Gabdullina, túl ezen, szélesebb körből merített bibliai anyagra is rámutat. Ezek közé tartozik a kísértés, a krisztusi szeretet és megértés motívumainak dosztojevszkiji kezelése (vö. pl. Габдуллина 2006. 65). A *kísértés* motívuma nem csak a két nő személyén keresztül bontakozik ki a regényben, Gabdullina bemutatja a témakifejtés három irányú tagolását – ezek a vagyonszerzési vágy és a nők általi megkísértődés, valamint a hit próbatétele.

[4] Solti Gergely (2008. 20) szerint ezen a történeten keresztül Miskin egy *másik* hős történetét mutatja be. Többek között emiatt nevezhető Miskin *történetmondó*nak. Hozzátehető ehhez, hogy a példán keresztül a hős mégis önmagáról ad képet.

az isteni harmóniáról való vélekedését (szemlélteti világ*látását*, láthatóvá téve mindazt, amit ő érzékel és ért a világból). Krinyicin véleménye szerint azért, hogy a boldogságot megértesse a körülötte lévőkkel, a gyerekek révén „mennyei képet" használ (a gyermekség fejezi ki az emberi lélekben az angyaliság és bűntelenség állapotát). Miskin maga is minden emberben képes *meglátni* a gyermeket, így van ez Nasztaszja Filippovnával is, akit úgy vigasztal, mint egy gyermeket. A Jepancsin lányok arcát is gyermekinek nevezi, például Adelaida esetében: „Olyan az arca, mint egy jó húgocskáé." (78). A példabeszédeken keresztül, amelyek a bibliai szöveghagyományt idézik, érthetőbbé válik, hogy ölt magára Miskin a szüzsé több pontján krisztusi jellemzőket (vö. Иванов 1916. 426; Knapp 1998). Összefüggenek a példabeszédek ugyanakkor azzal is, hogy Miskin előtt képes a többi szereplő megnyílni, feltárulkozni. A műben ez tételesen „gyónás"-nak („исповедь", 312) neveződik, ebben csúcsosodik ki a hősnek az a már említett szerepe, hogy képes (ön)reflexióra ösztönözni a rá fogékony lelkeket és tudatokat. Amikor Keller felkeresi Miskint, a herceg ezt kérdezi tőle: „… miért jött ide gyónni nekem?" (314). Keller azt feleli, hogy kellemes vele elüldögélni és elbeszélgetni. (314). Miskin krisztusi mivolta tekintetében, dialógusteremtési képessége alapján felidézi a Bibliából ismerős *nyelveken szólás* motívumát: „Mindannyiukat eltöltötte a Szentlélek, és különböző nyelveken kezdtek beszélni, úgy, ahogy a Lélek szólásra indította őket" (ApCsel 2,4). Ezzel függ össze, hogy Miskin, ahogyan az apostolok is, mindenki felé képes krisztusi, testvéri szeretettel fordulni. Karen Sztyepanyan a nyelveken való szólás kérdéskörét a „szent félkegyelműség" problémájával köti össze (2001. 137). Tanulmányában részletesen elemzi, hogy a görög nyelvben az „őrült" szónak milyen árnyalatai vannak. Az „идиот" („ιδιωτης") szóval kapcsolatban arra a megfigyelésre jut, hogy az evangéliumokban „nem tudó" („незнающий") és „egyszerű" („простец") embert jelent. Szent Pál apostol korintusiaknak írt levelében mindez összekapcsolódik a jövendölés és az ismeretlen nyelveken való szólás ajándékával: „Ha tehát egybegyűl az egész Egyház, s mindenki az elragadtatás nyelvén szól („все станут говорить незнакомыми языками"), és be nem

avatottak vagy hitetlenek („незнающие") lépnek be, vajon nem azt mondják-e, hogy elment az eszetek?" (1Kor 14,23). Az egyházatyák a keresztényekkel, de legfőképpen az apostolokkal kapcsolatban használták az „идиот" szót (Степанян 2001. 138).

7. Miskin költői szemléltetése

Eddig úgy beszéltem Miskinről, hogy ő képviseli a művészetet mint előadó. Olyan szempontból még nem tárgyaltam a herceg alakját, hogy ő maga válik művészeti alkotás tárgyává. Pedig ilyen funkcióban is megjelenik a regényben, amikor Aglaja a *Szegény lovag*ról[5] szaval verset (Puskin költeménye alapján), és ezzel egyértelműen Miskin költői leírását teremti meg.

A szöveg úgy fogalmaz, hogy a lány nem esik zavarba, sokat megengedett magának az „előadásában". A versszavalást a szöveg „szertartás"-nak („церемония") nevezi (254). Komolysággal, fennkölt egyszerűséggel, a vers eszméjébe belemélyedve adja elő a költeményt Aglaja. A szavalat után a közönség reakcióit látjuk, ilyen például Lizaveta Prokofjevna felkiáltása: „De gyönyörű!" (257). A közönségbe beletartozik Miskin is, aki megérti, hogy rá vonatkozik a vers, melyet a Jepancsin-lány látszatra a gúny és a tréfálkozás szándéka nélkül szaval, valójában azonban kettős hangvételt érvényesít. Olyan személy is található a hallgatóság körében, aki még nem is hallotta a verset, például Lizaveta Prokofjevna, olyan is akad, aki mindössze annyit vesz észre, hogy egy költeményt szavalnak, ám nem tudja interpretálni annak értelmét. Lizaveta Prokofjevna azt sem tudja, ki a lírai alkotás szerzője, de nagyon tetszik neki az, amit hall, így kifejezi óhajtását egy

[5] Fontos áttekinteni Miskin lovagi jellemzőit a cselekmény szintjén, amelyekkel Solti Gergely már részletesen foglalkozott, ahogyan Puskin vonatkozó versének és drámájának kapcsolatával is. A főszereplő lovagi viselkedése a történet több pontján megnyilvánul. Vö. pl. Solti 2008. 20–21.

Puskin-kötetre.[6] Találunk olyan *címzett*eket is, akik megértik Aglaja célzását: „De Jevgenyij Pavlovics túlságosan gúnyosan mosolygott." (257). A lány rögtönzi ezt az előadást, így nem a herceg az egyedüli szereplő, aki improvizál: „Csillog a szeme, és az ihletettségnek meg az elragadtatásnak alig észrevehető, könnyű remegése futott végig gyönyörű arcán." (255). Vajon Miskin hogy kerül ide mint művészeti alkotás? A válasz így hangzik az eredeti orosz szövegben: „это был какой-то *светлый образ, образ чистой красоты*"[7] (253). A szegény lovag eszménye „valami fényes kép, a tisztaság képe." (253). Miskin egy ilyen kép lenne? Az előadói helyzetre utal az alábbi kérdés, amikor Jevgenyij Pavlovics megkérdezi Aglajától: „A »szegény lovag« tehát megint megjelent a színen? (258, „Значит, «бедный рыцарь» опять на *сцене*?", 256). Ezúttal tehát Miskin mint „szegény lovag" Aglaja megnyilatkozásán keresztül lép színre, de a jelenet színrevitelébe és értelmezésébe belehallatszik a közönség korábbi és jelen hangja is. A korábban jellemzően a maga előadásait megalkotó herceg ezúttal egy másik előadói helyzetben válik egyszerre közönséggé és megalkotott művészi tárggyá. A regényben a profán és a szakrális szövegsík is találkozik egymással (Strada 1985. 120). Profán síkon a szegény lovagról szóló történetet érthetjük, amely részben Don Quijote karakterét idézi meg. A szakrális szövegsíkon keresztül Miskin már említett krisztusi mivolta tárul az olvasó elé.[8]

[6] Fokin megítélése szerint Puskin nevének értelmével három változatban találkozunk a regényben: történelmi személy, a Szegény lovagról szóló vers költője, valamint a verses kötetnek ő a szerzője. (Фокин 2001. 163).

[7] A tiszta szépség képe felidézheti bennünk Puskin Я помню чудное мгновенье kezdetű versét, amelynek első versszakának vége: „Как гений чистой красоты." Ez a sor szó szerint nem szerepel az Aglaja által szavalt Puskin-versben, viszont találunk egy nagyon hasonló kifejezést: „Полон чистою любовью [...]". Bogdanova szerint Aglaja ezzel is Miskin Nasztaszja Filippovnával való kapcsolatára utal (Богданова 2007. 101).

[8] A jelenetnek a Don Quijotéra utalt értelmezését és a kettős modalitás felfejtését ld. Kroo 2002. 116–124.

8. Összegzés

Dolgozatomban Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében megjelenő *művészi előadás* gondolatkörének értelmezhetőségét tanulmányoztam, megkísérelve Miskin herceg alakját új nézőpontból megvilágítani. A *művészi előadás* motívumának vizsgálatára egyfelől bizonyos könnyen azonosítható cselekményrészletek (például a Jepancsin-házban való bemutatkozás, Aglaja szavalata stb.), másfelől a Miskin megnyilvánulásaihoz kapcsolódó szemantikai jegyek – egyes motívumok, témamegjelölések (pl. közönség, nevetés) – adtak létjogosultságot. Az előadás-szituáció felismeréséhez szorosan kapcsolódik a dialogikus építkezés problémája (beleértve a több résztvevőt is mozgató beszélgetéseket – ennek mentén interpretáltam a bahtyini értelemben vett *találkozás* motívumát is). A dialógust mint kommunikációs struktúrát (Jakobson modellje alapján) úgy helyeztem előtérbe, hogy az üzenet küldője és címzettje közötti viszonyt mint a művészi előadó és a hallgató (közönség) relációját mutattam be, fontos további tényezőként vizsgálva az üzenet médiumát mint jelcsatornát (verbalitás, vizualitás). Az üzenet értelmezését a „szöveg" fogalmára építettem. Ennek alapján minden olyan művészi közleményt, melyet egy Dosztojevszkij-szereplő kiközvetít (performancia) a szöveget befogadó publikum felé, a tanulmányban definiált tág értelemben előadásnak tekinthetünk. Ezek közé tartoznak a mindennapi társalgás kiemelt jeleneteiben helyet kapó verbális prezentációk, valamint a művészi megnyilatkozások olyan változatos formái, melyeket például a képek, a szavalat, Miskin „költői" monológjai, kalligráfia-közleménye, példabeszédei, retorikai szónoklata képviselnek.

Ha röviden pontokba szedjük Miskin fontosabb előadói helyzeteinek megjelöléseit, azt láthatjuk, hogy azok mindig a hétköznapi értelemben vett, beszélt nyelvi dialógus keretein keresztül bontakoznak ki. Először Miskin csak az életéről mesél, majd reprodukálja, lemásolja az apát írását. Magára ölti a fordító szerepét is, hiszen közönségének nyelvére támaszkodva adja elő történeteit. Később, Aglaja révén, ő maga lesz egy másik fajta művészi előadás tárgya. Összességében Miskin mind alkotóként, mind közvetítőként (másoló, fordító, értelmező)

termékenynek bizonyul. Kiinduló helyzete is fokozatosan megváltozik: egyre kevésbé jellemző rá, hogy mások helyezik őt bizonyos gyakorlati körülmények között előadói helyzetbe, sokkal inkább saját maga választja meg „előadásainak" kezdeményezését (ld. pl. a kínai váza előtti szónoklatát).

A megvalósított vizsgálati mód, nemcsak azt engedi jobban megérteni, hogyan tanítja meg Miskin érzékenyebben nézni és látni a környezetét, hanem egyben azt is, hogy valójában hogyan teljesedik ki a szemünk előtt Miskin alakja.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Dr. Kroó Katalin (ELTE-BTK)

Bibliográfia

Austin, J. L. 1990: VIII. előadás. In: *Tetten ért szavak*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 102–112.

Bahtyin, Mihail 1986: A beszéd műfajai. In: Mihail Bahtyin: *A beszéd és a valóság*. Gondolat Kiadó, Budapest, 357–418. Fordította: Orosz István.

Bahtyin, Mihail 1976 (=1976b): A regénynyelv előtörténetéhez. In: Mihail Bahtyin: *A szó esztétikája*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 217–256. Fordította: Könczöl Csaba.

Bahtyin, Mihail 1976 (=1976a): A szó a költészetben és a prózában. In: *A szó esztétikája*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 173–216. Fordította: Könczöl Csaba.

Biblia 2006: Szent István Társulat, Budapest. Sajtó alá rendezte: Rózsa Huba.

Diós István (szerk.) 2005: *Magyar Katolikus Lexikon X. kötet*. Szent István Társulat, Budapest, 27.

Dosztojevszkij 1976: *A félkegyelmű*. Európa Kiadó, Budapest. Fordította: Makai Imre.

Horváth Ágnes 2000: A kép szerepe Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében. *Alföld*. 10, 80–86.

Jakobson, Roman 1972: A nyelv s az egyéb kommunikációs rendszerek viszonya. In: Roman Jakobson: *Hang–jel–vers*. Gondolat Kiadó, Budapest, 93–111. Fordította: Papp Ferenc.

Knapp, Liza 1998: Myshkin Through a Murky Glass, Guessingly. In: Liza Knapp (ed.): *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 191–218.

Kroó, Katalin: Динамическая модель сюжета в «Египетских ночах» Пушкина. *Studia Russica.* XII. Budapest, 1988, 205–220.

Lotman, Jurij 1994: Szöveg a szövegben. In: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai.* Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 57–81. Fordította: Klausz Ildikó és Pálfi Ágnes.

Olivieri, Claudia 2003: L'arte soggettivizzata da Dostoevskij. In: *Occhio e segno*. Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 65–95.

Puskin, A. Sz. 1972: Egyiptomi éjszakák. In Gerencsér Zsigmond (szerk.): *Puskin válogatott prózai művei*. Európa Kiadó, Budapest, 327–341.

Solti Gergely 2008: Dosztojevszkij*: A félkegyelmű Miskin alakjának megformálása a poétikai történetmondás fényében.* Budapest. (kézirat)

Strada, Vittorio 1985: *Intreccio de L'idiota*. In: Dostoevskij e la sua opera. Atti dei convegni dei Lincei. vol. 69. Roma, 115–123.

Богданова, О. А. 2007: «Образ чистой красоты» в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». *Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения*. 2. 101–104.

Виноградов, В. В. 1930: Опыты риторического анализа. In: В. В. Владимирович: *О художественной прозе*. ГИЗ, Москва, 106–144.

Габдуллина, В. И. 2005: «Блудный сын» как модель поведения: Евангельский мотив в контексте биографии и творчества Ф. М. Достоевского. *Вестник Томского Государственного университета*. Выпуск 6 (50). 16–21.

Габдуллина, В. И. 2006: Искушение блудного сына. In: Габдуллина В. И.: *Мотив блудного сына в произведениях Ф.М.Достоевского и И.С.Тургенева: учебное пособие.* Барнаул, Изд-во БГПУ, 52–70.

Достоевский, Ф. М. 2003: *Идиот*. Издательство Ермак, Москва.

Иванов, Вячеслав 1916: Достоевский и роман-трагедия. In: Вячеслав Иванов: *Собрание сочинений,* Т.4. Издательство «Мусагетъ», Москва, 399–434.

Криницын, А, Б. 2001: *О специфике визуального мира и семантике видений в романе Достоевского "Идиот".* In: Касаткина, Т. А. (ред.): *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*, Наследие Москва, Москва, 170–205.

Кроо, Каталин 2002: Общий «рыцарский» контекст романа Тургенева «Рудин» и романа Достоевского «Идиот». *Литературоведческий журнал* 16, Москва, 116–124.

Пушкин, А. С.: К*** In: http://www.stihi-rus.ru/Pushkin/stihi/237.htm (Letöltés dátuma: 2018. december 12.)

Степанян, К. 2001: Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе «Идиот». In: Касаткина, Т. А. (ред.): *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*, Наследие Москва, Москва, 137–163.

Фокин, П. Е. 2001: Пушкинский контекст романа «Идиот». In: Касаткина, Т. А. (ред.): *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. Наследие Москва, Москва, 163–169.

Murányi Márk

Coming of age. Kitty Scserbackaja szála Lev Tolsztoj *Anna Karenina* című regényében

Bevezetés

Dolgozatomban vizsgálódásom Lev Tolsztoj *Anna Karenina* című regényének egyik hősnőjére, Kitty Scserbackajára összpontosul.

Az *Anna Karenina* kutatástörténetében – annak rendkívüli színessége és gazdagsága ellenére – kevés olyan munkát találunk, amely a két főhősön, Annán és Levinen kívül önállóan vizsgálná a regény többi hősét; a kutatók általában csak a hősök összefüggéseinek rendszerére összpontosítanak. A jelen dolgozatom célkitűzése, hogy Kitty Scserbackaja külső-belső útjáról mint önálló regényszálról adjak átfogó elemzést. Munkám során górcső alá veszem, miként változik a cselekmény előrehaladtával Kitty ábrázolása és a többi szereplőhöz való viszonya.

Dolgozatom felépítése a következő: a *Szakirodalmi áttekintő*ben ismertetem a Kittyvel kapcsolatos főbb téziseket, ezzel kontextusba helyezve a munkámat. A *Kitty útja* c. fejezet, azaz a saját elemzésem három alfejezetből áll: *A fürdőhely előtt*, *A fürdőhelyen*, *A fürdőhely után*. Az *Összefoglalás* két alfejezetében (*Eredmények* és *További*

kutatási irányok) összegzem az elemzésben megállapítottakat, valamint rávilágítok az elemzés alapján felvethető problémakörökre, amelyek további kutatás tárgyát képezhetik.

1. Szakirodalmi áttekintés

Kittyt a szakirodalomban – ahogyan azt a *Bevezető*ben említettem – általában mint Levin és Anna alakját, sorsát árnyaló hőst vizsgálják. Jellemvonásait gyakran nővérével, Dollyval együtt veszik górcső alá.

Király Gyula, a magyar Tolsztoj-kutatás egyik legkiemelkedőbb képviselője szerint Tolsztoj kettős regényeinek vonulatai mindig egy moralizáló, végletes jellemű (a jelen regényben Anna) és egy fejlődő, kiútkereső, társadalmi cselekvésnarratívákat kipróbáló, utópista (esetünkben Levin) főhős köré rendeződnek (Király 1983. 58). Ezenkívül megállapítja, hogy Tolsztoj nőalakjai – ugyanúgy, mint Puskinnál, Turgenyevnél, Goncsarovnál – mélyen igazra törők, valami teljesebb emberi tartást, magatartásformát követelnek (Király 1980. 44). Kittyről azonban úgy vélekedik, hogy Levinnek „meg kell elégednie" vele, miközben hozzá inkább Anna illene, és eltereli Levin figyelmét „világmegváltásra" való törekvéséről; továbbá, hogy míg az Anna-Vronszkij szálat erőteljes tragédiai töltet jellemzi, addig az ő történetük gyakran megmarad a hétköznapi problémák szintjén (Király 2006. 573–576).

Bakcsi György Kitty Levin alakja mellett betöltött szerepéről hasonló állásponton van: szerinte Kitty hiába áll szerető feleségként, határozott háziasszonyként és gyermekének gondoskodó anyjaként Levin mellett, praktikusságával, „földhözragadtságával" nemhogy nem oldja meg férje problémáit, hanem tovább tetőzi azokat (Bakcsi 1989. 316).

A Levin-Kitty témakör kapcsán E. G. Babajev a két hős egymásra találásának sorsszerűségét hangsúlyozza, viszont hozzáteszi, hogy Levin boldogtalanságának oka Kitty önimádata. A kutató szerint hősnő a maga módján értelmezi és őrzi a boldogság egy formáját, az élet

értelméről férjével ellentétben nem elmélkedik, mindezek ellenére Levin és Kitty kapcsolata, házassága bizonyos mértékig kétségtelenül ideálisnak tekinthető. Kitty sorsát predesztinálja az, hogy Dolly testvére, neki azonban megkísértéseken és megpróbáltatásokon kell keresztülmennie, mielőtt feleségül megy Levinhez. A Levin-Kitty történet végkimenetelét tragikusnak látja, mivel azt Tolsztoj saját életútjával azonosítja (Бабаев 1978. 24; 7–77). Ezzel az állásponttal ért egyet V. B. Sklovszkij is (Sklovszkij 1978. 330).

V. V. Jermilov szerint Levin és Kitty útjában az a közös, hogy mindketten lemondanak a hamisnak bizonyuló közös ügyről, és Levint ebben Kitty szerelme segíti – tehát véleménye szemben áll a fent említett kutatók megállapításaival (Ермилов 1965. 416).

Hajnády Zoltán a két hős kapcsolatában a következőket emeli ki: „Tolsztoj, amikor regényének kompozíciójában elosztotta a sötét és vidám színeket, a legmelegebb árnyalatokat Kittynek és Levinnek, a törvényes házaspárnak, a legitim szerelemnek tartotta fenn. Velük ér véget a regény, ők fejezik ki az élet megsemmisíthetetlenségének eszméjét." Ezeken kívül rámutat Anna és Kitty történetének mélyebb, majdnem azonos időben történő, de ellentétes érzelmet kiváltó párhuzamaira (Kitty gyermekének születése és az azt kísérő érzelmek – Anna halála). Kittyvel, Dollyval és Annával kapcsolatban megállapítja, hogy Anna számára az élet, a szerelem, így az egész világ szeretete az elsődleges, ezáltal alakja egyetemes és költői, míg Kittynek és Dollynak a család, a „fészek", ezért ők prózaiak, nem emelkednek egyetemes szintre. Anna a boldogság érdekében nem hajlandó kompromisszumokat kötni, Kitty és Dolly viszont nem küzd, hanem megbékél a sorsukkal. Kitty és Dolly alakját ezenkívül kapcsolatba hozza Kareninnel és Oblonszkijjal is: bár társadalmi helyzetükből és különböző személyiségükből kifolyólag más és más az életfelfogásuk, egy dologban megegyeznek: nem akarják életüket megváltoztatni, megelégednek önámítással, hazugságokkal, hamis illúziókkal, tragédiájuk Hajnády szerint „a megvigasztalódás tragédiája" (Hajnády 1980. 129; 152; 157).

Az eddig áttekintett szakirodalmi tételek Kitty-megközelítéséhez kapcsolható Bíró Ágota munkája, amelyben Tolsztoj *Gyónás* című

művében meghatározott négyféle embertípus szerint sorolta be a regény hőseit. Az első csoportba olyanok tartoznak, akikre a tudatlanság jellemző: nem szembesülnek az élet értelmetlenségével és a rosszal. Ebbe a csoportba tartozik Kitty, valamint részben Vronszkij és Karenin. A másik csoportot az epikureisták alkotják: a társasági hölgyek, a katonatisztek, Vronszkij és Oblonszkij – ők a pillanatnak élnek, nem foglalkoztatják őket a lét nagy kérdései. A harmadik csoportba az erő és energia képviselői tartoznak, akik, felismerve életük elviselhetetlenségét, készen állnak arra, hogy boldogságuk érdekében gyökeresen megváltoztassák azt. Ide tartozik Anna, és egy idő után Levin is. A negyedik csoport a „gyengék" csoportja, akiket hiába értek igazságtalanságok, valamilyen oknál fogva nem akarnak változtatni életükön, ilyen Dolly és kezdetben Levin. A hősök közül természetesen Anna járja be a legnagyobb utat: bár leginkább az „erő és energia" csoportjába sorolható, a tudatlanságtól indulva az epikureizmuson és a pusztításon keresztül jut el a gyengeségig, végül az öngyilkosságig (Bíró 2003. 50).

Cs. Varga István Anna és Kitty ellentétét a statikusság–dinamikusság oppozíciójában írja le: Kitty Annával ellentétben nem keresi, hanem kivárja és elfogadja a szerelmet (Cs. Varga 1982. 63).

V. V. Nabokov szerint a Levin-Kitty – Anna-Vronszkij párhuzamban van kódolva a regény erkölcsi tanulsága. Levin és Kitty szerelme metafizikai alapokon áll, kapcsolatukat az önfeláldozásra való készség és a kölcsönös tisztelet jellemzi, míg Annáé és Vronszkijé pusztán fizikai, egoisztikus szerelem, márpedig az ilyen szerelem nem épít, hanem rombol, és ennélfogva kárhozatra van ítélve. Annáék szerelme szenvedélyes, de hiányoznak belőle a belső értékek, míg Levinéké szintén szenvedélyes, mellette viszont harmónia, tisztaság, önfeláldozás, gyengédség, igazság és egyetértés jellemzi, sőt, Nabokov felhívja a figyelmet arra is, hogy ez a metafizikai szerelem néha az irrealitásig merészkedik – ez tükröződik a második lánykérés előtti titkárjátékban (Набоков 2001. 246).

A szakirodalmi áttekintő összefoglalásaként megállapíthatjuk, hogy Kitty a jelen regényben betöltött helyét, szerepét részletesen feldol-

gozták, karakterének nagyságrendjét pontosan meghatározták. Babajev és Sklovszkij megállapításaival kapcsolatban hangsúlyoznunk kell, hogy a jelen megközelítésünk nélkülözi a Tolsztoj életrajza felőli értelmezést.

2. Kitty útja

2.1 A fürdőhely előtt

Kitty útját az általunk kijelölt első epizódban meghatározza a Levinnel, a Vronszkijjal és az Annával való találkozás, így – a leírásokon kívül – azt fogjuk megvizsgálni, hogyan viszonyul a hősnő az említett három szereplőhöz.

Kitty első leírása (amikor Levin találkozik vele a jégpályán) meghatározza a kiindulási pontunkat: a hősnőről a diminutívumok („pici", „lábacska", „fejecske" –„маленький", „ножка", „головка" és a gyermekiség témakörébe tartozó szavak („leány- ", „gyermeki", „gyermekiség" – „девичий", „детский", „детскость") (Tolsztoj 2017. I, 37 / Толстой 2013. 36) által gyermeki kép rajzolódik ki. Maga Levin is úgy gondolkodik róla, hogy kettejük viszonya felnőtt-gyerek viszony, és Kitty viselkedésében is tükröződik ez a naiv világszemlélet, ahogyan Levinhez viszonyul: „figyelmesen nézte, mintha zavarának az okát igyekezne megérteni" (Tolsztoj 2017. I, 38); „Nem hallotta, mit mond, vagy nem akarta meghallani" (Tolsztoj 2017. I, 40); „De minek mondta azt?" (Tolsztoj 2017. I, 40).

Leírást kapunk Kitty és Vronszkij viszonyáról is. Vronszkij lánykérésre való utalását Kitty ugyanúgy nem érti, ahogyan Levinét sem értette a jégpályán: „Kitty elmondta ezt [az anyjának], s nem tulajdonított semmiféle jelentőséget neki" (Tolsztoj 2017. I, 56). Anyja rámutat a helyzet jelentőségére, mintegy sürgetve Kitty döntését, erre azonban a hősnő elutasító választ ad: „Olyan rettenetes erről beszélni" (Tolsztoj 2017. I, 57).

Ez a feszültség hatja át Kitty gondolatait Levin első lánykérése előtt is: „Kittynek […] olyan érzése volt, mint egy fiatal katonának csata előtt. […] Ahogy a tükörbe nézett, elszörnyedt sápadtságán" (Tolsztoj 2017. I, 57–58).

Rendkívül fontos szólnunk arról, hogy anyja magyarázata után a korábbi nem értés után már máshogy viszonyul Levinhez: „Most már biztosan tudta, hogy […]. Most értette meg, hogy […]" (Tolsztoj 2017. I, 58).

Kitty ezután találkozik Annával, akihez a következő módon viszonyul: „Kitty úgy érezte, hogy Anna egészen természetes, nem titkol semmit, de van benne egy másféle, Kitty számára felfoghatatlan, bonyolult, poétikus, magasrendű világ" (Tolsztoj 2017. I, 85). A leírás alapján Kitty személyiségének egy újabb fontos vonását figyelhetjük meg: idealizálja az őt csodálattal eltöltő, titokzatos, elérhetetlen Annát.

A bál az első epizód csúcspontja. Kitty itteni leírása a tagadó szerkezetek ismétlésére épül: „sehol sem szorított", „sehol sem vált le", „nem gyűrődtek össze és nem szakadtak le", „nem nyomták a lábát" (Tolsztoj 2017. I, 91–92). Itt a hősnő nem természetes, mesterkélt mivoltán van a hangsúly.

Az előző jelenetek bizonyos elemei a báli jelenetben is megfigyelhetőek. Kitty értetlenséggel viszonyul egyrészt Annához, másrészt Anna és Vronszkij kapcsolatához: „Most azonban, ahogy fekete ruhájában megpillantotta, érezte, hogy nem értette meg teljes egészében a szépségét" (Tolsztoj 2017. I, 93); „Vajon miért neheztel rá?" (Tolsztoj 2017. I, 94). Megismétlődik az elszörnyedés, mi több, ugyanúgy a tükör motívumának kíséretében, mint a lánykérési jelenetben: „Kitty Vronszkijra nézett, és elszörnyedt. Amit olyan világosan látott Anna arca tükrében, meglátta rajta is" (Tolsztoj 2017. I, 95–96).

Változást abban láthatunk, hogy míg Levin kapcsán Kitty az anyja magyarázatából jön rá, mi történik valójában, addig Anna esetében már önállóan fejti meg, mi történik Anna és Vronszkij között.

Az epizód utolsó jelenete Kitty és Dolly párbeszéde. A párbeszéd szempontunkból legfontosabb sajátossága, hogy Kitty szobájának leírása, amely ebben az esetben is diminutívumokkal telített („маленький",

„хорошенький", „розовенький", „молоденький"; „комнатка"), ellentétben áll Dolly jelzőivel: „anyai", „családias", „asszonyi" – „материнский", „семейный", „женский" (Tolsztoj 2017. I, 141–142 / Толстой 2013. 134). Az átéltek hatására, az epizód konklúziójaként Kitty megtagadja korábbi életét: „Báli ruhában menni valahová régebben egyszerűen öröm volt számomra; élveztem magam ilyenkor, s most szégyellem, kényelmetlenül érzem magamat" (Tolsztoj 2017. I, 142–143).

2.2 A fürdőhelyen

A fürdőhelyi epizód jelentősége abban áll, hogy Kitty elszakad a fent említett hősöktől, és fejlődése tőlük függetlenül megy végbe. Ahogyan az előző epizódban Levin, Vronszkij és Anna voltak Kitty fejlődésének katalizátorai, itt Mme Stahl és Varenyka alakját emelhetjük ki.

Kitty viselkedésén megfigyelhetjük az előző rész alapján leírt vonásokat: Varenykát és Mme Stahlt ugyanúgy idealizálja, mint azelőtt Annát (immár kimondva: „Kitty jelleme olyan volt, hogy az emberekről, különösen pedig azokról, akiket nem ismert, mindig a legszebbet tételezze föl") (Tolsztoj 2017. I, 244). További párhuzamként említhetjük, hogy Mme Stahl ugyanúgy viszonyul Kittyhez, mint ahogyan Anna is viszonyult hozzá: „Mme Stahl *úgy* beszélt vele, mint kedves gyerekkel, akiben az ember ifjúsága emlékeként gyönyörködik" (Tolsztoj 2017. I, 255). A Mme Stahl – Anna párhuzamhoz érdekes adalékot adhat, hogy az Anna-szál egyik vezérmotívuma a *vas* (Lönnqvist 1997), Mme Stahl neve pedig németül *acél*t jelent. Hasonlóságként említhető az is, hogy Kitty megismeri Varenyka történetét, megtudja, hogy ő is átélt egy megrázó szerelmi csalódást, és ezzel kapcsolatban Varenyka Dolly szavait visszhangozza: „*Nincs leány, aki ezen át nem esett*" (Tolsztoj 2017. I, 253).

Azonban azt is láthatjuk, hogy Kitty az új példaképeit már nem feltétel nélkül idealizálja, mint Annát: itt már feltűnik neki Mme Stahl képmutatása, a „megfigyelte", „észrevette" igék dominálnak, és „akármilyen jelentéktelen is volt ez […], megzavarta, s kételyt ébresztett

benne Mme Stahl iránt" (Tolsztoj 2017. I, 255). Ismét érdekességként említhetjük, hogy Stahlék Menton fürdővárosából érkeztek – a város neve kiejtve megegyezik a francia *mentir* (*hazudni*) ige többes szám első személyű alakjával: *nous mentons – hazudunk*.

Kitty új, Varenykát utánzó viselkedése visszatetszést vált ki a környezetében. Végül, mint ahogyan az előző részben az anyja segített értelmezni a körülötte zajló eseményeket, most az apja nyitja fel a szemét magatartásának visszásságára és Stahlék képmutatására.

Kitty tehát ismét szembesül a valósággal, kiábrándul és csalódik, „Stahl asszony istenített képe, amit egy egész hónapon át hordott a lelkében, úgy érezte, visszavonhatatlanul eltűnt." (Tolsztoj 2017. I, 264) Azonban ahelyett, hogy összetörne, ahogyan az a bál után történt, szembesíti Varenykát a hazugságaival. Párbeszédük a fürdőhelyi epizód kulminációs pontja. Kitty szavait düh hatja át (ezt az intenzív érzelmi reakciót a korábbi elszörnyedésekkel állíthatjuk párhuzamba), és kimondja saját értékrendjének alapvetését: „Én nem tudok másképp élni, csak a szívem szerint; maga pedig elvek szerint él." (Tolsztoj 2017. I, 269) Valójában tudatosítja mindazt, amelyet az „őszinte szemek" – „правдивые глаза" állandó jelzője előrevetített.

A fürdőhelyi rész összegzéseként megállapíthatjuk, hogy ez az epizód valójában az előző rész antitézise: ott a külső világon, míg itt a belsőn van a hangsúly (ezzel magyarázhatjuk azt az érdekességet is, hogy ebben a részben nincs külső leírás Kittyről); Kitty ott Anna külsejének szépségébe szeret bele, míg itt Mme Stahl vallásosságába és Varenykának az övével ellentétes magatartásába. Az előző részben az anyja, itt az apja segített a történtek értelmezésében. Fejlődést a következőkben tapasztalhatunk: a bált követő kiábrándulás után az egész addigi életét megtagadta, a fürdőhelyi tartózkodás után azonban tovább viszi, amit tanult: „nem tagadott meg mindent, amit megismert, de belátta, hogy csalja magát, ha azt hiszi, azzá lehet, amivé akar" (Tolsztoj 2017. I, 269). Szintén változásként könyvelhető el, hogy míg Kitty Annát meggyűlölte, „szeretete Varenykája iránt azonban nem gyöngült" (Tolsztoj 2017. I, 269). Ennek az az oka, hogy Anna elvett tőle, Varenykától viszont kapott. Meg kell jegyeznünk még, hogy Kitty a többi hős

szemében még mindig gyermek (Mme Stahl *gyerekként* tekint rá, Varenyka szemében Kitty dühe „*gyerekes*") (Tolsztoj 2017. I, 268), tehát ebben a tekintetben még nem tapasztalható változás az előző epizódhoz képest.

2.3. A fürdőhely után

A fürdőhelyen történtek után Kitty visszatér a régi környezetébe, és újra találkozik Levinnel, Vronszkijjal és Annával. A következőkben azt fogjuk megvizsgálni, hogyan változott meg a Kitty viszonya az említett hősökhöz.

A Levinnel való találkozásakor azt figyelhetjük meg, hogy a korábbi leírásokkal ellentétben itt már Kitty érzelmein van a hangsúly: „Ijedt volt, félénk, szégyenkező, s ettől még gyönyörűbb"; „S most megörült, s belezavarodott az *örömébe*"; „Elpirult, elsápadt, *újra* elpirult" (Tolsztoj 2017. I, 434). Kiemelendő a Levin szavaira adott reakciókban bekövetkezett változás is: míg a jégpályánál Kitty még hiába próbálja megfejteni Levin célzásait, addig itt „ráncba szedte a homlokát, igyekezett megérteni. De alig kezdte el Levin magyarázni, már értette is" (Tolsztoj 2017. I, 449). Ez a megértés tükröződik a titkárjátékban is, amely a második – ezúttal sikeres – lánykérésben csúcsosodik ki.

A lánykérés után, az esküvő előtt Kitty megismeri Levin múltját. Ez az esemény hasonlóképpen hat rá, mint amikor Anna és Vronszkij táncát látta („Csak amikor [Levin] azon az estén […] látta a szánalomra méltó, kedves, agyonsírt arcocskát, melyet az általa okozott jóvátehetetlen bánat tett boldogtalanná") (Tolsztoj 2017. I, 462), azonban ez már nem vált ki törést: „De, már megbocsátottam, hanem ez borzasztó!" (Tolsztoj 2017. I, 462).

Az esküvőn kapott külső leírásban már nincsenek jelen a diminutívumok, a „gyermek", „gyermeki" kifejezések, ellenben megjelenik a „szűzies" és a „természetes" jelző, amely ellentétben áll a bál előtti leírásban megjelenített mesterkéltséggel. Kitty gondolataiban a házasság, az új élet ugyanolyan kettősséggel jelenik meg, mint ahogyan Anna is lefestette: „ami […] ez alatt a hat hét alatt boldoggá tette és

gyötörte, végleg beteljesedett. […] Ez a hat hét életének a legboldogabb és leggyötrelmesebb szaka volt. Egész élete, minden óhaja, reménye erre az egyelőre érthetetlen emberre összpontosult, akihez egy hol vonzó, hol taszító *érzés* fűzte, […]" (Tolsztoj 2017. II, 23). Mindezek tetejében visszatér az elszörnyedés motívuma is, ugyanebben a kettősségben: „Hol a közönyösségén szörnyedt el, hol meg annak örült, ami közönyössé tette" (Tolsztoj 2017. II, 23).

Az esküvő után Kitty új, eddig ismeretlen vonását mutatja: elkezd féltékenységgel viszonyulni Levinhez. „Jókedved van – kezdte Kitty, aki szeretett volna epésen nyugodt maradni. De alig nyitotta ki a száját, szemrehányások *özöne* formájában dőlt belőle az esztelen féltékenység" (Tolsztoj 2017. II, 55). Ez azonban csak erősíti kettejük kapcsolatát: Levin Kitty első kirohanása után „azt sem tudja, hol végződik a felesége, s hol kezdődik ő" (Tolsztoj 2017. II, 55). Kitty is hasonlóan vélekedik, hiszen férjének kérdésére, hogy miért akar ő is elutazni a haldokló Nyikolaj Levinhez, így válaszol: „Miért? Azért, amiért te" (Tolsztoj 2017. II, 61).

Nyikolaj Levin halála rendkívüli jelentőségű esemény Kitty fejlődésében. Az esküvőn még csak a „szűzies" jelzőt kapta meg, itt azonban már megjelenik a „női" jelző a leírásában: „Azzal a csendes, nem bántó, részvevő elevenséggel kezdett beszélgetni vele, amire csak asszonyok képesek" (Tolsztoj 2017. II, 67); „S ez a szánalom az ő női lelkében […]" (Tolsztoj 2017. II, 68). Az esemény jelentőségét kiemeli, hogy visszatér a katonahasonlat, amely Levin első lánykérését vezette be, és arra is találunk utalást, hogy a jelenetben Kitty egész addigi életútja összegződik: „Olyan lelkesség és gyors találékonyság volt benne, amilyen férfiakban az ütközet előtt, az élet félelmetes, döntő perceiben szokott jelentkezni, amikor a férfiember egyszer s mindenkorra mutatja meg az értékét: hogy a múltja nem volt hiábavaló, erre a percre készült vele" (Tolsztoj 2017. II, 72). Újra megjelenik a betegápolás motívuma is, amely a fürdőhelyen történtekre utal. Megállapíthatjuk tehát, hogy itt jön létre a fürdőhely előtti rész külsőségeinek tézise és a fürdőhelyi epizód lélekközpontú antitézise után a szintézis, a test és a lélek egyensúlya: Kittynek „akármennyi gondja volt fehérneműre, fölfekvésre,

italra, már az első nap sikerült rábeszélnie a beteget a feltétlen szükséges áldozásra és utolsó kenetre" (Tolsztoj 2017. II, 72).

A Vronszkijjal való találkozás jelentéktelenségét kiemeli, hogy erről csupán egy rövid leírást olvashatunk. Ennek a leghangsúlyosabb eleme Kitty viselkedésének leírása: a hősnő arra figyel, „hogy a férje, akinek a láthatatlan jelenlétét ebben a percben ott érezte maga körül, az utolsó hangsúlyát és mosolyát is helyeselhesse" (Tolsztoj 2017. II, 267).

Mielőtt Kitty viszontlátja Annát, ki kell térnünk Levin és Anna találkozására. Kitty féltékenységgel reagál Levin beszámolójára, de már másképpen viselkedik, mint a fent bemutatott féltékenységi jelenet során: „látta, hogy az ura elpirul, s tudni akarta, miért"; „elrejtette a figyelmét, s helyeslő mosollyal hallgatta végig, ahogy az estjéről beszámolt"; „szeme Anna nevére feltűnő tágra nyílt s fölvillant; de erőt vett magán, elrejtette az izgalmát, s Levint is megtévesztette"; „hitt Kitty nyugodt hangjának" (Tolsztoj 2017. II, 300–301). Itt már uralkodik az érzésein, méghozzá annak érdekében, hogy az igazságot megtudja.

Kitty ezek után életet ad gyermekének. Azon kívül, hogy mind Nyikolaj Levin haldoklása, mind Kitty szülése elhúzódik, számos jel mutat arra, hogy a két esemény hasonló súllyal bír: Levin félreérti az orvos „a végéhez közeledik" (Tolsztoj 2017. II, 314) kijelentését, úgy értelmezi, hogy felesége haldoklik; vagy amikor tudatosul benne, hogy „ami végbemegy, ahhoz hasonló, ami egy éve a kormányzósági székhely szállójában történt, Nyikolaj bátyja halotti ágyánál. Csakhogy az bánat volt, ez meg öröm" (Tolsztoj 2017. II, 312); vagy ahogy Kittyt látja a szülés után: „Arcán ugyanaz az átváltozás volt, a földiből a földöntúliba, ami az elhunytak arcán szokott lenni, csak ami ott búcsú, itt találkozás" (Tolsztoj 2017. II, 316).

Végül, a regény végéhez közeledve Kitty találkozik Annával is, haragja viszont rövidesen szánalommá változik át: „ahogy Anna szép, rokonszenves arcát megpillantotta, az ellenségesség azonnal elmúlt"; „Olyan, amilyen volt, éppen olyan vonzó, nagyon szép! […] De van valami szánalomra méltó benne. Rettenetesen szánalomra méltó" (Tolsztoj 2017. II, 363–364).

A regényt Levin és Kitty létről való elmélkedése zárja. Kitty gondolatait alapvetően a mindennapi teendők (a háztartás, a gyermeke, a vendégei) és a Levin iránt érzett szerelme töltik ki, ellentétben Levinnel, akit az élet értelmének mibenléte foglalkoztatja. Kitty immár tudja, hogy a hit kérdése kínozza Levint, viszont értetlenséggel viszonyul ehhez a problémához: „Maga mondja, hogy szeretne hinni. Akkor miért nem hisz?" (Tolsztoj 2017. II, 392). Tisztában van azzal, hogy ebben a kérdésben nem tud a segítségére lenni („Velünk nem lehet mindenről beszélnie") (Tolsztoj 2017. II, 392), és ennek megfelelően napirendre tér felette („Ha nem intézkedem, Agafja Mihajlovna használt ágyneműt ad Szergej Ivanovicsnak – s a vér ennek már a gondolatára is Kitty arcába szökött") (Tolsztoj 2017. II, 392). Ez után a kitérő után visszatér korábbi gondolatmenetéhez, és így zárja le azt: „Hát nem hisz! Inkább legyen ilyen, mint olyan, mint Mme Stahl, vagy amilyen akkor, külföldön, én akartam lenni. Nem, színlelni, azt ő aztán nem fog" (Tolsztoj 2017. II, 392).

A Kittytől való búcsúzáskor nem állíthatjuk teljes bizonyossággal, hogy a hősnő kiforrott, kész személyiséggel rendelkezik: le tudtuk írni, miben áll a fejlődése (mi több, további fejlődésének lehetőségére utal a fiáról szóló egyik gondolata: „[…] mindent ismer, *és* sok olyasmit is megért, amit senki sem tud, amit ő, az anyja is csak az ő révén tudott meg s kezdett megérteni") (Tolsztoj 2017. II, 390), azonban nem tudunk konkrét végpontot meghatározni. Kijelenthetjük viszont az előző bekezdésben leírtak alapján, hogy a felmerülő problémákat az élettapasztalata felől közelíti meg, és mindez magas fokú önismeretről és felelősségtudatról árulkodik, valamint, az egész elemzésünk konklúziójaként, hogy Anna és Levin útja mellett Kitty történetében is megjelennek az univerzális emberi sorstörténet elemei.

3. Összefoglalás

3.1 Eredmények

Dolgozatomban Kitty Scserbackaja fejlődését elemeztem annak tekintetében, hogy miként változnak a regény során a hősnő jelzői, reakciói és a többi hőssel (elsősorban Levinnel, Vronszkijjal és Annával) való kapcsolata.

Kitty útját három fő részre tagoltam: a fürdőhelyi tartózkodás előtti, a fürdőhelyi és a fürdőhely utáni részre.

Az első epizódban a következő kiindulópontot kapjuk: Kitty mint gyermeki figura jelenik meg, erről tanúskodnak mind a jelzői, mind Levin, Vronszkij és Anna viselkedésére, szavaira adott reakciói – válaszaiban visszatérő elem a *nem értés*. Annát idealizálja. Az Anna–Vronszkij kettőssel és Levinnel való interakciója hasonló kompozícióra épül (nem értés – tükörbe nézés – elszörnyedés – eszmélés). A hősnő báli leírásában a mesterkéltségen van a hangsúly. A fejezetben két ponton tapasztalható változás a hősnő jellemében: egyrészt akkor, amikor Levin esetével ellentétben önállóan jön rá, hogyan viszonyul egymáshoz Anna és Vronszkij, valamint abban, hogy a bálokat, amelyeket korábban kedvelt, megtagadja.

A második epizódban Kitty az előző résszel ellentétben már nem *nem értéssel* viszonyul a többi hőshöz és a körülötte zajló eseményekhez, hanem *megfigyel*, *észrevesz*. Ezzel párhuzamosan, míg az előző részben Annát feltétel nélkül idealizálta, addig itt már kritikusan viszonyul eszményképeihez, Mme Stahlhoz és Varenykához. Az epizód végén csalódik az ideáljaiban, viszont ez már nem vezet töréshez, mint ahogyan az Anna esetében történt, mi több, ennek hatására megfogalmazza saját értékrendjének alapját. Míg az előző részben az Annában való csalódás után őt meggyűlöli, addig a Varenyka iránt érzett szeretete nem változik. Érdekesség, és az epizód lélekközpontúságával magyarázható, hogy itt nem kapunk külső leírást a hősnőről, és azt is hangsúlyoznunk kell, hogy a többi hős szemében Kitty még mindig gyermek.

A harmadik epizódban Kitty már *értéssel* viszonyul Levinhez. Vele kapcsolatban is átél egy megrázkódtatást (a naplók elolvasásakor), de ezt már nem törés, hanem gyors megbocsátás követi. Az esküvőn változást tapasztalhatunk a jelzőiben: már nem *gyermeki* és mesterkélt, mint a bálon, hanem *szűzies* és *természetes*. A mesterkéltség természetességgé változik át. Nyikolaj Levin halálos ágyánál megkapja a *női* jelzőt – ez a jelenet az addigi életútja összegzésének tekinthető. Ezzel azonos súllyal bír gyermekének megszületése. Az esküvő után megjelenik egy új vonás is a viselkedésében, a féltékenység, mint a felnőttlét természetes velejárója. Vronszkijjal szemben semleges attitűdöt vesz fel, az Anna iránt táplált haragja pedig szánalommá szelídül. Regénybeli fejlődésének végén azt láthatjuk, hogy az ideálokkal leszámolt, és hogy a felvetődő problémákhoz immár gyakorlatiasan, a saját élettapasztalatát alapul véve viszonyul.

Mindezt összegezve kijelenthetjük, hogy Kitty útjának és alakjának jelentősége abban áll, hogy Anna és Levin útja mellett egy másik, kisebb léptékű, de annál nagyobb jelentőségű utat jár be – a felnőtté válás útját.

3.2 További kutatási irányok

Kitty útjának a jelen dolgozatban javasolt értelmezése számos további kutatási lehetőséget felvet.

Egyrészt Kitty története emlékeztet a M. M. Bahtyin által leírt ciklikus fejlődésregényre (mintegy regény a regényben). Ennek lényege a kutató szerint a hős útja a gyermekkori idealizálásból és álmodozásból a felnőttkori gyakorlatiasságig és józanságig. Az elemzésünk során meggyőződhettünk arról, hogy mindez mind a kapott jelzők, mind a reakciók szintjén megtörténik. Továbbá a kutató a ciklikus fejlődésregény kapcsán kiemeli, hogy az ilyen típusú fejlődésregény tartalmazza „különböző idősíkokhoz tartozó életek érintkezését", és ennek kifejtéséhez a három Levin fivér és a három Scserbackaja nővér útjának összevetése szolgálhat kiindulópontként (Бахтин 1986. 212–213).

Másrészt, ha elfogadjuk, hogy Kitty története a bahtyini értelemben vett „coming of age" történet, felmerülhet a regényszál mitológiából és folklórból ismerős beavatási misztériumként való értelmezése is. Ha összevetjük Kitty történetének főbb pontjait az Sz. A. Tokarev *Mitológiai enciklopédiájának Beavatási misztérium* szócikkében (Tokarev 1988. I, 43–44) ismertetett szüzsémodellel, arra a következtetésre juthatunk, hogy az ott leírtak valójában pontról pontra rávetíthetők Kitty útjára. A beavatási szüzsék témája a hős egyik státuszból másikba való átkerülése; ide sorolhatjuk a felnőtté válást is. Érvényes a *juniorátus* elve, mivel Kitty a három Scserbackaja lány közül a legkisebb. Megismerjük a *gyermekkorát*, *neveltetését* Levin gondolatain keresztül. A bálon megtörténik a hősnő *szimbolikus halála* (Németh László fordítása nem adja pontosan vissza: „úgy érezte magát, mint akit megvertek" – er. „Она чувствовала себя убитою": mint akit megöltek) (Tolsztoj 2017. I, 97 / Толстой 2013. 91). A szülőkből, a kérőkből és a bálokból való kiábrándulás jelzi az iniciáció következő fázisát: Kitty *régi mivoltában megsemmisült.* Az utazással végbemegy *a régi környezetből való kiszakadás*, Kitty *az ismert világ határain túlra kerül*. A fürdőhellyel elérkezünk a beavatás következő állomásához: Kitty megérkezik „az Európa minden sarkából összegyűlt, csüggedten mozgó haldoklók" (Tolsztoj 2017. I, 260) közé, vagyis a beavatási szüzsé értelmében *a holtak birodalmába*. *Próbatételként* értelmezhető, hogy Kitty tovább tud-e lépni a szerelmi csalódáson, vagy megreked Varenyka állapotában. Kitty ezután hazautazik, és otthon várja a beavatás következő állomása: *el kell foglalnia az új helyét a társadalomban*. Ez meg is valósul az esküvővel, és az itt kapott leírás a hősnő *újjászületéséről* tanúskodik. A beavatási szüzsé alapján vizsgálva nyer értelmet az is, hogy Kitty miért Nyikolaj Levin halálos ágyánál kapja meg először a *női* jelzőt: itt ismerkedik meg a *misztériummal, amelyet csak a beavatottak ismerhetnek*. Az itt ismertetett szócikk alapot szolgáltathat a téma részletesebb tanulmányozására.

Harmadrészt az elemzés során nem kerülte el a figyelmünket, hogy Kitty útját a *víz* és annak különböző transzformációi (*jég*, *köd* stb.) kísérik végig: „Vronszkijjal ragyogó, boldog távlat nyílt előtte, míg Levinnel

a jövő ködösnek látszott" (Tolsztoj 2017. I, 57); „Milyen szép ez az *életkor* – mondta tovább Anna. – Emlékszem erre a kék ködre, ismerem; a svájci hegyeken ül ilyen" (Tolsztoj 2017. I, 87); „Amilyen előre megszabottan és változtathatatlanul veszi föl a hidegben minden vízrészecske a hókristály ismert alakját, éppolyan gyorsan foglalja el a fürdőre érkező új személy a neki járó helyét" (Tolsztoj 2017. I, 243); „Nagyon örülök, que la glace est rompue" (Tolsztoj 2017. II, 299) (fr. *hogy megtört a jég* – Anna ezekkel a szavakkal búcsúzik Levintől, és ez után a jelenet után születik meg Levin és Kitty gyermeke); „Ha nincs cukor, ez a mocskos fagylalt" (Tolsztoj 2017. II, 365) (Anna így gondolkodik Levin és Kitty kapcsolatáról, Kitty választásáról – a francia *la glace* szó a jeget és a fagylaltot is jelöli!); és ez a locusokra is igaz: *jég*pálya, fürdőhely (er. „воды" – mint „vizek"). A vízhez a fent említett Tokarev-enciklopédia szerint a teremtés, (újjá)születés képzete társul (Tokarev 1988. I, 246), és ezek mind jelen vannak Kitty történetszálán. A szakirodalomban találhatunk kapcsolódó, a regény motívumrendszerével foglalkozó munkákat, pl. B. Lönnqvist kimutatta, hogy az Anna-Vronszkij szál fő motívumai a *tűz* és a *vas*, míg a Levin-Kitty szálé a *medve* (Lönnqvist 1997; Леннквист 1995). Ennek megfelelően érdeklődésre tarthat számot a motívum kiterjesztése az egész Levin-Kitty szálra. A jelen szemponthoz segítséget nyújthat például A. A. Potebnya munkája is, amelyben a szláv folklór vízzel és házassággal kapcsolatos hiedelmeit, szokásait mutatja be (Потебня 1989), de az is érdekességként merülhet fel, hogy Tolsztoj felfogásában „az emberek olyanok, mint a folyók" (Бабаев 1978. 58). Az említett fürdőhely komplex szemiotikája (egyszerre közege a víznek – a születésnek, újjászületésnek, életnek; és a betegségnek – a halálnak) rámutat arra, hogy a térpoétikai vizsgálat is termékenynek bizonyulhat.

A tanulmányt szakmailag lektorálta: Sárköziné Dr. Vandan Enhzaya (ELTE-BTK)

Bibliográfia

Bakcsi György 1989: Anna Karenina. In: Bakcsi György: Öt orosz regény. Holt lelkek, *Oblomov, Apák és fiúk, Anna Karenina, A Karamazov testvérek.* Tankönyvkiadó, Budapest, 245–340.

Bíró Ágota 2003: Női sorsok az irodalomban. *Iskolakultúra*, Budapest, 11. 45–60.

Cs. Varga István 1982: Az asszonyi sors két regénye. Anna Karenina és Iszony. *Tiszatáj*, Szeged, 2. 56–67.

Hajnády Zoltán 1985: *Lev Tolsztoj. Tragikum, halál, katarzis.* Akadémiai Kiadó, Budapest.

Király Gyula 1980: Az orosz próza kétféle gondolkodástípusa. *Filológiai közlöny*, Budapest, 1. 35–52.

Király Gyula 1983: Puskin, Dosztojevszkij, Tolsztoj: Intellektuális és egzisztenciális motívumok oppozíciója az orosz regényben. *Filológiai közlöny*, Budapest, 1–2. 47–60.

Király Gyula 2006: Tolsztoj művészi gondolkodása és regényeinek narratív felépítése. Tolsztoj és Dosztojevszkij, Tolsztoj és Shakespeare. In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe.* Bölcsész Konzorcium HEFOP, Budapest, II, 565–585.

Lönnqvist, B. 1997: Символика железа в романе Анна Каренина. In: Grimstad, Knut Andreas – Lunde, Ingun (szerk.): *Celebrating Creativity – Essays in honour of Jostein Børtness.* University of Bergen, Bergen, 97–107.

Sklovszkij, V. 1978: *Tolsztoj.* Gondolat-Progressz, Budapest-Moszkva

Tokarev, Sz. A. (főszerk.) 1988: *Mitológiai enciklopédia.* Gondolat, Budapest.

Tolsztoj, L. Ny. 2017: *Anna Karenina*. GABO, Budapest.

Бабаев, Э. Г. 1978: «*Анна Каренина*» *Л. Н. Толстого.* Художественная литература, Москва.

Бахтин, М. М. 1986: Роман воспитания и его значение в истории реализма. In: Бахтин, М. М.: *Эстетика словесного творчества.* Изд. 2–е. Искусство, Москва. 199–249.

Ермилов, В. В. 1965: «Анна Каренина». In: Ермилов, В. В.: *Толстой – романист. «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение»*. Художественная литература. Москва.

Леннквист, Б. 1995: «Медвежий» мотив и символика неба в романе «Анна Каренина». *Scando–Slavica*, 41. 115–130.

Набоков, В. В. 2001: «Анна Каренина» (1877). In: Набоков, В. В.: *Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев.* Независимая газета, Москва, 221–307.
Потебня, А. А. 1989: Переправа через воду как представление брака. In: Потебня, А. А.: *Слово и миф.* Правда, Москва, 553–565.
Толстой, Л. Н. 2013: *Анна Каренина.* Азбука, Москва.