

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM  
BÖLCÉSZETTUDOMÁNYI KAR  
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA  
OROSZ IRODALOM PROGRAM

KRISTÓ SÁNDOR ZSOLT

**TEREK, TÉRKÉPZETEK LEONYID ANDREJEV PRÓZÁJÁBAN**

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ:  
PROF. DR. SZÓKE KATALIN

SZEGED  
2014

## TARTALOM

I. Bevezetés.....	3
I.1 Elméleti megjegyzések.....	8
II. Leonyid Andrejev munkássága a kritika tükrében.....	13
II.1 A kortárs írók kritikái.....	13
II.2 Szövegkiadások.....	16
II.3 Leonyid Andrejev magyarországi recepciója.....	17
II.4 Leonyid Andrejev munkásságának szakirodalmi fogadtatása: rövid áttekintés ..	18
II.4.1 Leonyid Andrejev műveinek térpoétikai megközelítése.....	28
III. Terek térképzetek Leonyid Andrejev prózájában (műelemzések).....	36
III.1 Az „evangéliumi trilógia”: Ben-Tovit, Eleázár, Júdás .....	36
III.2 A halál problematikája.....	62
III.2.1 A halál mint „határhelyzet” .....	63
III.2.2 Nemlét, „nem-tér”, a tudattalan dimenziói .....	67
III.3 Szent és profán terek: Vaszilij fivejszkij élete.....	81
III.4 „Az én témám az örület és a borzalom”: az örület fenoménja L. Andrejev prózájában.....	94
III.5 A tudattalan feneketlen mélysége .....	110
III.6 Az otthontalanság terei: a városok lét-labirintusai .....	123
III.7 A vonatutazás motívumának térpoétikai megközelítése.....	139
IV. Összegzés.....	160
V. Felhasznált irodalom.....	163
VI. Függelék: Leonyid Andrejev Magyarországon: Bibliográfia.....	172
VII. Melléklet: Leonyid Andrejev néhány művének szerzői illusztrációi.....	188

„...és nem volt már tér sem,  
és az ember ott termett,  
ahol lenni akart: itt, ott, mindenütt –  
itt, ott és mindenütt.”  
(L. Andrejev: *Minden halott feltámadása*)

## I. Bevezetés

Dolgozatomban Leonyid Andrejev prózai műveinek művészi tereit vizsgálom, igyekszem átfogóan bemutatni azokat, kiemelni sajátosságaikat a velük szorosan összefüggő eszmei, esztétikai, poétikai kategóriák kontextusában, azaz az író egyes műveit a tér(-idő) struktúrái felől megközelítve interpretálok.

Nem új keletű az irodalmi szövegek efféle vizsgálata, a „tér-olvasás” („spatial reading” – „чтение сквозь призму пространственности”), hiszen az orosz irodalomtudományban számos, egyrészt teoretikus jellegű, a teret mint a szöveg egyik kategóriáját vizsgáló tudományos munka született (M. M. Bahtyin, Sz. Ju. Nyekljudov, D. Sz. Lihacsov, Ju. M. Lotman, V. N. Toporov, B. A. Uszpenszkij munkái), amelyek azt bizonyítják, hogy a tér a művészi szöveg egyik legfontosabb kategóriája, kulcsszerepet játszik a szöveg jelentésének megképződésében. Másrészt szép számmal publikáltak orosz (és más) nyelven olyan tanulmányokat, cikkgyűjteményeket, monográfiákat is, amelyek az orosz irodalom egy jelentős műve vagy egy szerző művei térkategóriáinak vizsgálatát, sajátosságainak feltárását tűzték ki célul.<sup>1</sup>

Korábban születtek már Leonyid Andrejev térpoétikáját egyes prózai műveiben egy határozott vagy épp általános szempontból vizsgáló tanulmányok (ezekről bővebben ld. a következő fejezetben). Viszont az író prózáját e megközelítésben

---

<sup>1</sup> A teljesség igénye nélkül néhány fontosabb mű: И. Трофимов, *Провинция в художественном мире прозы Андрея Белого*, Даугавпилс: DPU izdevniecība «Saulė», 1997.; Н. Е. Разумова, *Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства*, Томск: Томский государственный университет, 2001.; С. Н. Зотов, *Художественное пространство — мир Лермонтова*, Таганрог: ТГПИ, 2001.; Л. Г. Панова, *«Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама*, М.: Языки славянской культуры, 2003.; В. В. Иванцов, *Пространственно-временная организация художественного мира В.С. Макарина*, СПб.: Фил. Ф-т СПбГУ, 2008.; «Любовь пространства...»: *Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака*, отв. ред. В. В. Абашев, Москва: Языки славянской культуры, 2008.; J. J. Van Baak, *The Place of Space in Narration: A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space: With an Analysis of the Role of Space in I. E. Babel's Konarmija*, Amsterdam: Rodopi, 1983.; Katharina Hansen Löve, *The Evolution of Space in Russian Literature: A Spatial Reading of 19-th and 20-th Century Narrative Literature*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1994.

átfogóan vizsgáló, bizonyos, a térpoétika szempontjából kiemelkedő fontosságú műveket komplexen elemző tudományos munka nem készült eddig. Pedig Andrejev prózai szövegei térkategóriáinak (az időkategóriákkal szemben) feltűnően nagyfokú „jelöltségét” (ahogy erre már V. Bezzubov és L. Karlik is felfigyelt cikkükben),<sup>2</sup> egyes művek művészi világában játszott rendkívül fontos szerepüket, az egyszerű topografián túlmutató többletjelentésüket, szemantikájukat, a művészi szöveg struktúrájába való organikus „beágyazottságuk” módját, stb. véleményem szerint, csak nagyon aprólékos, részletező, de ugyanakkor az író művészi világának egészét is figyelembe vevő elemzéssel lehet leírni, kimutatni.

Dolgozatom célja tehát konkrét műelemzéseken keresztül bemutatni a művészi terek Andrejev próza-poétikájában játszott szerepét. A következő kérdésekre keresem a választ: hogyan strukturálják a terek az egyes művek világát, hogyan képződnek meg a narráció különféle módusai segítségével, az ábrázolás szintjén hogyan ötvöződnek bennük a különféle írásmódok (realista, szimbolista, expresszionista, naturalista stílusjegyek), hogyan függnék össze a művek motívum-rendszerével és kultúratörténeti kontextusával. Véleményem szerint az ilyen módon végzett interpretáció során lehetővé válik a művek olyan jelentésrétegeinek feltárása, amelyek „általános” esztétikai vagy eszmetörténeti megközelítés révén nem lehetségesek, és amelyeket eddig csak véletlenszerűen vagy egyáltalán nem érintettek tanulmányaikban az Andrejev-kutatók.

A disszertációban szereplő interpretációknak nem képezik tárgyát Andrejev drámai művei, e művek vizsgálata túlzottan kitágítaná dolgozatom kereteit. Másrészt, meglátásom szerint, a drámai műfajú művek tereit más eszközökkel lenne szükséges vizsgálni, ugyanis míg az elbeszélői műfajú alkotásokban a tereket a narrátor (vagy gyakran a hős nézőpontjával azonosuló narrátor) „alkotja meg”, addig a drámai alkotásokban főként a szerzői utasításokból, illetve a monológokból, dialógusokból kaphatunk képet az adott mű tereiről. (Különösen igaz ez Andrejev színházi, dramaturgiai újításai eredményeképp létrejött, expresszionista jellegű, vagy az ún. „pánpsziché” színpadi alkotásaira.)

Andrejev prózai terei egy részének különlegessége épp abban áll, hogy a hősök és a terek kölcsönhatásban állnak egymással, amelynek két iránya lehetséges: egyrészt a

---

<sup>2</sup> В. И. Беззубов, Л. С. Карлик, *Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898–1904 гг.* // Учен. зап. Тартуск. ун-та., Вып. 491: Труды по рус. и славян. филологии, № 31, 1979. 59–83.

hős tudatállapota kivetülhet a(z általában zárt) terekre, amelyek visszahatnak a hősrre, a tereket „befogadó” szubjektumra. Másrészt bizonyos terek pozitív vagy negatív hatást gyakorolhatnak a hősökre, ennek megfelelően változik a hősök tér-érzékelésének módja, minösége. Ez a jelenség Andrejev sajátos pszichologizmusának megfejtéséhez vezethet bennünket.

Dolgozatomnak a *Bevezetést* követő fejezetében röviden áttekintem az utóbbi évtizedek Andrejev-szakirodalmát, ami valamelyest képet ad egyrészt az író munkásságának sokszínűségéről, másrészt Andrejev művészete vizsgálatának fontosabb irányvonalairól. Ez a fejezet egyben vizsgálódásaim koordinátáit is meghatározza, mivel a bemutatott tudományos munkák egy része az író világnézetével, illetve az (világ)irodalmi folyamatba való elhelyezhetőségével, stílus- és eszmei irányzatokhoz való tartozásával kapcsolatos problémákat tárgyalja. Ezek a kérdéskörök nagymértékben összefüggnek az író alkotói módszerének sajátosságaival, vagyis ily módon a térpoétikájával is. A „klasszikus” realizmust túlhaladó „kísérletező” írásmód, amelynek stílusjegyei magukon hordozzák a naturalista és a későbbi expresszionista esztétika vonásait, majd az író későbbi pályaszakaszában az irodalmi egzisztencializmusra jellemző parabolikusságot, mind meghatározó tényezői a művészi terek megalkotása módozatainak.

Feltevésém szerint az említett stílusjegyeken túl, ha kontextuális összefüggésben szemléljük Andrejev prózájának tereit, megfigyelhető bennük egyfajta „evolúció”. V. Bezzubov és L. Karlik tanulmányukban (ld. következő fejezet) megállapították, hogy a művek a zárt terek kinyílásának lehetőségét hordozzák magukban, ám egyes hőstípusok, amelyekre a (belső) zárt terek a jellemzők, képtelenek a nyitott terekbe való kijutásra. Ezzel szemben vannak olyan hőstípusok, akik ideiglenesen képesek a határok „legyőzésére”.<sup>3</sup> Mindez a korai pályaszakaszra jellemző, s a terek efféle jellegében a determinációt, a végzetszerűséget (pok), az ezekkel való szembesülést kell látnunk, s ezzel együtt a lét lényegére irányuló szerzői intenciót. Azonban az ismertetett cikkek egyikében sem fordítottak figyelmet a kutatók arra, hogy az 1900-as évek közepétől (véleményem szerint az *Eleázár* című elbeszélés megírásától) kezdődően metamorfózisok egész során megy keresztül Andrejev térpoétikája, aminek egy igen jelentős állomása az 1914-es *Repülés* (Полет) című mű. A pálya e szakaszán a terek „nyitódása” figyelhető meg, ám nem csupán a fizikai, hanem metafizikai szférákba.

---

<sup>3</sup> Uo.

Ezek a terek, „térirányok” Andrejev világszemléletének hordozói, kifejezői, amelyre egészen ifjú korától hatott Eduard von Hartmann, de főként Arthur Schopenhauer filozófiája. Egyébként az andrejevi életműre gyakorolt hatásuk átfogó vizsgálata még nem történt meg. Az említett pályaszakasz részletes vizsgálata már dolgozatom következő fejezetének tárgya.

A disszertáció második, terjedelmesebb részében a műelemzések kaptak helyet. A könnyebb áttekinthetőség érdekében a műveket feltételeken tematikai „kategóriákba” sorolom, melyek több mű elemzésén keresztül egy-egy „térjelenséget” összefoglalóan mutatnak be. Általánosan jellemző ezekre az alfejezetekre, hogy bennük egy-két fontosabb művet részletesen elemzek, illetve néhány további alkotásnak csupán az adott kategória szempontjából lényeges elemeit vizsgálom. Az első kategóriában Andrejev 1905–1907-ben született ún. „evangéliumi trilógiáját” értelmezem, amely véleményem szerint az író prózájának kiemelkedő alkotásait foglalja magában. Erről a „magaslatról” azután a korábbi és későbbi művekre is nagyobb „rálátás” nyílik. A trilógia darabjai bibliai parafrázisok, stilizált, „remitologizált” (Irina Moszkovkina terminusa) bibliai történetek, amelyek elemzésén keresztül mód nyílik az író mitopoetikus tereinek (Vlagyimir Toporov terminusa) vizsgálatára.

Érdekes paradoxon Andrejev világnézetével kapcsolatban, hogy a szó klasszikus értelmében ateista volt, ám az általa egyik legtöbbet olvasott, és művészetére meglehetősen nagy hatást gyakorló könyv a Biblia volt. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a számtalan bibliai ihletettséggű műve. Egyik, talán a legnagyobb hatású és legismertebb hosszú elbeszélése, a *Vaszilij Fivejszkij élete* (Жизнь Василия Фивейского, 1903) a harmadik alfejezet elemzésének tárgya. A hitetlenségével küszködő pap figurájában az ószövetségi Jób alakmása ismerhető fel. Fivejszkij atya hitetlenségének-hitének ingadozása a mű tereiben is nyomot hagy, megfelelő alapot szolgáltatva a szent és profán oppozíció mentén történő interpretációjukhoz.

A negyedik alfejezet Andrejev munkásságának egyik központi motívuma, az *őrület* köré csoportosított művek térpoétika elemzését tartalmazza. Andrejev egyik talán leggyakrabban használt jelzője az őrület, amely nem minden esetben jelent valamiféle pszichikai betegséget, csupán egy gondolat, fixa idea hiperbolizálását, aminek következtében a hősök tudata is metamorfózison megy keresztül, így az ő szemszögükből leírt terek „torzulnak” egyes művekben. A klasszikus orosz irodalom (pl. Gogol, Garsin, Csehov) egyik „térkategóriáját”, az őrültek házáat Andrejev is

megidézte *Kísértetek* (Призраки, 1904) című művében. Az elbeszélés interpretációjában az elődök térábrázolásával való hasonlóságokon túl Andrejev sajátos „pszichologizmusa” eredőinek vizsgálatára is kitérekek. Az író pszichologizmusa talán két 1902-es művében *A szakadék* (Бездна) és a *Ködben* (В тумане) című elbeszélésekben érhető tetten leginkább, amelyekben a tudattalan pszichikai folyamatok kivetülnek a mű tereire, és a címben kiemelt szavak tér-szimbólumokká válnak.

Dolgozatom második részének hatodik alfejezete Andrejev városábrázolásával foglalkozik. E rész kapcsán megkerülhetetlen az orosz irodalom egyik jelentős vonulata a „pétervári szöveg” vizsgálata. Azonban elmondható, hogy a fejezetben vizsgált műveit az író sajátos, szándékoltan „általánosító” ábrázolásmódjának köszönhetően nem lehet egyértelműen a pétervári szöveg organikus részeként tekinteni.

Az utolsó alfejezet középpontjába a vonatutazás tereit állítottam, ami sajátosságából adódóan több típusú tér vizsgálatát teszi lehetővé. A vagon zárt, a társadalmi rétegeket reprezentáló terei, a nagyvárosi pályaudvar és a vidéki kisállomás szemantikai jellegzetessége mellett a vasút toposza sajátosságait vizsgálom.

Elemzéseim során egyrészt az orosz irodalomtudományban klasszikusnak számító Ju. M. Lotman, V. N. Toporov, B. A. Uszpenszkij tér-szemiotikai munkáira támaszkodom, de az Andrejev-kutatás témámhoz kötődő régebbi és újabb munkáit is felhasználom. Emellett mondanom illusztrálására, vagy egyes művek (elő)történetének bemutatására többször idézek Andrejev leveleiből, naplóiból, kortársai visszaemlékezéseiből.

Az egyes alfejezetekben vizsgált jelenségeket igyekszem az orosz irodalom kontextusában elhelyezni, lehetséges kapcsolódási pontokat keresve más írók műveivel.

## I.1 Elméleti megjegyzések

Talán nem túlzás azt állítani, hogy az orosz irodalomtudományban az irodalmi művek térpoétikai irányultságú elemzése „tradicionális”. Jól bizonyítja mindezt a fentebb felsorolt, nagyobb volumenű művek sora, amelyet még hosszan lehetne folytatni. Ahogyan már említettem, a „gyakorlati” megközelítés mellett (azt megelőzve, megalapozva), inkább teoretikusnak mondható kutatások is folytak, amelyek úttörői főként a moszkvai-tartui szemiotikai iskola jeles képviselői voltak: Ju. M. Lotman, V. N. Toporov és B. A. Uszpenszkij. Az ő munkáik egy része sem mondható csupán elméletinek, hiszen feltevéseiket többnyire az orosz irodalomból vett gazdag példanyaggal támasztották alá. Az említett nevek mellett természetesen megkerülhetetlen M. M. Bahtyin neve és *kronotoposz* terminusa, illetve D. Sz. Lihacsov e témában írott munkái is. A következő néhány oldalon rövid áttekintést kívánok adni a munkám szempontjából fontos „elméleti” munkák leglényegesebb megállapításairól.

D. Sz. Lihacsov 1968-as cikkében<sup>4</sup> az irodalmi mű világát modelláló művészi térrel foglalkozik, megállapítja, hogy a művészi tér tulajdonságai függenek az irodalmi mű műfaji sajátosságaitól is. Példaként hozza a (romantikus) fantasztikus regényt, ahol a tér határai kitolódhatnak a földi szférákon túlra, vagy épp némely realista alkotásban korlátozódhatnak csupán egy szobára. A terek lehetnek kvázi reálisak, „földrajziak” (például történelmi regényekben), vagy „elképzelt” terek (pl. a mesékben).<sup>5</sup> Lihacsov később kiterjesztette kutatásait az óorosz irodalomra is,<sup>6</sup> könyvében megjegyzi, hogy a mesék terei nagyon hasonlóak az óorosz irodalom tereire, különösen igaz ez az *Igor-énekekre*. Ebben a korszakban a terek nem differenciálódnak műfajok szerint (sőt művészeti ágak szerint sem, pl. festészet, építészet, stb.), s velük szemben nagyobb jelentőséget nyer az idő az egyes alkotásokban. Mindez a kor emberének világfelfogásából eredeztethető:

«Мир подчинен в сознании средневекового человека единой пространственной схеме, всеохватывающей, недробимой и как бы сокращающей все расстояния, в которой нет индивидуальных точек зрения на тот или иной объект, а есть как бы надмирное его осознание — такой религиозный подъем над действительностью,

---

<sup>4</sup> Д. С. Лихачев, *Внутренний мир художественного произведения* // Вопросы литературы, 1968/8. 74–87.

<sup>5</sup> Vö. uo.: 76.

<sup>6</sup> Д. С. Лихачев, *Поэтика художественного пространства* // Д. С. Лихачев, *Историческая поэтика: Смех как мировоззрение и другие работы*, СПб.: Изд-бо «Алетейя», 2001. 129–145.



который позволяет видеть действительность не только в огромном охвате, но и в сильном ее уменьшении».<sup>7</sup>

Kiváltképp fontos ez az észrevétel Andrejev tereinek és világérzékelésének összefüggésére alkalmazva, még ha teljes mértékben ellenkező előjelű is. Andrejev számára a földi lét a determinációval egyenlő, a hétköznapi (zárt) terek különféle minőségekkel rendelkezhetnek ugyan, de végső soron a lét kiúttalanságát tükrözik. Mindez az író sajátos „schopenhaueri ateizmusának” eredménye, amelynek feloldása Andrejev bizonyos műveiben csak az énen, azaz a téren túli szférákban lehetséges.

Az alkotó szubjektum és a („megalkotott”) művészi terek viszonyát vizsgálja Jurij Lotman Gogol-tanulmányában, amely először szintén 1968-ban látott napvilágot. Szerinte a szerző időben és térben meghatározott tudata (és nyelve) által teremti meg a művészi tereket. Lotman azt is hangsúlyozza, hogy a művészi terek túlmutathatnak önmagukon, s nem csupán a térviszonyok kifejezésére alkalmasak:

„[...] a világ művészi modelljében a tér olykor metaforikusan felvesz olyan kifejezéseket, melyek a világ modelláló struktúrájában egyáltalán nem a térviszonyokat jelölik. Ily módon a művészi tér a világ olyan modelljét képviseli, amelyet a szerző a maga térképzetének nyelvén fejez ki. Emellett, mint gyakran előfordul más kérdésekben is, a nyelv önmagában véve kevésbé önálló, nagyobb mértékben tartozik az időhöz, korhoz, közéleti és művészi csoportokhoz, mint az a tény, hogy a művész ezen a nyelven beszél, és ez a nyelv az ő világának művészi modellje. Magától értetődik, hogy a "térviszonyok nyelve" egyfajta absztrakt nyelv, amely magába foglalja alrendszerként a műfajok és művészi ágak téryelveit, ugyanúgy miként a különböző korok tudata által létrehozott eltérő absztraktsági fokkal rendelkező térmodelleket is”.<sup>8</sup>

Hasonlóképp gondolkodik Pavel Florenszkij, aki végső soron a művészet lényegét és célját a „valós”, fizikai tér sajátos művészi újraalkotásában látja, mindazonáltal – vélekedik Florenszkij – a művészi „térformák” adják a művészi alkotások osztályozásának alapját is:

«Цель художества — преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общечеловеческого и общезначимого в действительности. Иначе говоря, цель художника — преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая

---

<sup>7</sup> Uo. 134.

<sup>8</sup> Jurij Lotman, *A művészi tér problémája Gogol prózájában*, ford. Mercz Andrea // *Kultúra, szöveg, narráció: Orosz elméletírók tanulmányai: In honorem Jurij Lotman*, szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994. 121.

организация пространства; и, следовательно, задача искусства — переорганизовать пространство, т. е. организовать его по-новому, устроить по-своему. Художественная суть предмета искусства есть строение его пространства, или формы его пространства; а классификации произведений искусства надлежит прежде всего иметь в виду эту форму».<sup>9</sup>

Az itt idézett szövegrészek kellőképp alátámasztják az irodalmi művekben a művészi terek vizsgálatának létjogosultságát. Megalapozzák továbbá dolgozatom egyik fontos elemzési aspektusát: rámutatnak a szerzői szubjektum és művészi tér relációjára. Elemzéseim egyik fő vonulata tehát törvényszerűen a szerzői eszmék összefüggésében történő térpoétikai interpretáció.

A fentebb részletezett gondolatmenet folytatva idézhetjük Mihail Bahtyint, aki tanulmányában rámutat arra, hogy a művészi szöveg (ebben az esetben regény) absztrakt elemei kronotoposz által fejeződnek ki:

«Все абстрактные элементы романа — философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п. — тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются художественной образности. Таково изобразительное значение хронотопа».<sup>10</sup>

Bahtyin az irodalmi szöveg tér-idő viszonyait nevezi kronotoposznak. A kronotoposznak – Bahtyin szerint – elsősorban műfaji jelentősége van, különféle műfajok tipikus kronotoposszal bírnak, így elmondható, hogy a kronotoposz határozza meg a műfajokat és a műfaji altípusokat.<sup>11</sup> Érdekes apropót adnak e gondolatsor gyakorlati alkalmazására Leonyid Andrejev „remitologizált” szövegei, például az *Eleázár* című elbeszélés, amelyet példázatként is definiálhatunk (ahogyan például Ljudmila Jezuitova is írja a műről szóló tanulmányában). Az evangéliumi történet kronotoposza (műfaja) különleges lehetőséget ad az író eszméinek kifejtésére.

Andrejev „neomitologikus” (és természetesen más) alkotásai térszerkezetének interpretálásához kitűnő elméleti alapot szolgáltatnak V. N. Toporov munkái. Toporov elmélete szerint mitopoetikus terek azon művészi, irodalmi, vallási-filozófiai, misztikus stb. szövegek terei, amelyek szemben állnak a „hétköznapi” terekkel, azok képzeletével,

---

<sup>9</sup> А. П. Флоренский, *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, М.: «Прогресс», 1993. 70–71.

<sup>10</sup> М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*, М.: Худож. лит., 1975. 399. (A szerző e tanulmányának itt idézett szövegrészei hiányoznak a magyar fordításból.)

<sup>11</sup> Уо. 235.

amelyeket végső soron a modern tudomány geometrizált, homogén, részekre nem osztható, ezen a módon nem értelmezhető térfelfogása határoz meg.<sup>12</sup> A tudós ezek tükrében a következőképp értelmezi a mitopoetikus tér-időt:

«Прежде всего, в архаичной модели мира пространство не противопоставлено времени как внешняя форма созерцания внутренней [...] пространство и время, строго говоря, не отделимы друг от друга, они образуют единый пространственно-временной континуум [...] с неразрывной связью составляющих его элементов».<sup>13</sup>

Véleményem szerint a modern és archaikus világmodell, „világképzet” metszéspontjában jött létre például Andrejev *Vaszilij Fivejszkij élete* című művének világa, amelynek e szempont figyelembevételével történő interpretációja a tér-idő szerkezet síkján, több új megállapítással árnyalhatja az írónak ezt az egyik legtöbbet elemzett alkotását.

Csak érintőlegesen esett szó eddig a művészi tér és a szűzsé kapcsolatáról, melynek problematikáját Szergej Nyekljudov nyomán Jurij Lotman is vizsgálta, és amely fontos aspektusát adhatja a művészi szövegek *hely*-definíciójának. Nyekljudov a bilinákat (orosz hősi eposzokat) tanulmányozva megállapítja, hogy sajátos tér-idő rendszerük kapcsolatban áll a szűzsé „kibontásának” módjával, ugyanis bennük a hasonló események azonos körülmények között mennek végbe.<sup>14</sup> Ennek tükrében Lotman a bilina egyes „helyeit” funkcionális mezőkként gondolja el, ahová eljutni

„megfelel az adott helyre jellemző konfliktusszituációba kerülésnek. Ilyen módon a bilina szűzsége a hős térbeli mozgásának pályájaként képzelhető el”.<sup>15</sup>

Dolgozatom szempontjából másik fontos problémakört vizsgál Borisz Uszpenszkij monográfiájában, nevezetesen a nézőpont és a tér összefüggéseit. Uszpenszkij a térviszonyok egyik kifejezési lehetőségének tartja az irodalmi hős és az elbeszélő pozíciójának térbeli viszonyát:

---

<sup>12</sup> Вö. В. Н. Топоров, *Пространство и текст* // В. Н. Топоров, *Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы*, Т 1, М.: Рукописные памятники древней Руси, 2010. 320.

<sup>13</sup> Уо. 322.

<sup>14</sup> Вö. С. Ю. Неклюдов, *Время и пространство в былинне* // *Славянский фольклор*, отв. ред.: Б. Н. Путилов, В. К. Соколова, М.: Наука, 1972. 19.

<sup>15</sup> Ju. М. Lotman, *А művészi tér problémája...*, 122–123.

„Bizonyos esetekben az elbeszélő nézőpontja – kisebb-nagyobb pontossággal – rögzíthető térben vagy időben, vagyis következtetni tudunk arra a (tér- vagy időkoordinátákkal meghatározott) *pozícióra*, amelyből az elbeszélés folyik. Olykor [...] az elbeszélő pozíciója egybeesik a mű valamelyik szereplőjének a nézőpontjával, mintha a szerző arról a helyről kiindulva vinné előre a narrációt, ahol az adott szereplő áll”.<sup>16</sup>

Uszpenszkij különféle elbeszélői módozatokat ír le a művészi alkotás tér-idő viszonyainak síkján, amelyek hasznosnak mutatkoznak egy-egy Andrejev-mű elemzése során. Andrejev egyik gyakori narrációs fogása, hogy „összemosza” a hős és az elbeszélő nézőpontját (gyakran csak az elbeszélő folyamat egy-egy rövid momentuma erejéig, gyors, egymás utáni váltásokban az „összemosott” hős-elbeszélő és az elbeszélői nézőpont között), ami érdekes térbeli leírásokat eredményezhet, pl. a vonaton utazó hős-elbeszélő nézőpontjából leírt táj esetében. Ez a jelenség többször összekapcsolódhat azzal is, hogy amikor bizonyos téralakzatok, vagy a táj egy gondolatot, hangulatot, érzést hivatottak megjeleníteni, hatással vannak a hős(ök) tudatára is, minek következtében – a mű viszonyai között – az objektív elbeszélői tudat alárendelődik a hős(ök)ének, ekképp az általuk bensővé tett gondolatnak, hangulatnak, érzésnek.

---

<sup>16</sup> Borisz Uszpenszkij, *A kompozíció poétikája*, ford. Molnár István, Bp.: Európa Kk., 1984. 95.

## II. Leonyid Andrejev munkássága a kritika tükrében

### II.1 A kortárs írók kritikái

Leonyid Andrejev életművét a XIX–XX. század fordulója orosz irodalmának egyik irányzatában sem lehet egyértelműen elhelyezni, művészetének recepciója már kortársai, de későbbi kutatói, értelmezői körében sem volt egységes. Gorkijhoz írott egyik levelében Andrejev a következőképp vélekedik a kortársak őt „beskatulyázni” próbáló véleményeivel kapcsolatban:

«Кто я? Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист».<sup>17</sup>

Egyik kritikusának, Alekszandr Amfiteatrovnak írott levelében pedig a sajátos filozófiájának kifejezési módozatait kereső, ennek érdekében újabb és újabb módszerekkel kísérletező, e módszereket szintetizálni vágyó, irányzatokon kívüli és felüli művész állásfoglalását olvashatjuk:

«И когда символизм потребует от меня, чтобы я даже сморкался символически, я пошлю его к черту; и когда реализм будет требовать от меня, чтобы даже *сны мои* строились по рецепту купринских рассказов — я откажусь от реализма».<sup>18</sup>

A kortárs kritikusok, sőt a későbbi kutatók a realizmus, szimbolizmus, naturalizmus, majd az expresszionizmus különálló kategóriáiba akarták szorítani Leonyid Andrejev írásművészetét, ami a vele kapcsolatos szakirodalomban olyan terminusok létrejöttét is eredményezte, mint például: „fantasztikus realizmus”, „realista miszticizmus”, „komor neorealizmus”, „misztikus anarchizmus”, stb.

Igen érdekes nézőpontot tükröznek a kortárs írói vélemények Andrejevről. Az „optimista” Gorkij számára elfogadhatatlan Andrejev „sötét”, komor filozófiája. Egy helyütt Gorkij ezt a világnézetet „ kozmikus pesszimizmusnak” nevezi, és úgy tartja, hogy az orosz irodalomban ez a világlátás Andrejevnek köszönhetően gyökeresedett

---

<sup>17</sup> *Литературное наследство*, Т 72: Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка, М.: Наука, 1965. 351. A továbbiakban az Andrejev-kutatásban általánosan elfogadott és használt rövidítést (LN72) használom az erre a kötetre való hivatkozásnál az oldalszám megadásával.

<sup>18</sup> LN72, 541.

meg, új „színt” jelentett, és egy időre a szociális problémákban gyökerező pesszimizmust helyébe került.<sup>19</sup> Ezzel együtt azt veti Andrejev szemére, hogy nem tudott szabadulni Arthur Schopenhauer és Eduard Hartmann hatásától. Emiatt – Gorkij véleménye szerint – Andrejevet nem érdekelte a valóság, és a német filozófusok hatása zavarta abban őt, hogy megértse a modern élet fejlődését, és ez mintegy felmentette az alól, hogy az aktuális szociális problémákkal foglalkozzon.<sup>20</sup> Más tényezők mellett ebben a világnézetbeli különbözésben gyökerezik a két író barátságának elhidegülése, eltávolodásuk.

Andrejev tragikus, (az expresszionizmusra jellemző) katasztrofikus világnézetét Alekszandr Blok visszaemlékezéseiben viszont „pozitívan” értékelte:

«А что там неблагополучно, что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, — это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией, и вот на это мое знание сразу ответила мне "Жизнь Василия Фивейского", потом "Красный смех", потом — особенно ярко — маленький рассказ "Вор"». <sup>21</sup>

Hasonló álláspontot képvisel, de más szempontból közelít az Andrejev-jelenséghez Andrej Belij az *Arabeszk* egyik 1906-os cikkében. Hozzátehetjük, hogy eltérően más szimbolistáktól, mint például Z. Gippiusztól, D. Merezkovszkijtól, akik egyébként azért ítélték el Andrejevet, mert az ő (szimbolista) ideáljukhoz képest kevésbé misztikus, túlzottan „realista”; ráadásul ateista. Andrej Belij így ír tehát Andrejevről:

«Леонид Андреев, может быть, единственный мистический анархист среди современных нам писателей русских. Нигде не впадает он в утрировку. Нигде не звучат в его творчестве фальшивые ноты [...] Л. Андреев – единственный верный изобразитель неоформленного хаоса жизни. В его творчестве мы не видим обетований победы над ужасом, но и не видим мы тихой смерти успокоения». <sup>22</sup>

A misztikus anarchizmus terminus bevezetése szimbolista körökben G. Csulkov nevéhez köthető. Ennek kapcsán élénk polémia folyt Andrej Belij és Vjac. Ivanov

---

<sup>19</sup> Vö. M. Горький, *О творчестве Леонида Андреева: Предисловие к роману «Сашка Жегулев»* // LN72, 403.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> А. А. Блок, *Памяти Леонида Андреева* // *Книга о Леониде Андрееве* (2-е доп. изд.), Берлин, Петербург, Москва: Изд-во З. И. Гржебина, 1922. 96–97

<sup>22</sup> Андрей Белый, *Арабески: Книга статей* // Андрей Белый, *Собрание сочинений*, Т 8, Москва 2012. 364.

között. Andrejev munkássága jó alapot szolgáltatott Belijnek arra nézve, hogy Csulkovval szemben Andrejevet emelje a „misztikus anarchizmus” piedesztáljára:

«Мистический анархизм — единственный ответ живой личности на все неудовлетворяющие нас теории о смысле жизни, органическое противоядие нашей личности против всевозможных (культурных и некультурных) ядов, которыми ее отравляют».<sup>23</sup>

Az itt idézett szavak híven tükrözik Leonyid Andrejev kortársainak sokszínű véleményét, ami azt is jelzi, hogy alkotásai élénk érdeklődésre tartottak számot nem csak az olvasók körében. Másrészt a leírtak alapján elmondható az is, hogy kritikusainak nagy része azért találhatott „fogást” az írón, mert valójában egyetlen irodalmi csoportosuláshoz sem tudott (de nem is akart) tartozni, és ma már kijelenthetjük, hogy nem lehetséges egyetlen irányzathoz sem egyértelműen besorolni munkásságát. Talán pont ez az irányzaton való kívülisége tette eredeti íróvá (vagy épp <világnézetének> eredetisége minden irányzaton kívülivé), így talán a legpontosabb, ha azt mondjuk, hogy az ő művészetében több tendencia hatott és élt együtt, akár egy-egy művön belül is.

Az utóbbi évtizedek Andrejev-kutatására szintén jellemző a sokszínűség az irodalmi irányzatokhoz való besorolást illetően, azonban kialakulni látszik egyfajta „szintetizáló” álláspont. Dolgozatom e fejezetében a munkám szempontjából fontos, az utóbbi évtizedekben napvilágot látott tudományos munkákat, tanulmányokat kívánom röviden áttekinteni, de mindenekelőtt az író műveinek oroszországi (és magyarországi) kiadásáról ejtek néhány szót.

---

<sup>23</sup> Uo.

## II.2 Szövegkiadások

Az író halála után, az 1920-30-as évektől kezdődően több mint fél évszázadon keresztül jóval kisebb érdeklődés mutatkozott munkássága iránt, mint életében, kritikai írások és műveinek kiadása tekintetében egyaránt. Híven tükrözi ezt az a tény, hogy az író által szerkesztett *Összegyűjtött művek* 1917-ben kiadott utolsó, tizenhetedik kötete után (néhány kisebb elbeszéléskötet kivételével) csak az író születésének századik évfordulójára jelent meg egy jelentősebb kétkötetes gyűjtemény,<sup>24</sup> 1971-ben, amely Andrejev válogatott prózai műveit tartalmazta. Ezen kívül meg kell említeni még az 1989-ben megjelent szintén kétkötetes *Drámai műveket*,<sup>25</sup> amely Andrejev drámai alkotásainak nagy részét foglalja magába. 1990-ben kezdődött el a hatkötetes *Összegyűjtött művek*<sup>26</sup> kiadása, ami tartalmazza a fentebb említett tizenhét kötetes *Összegyűjtött művek* teljes anyagát, továbbá az író azon műveit is, amelyek 1917 után születtek.<sup>27</sup> A hatkötetes kiadvány megjelenését számtalan kisebb nagyobb válogatás követte, majd 2007-ben megjelent az akadémiai, huszonhárom kötetre tervezett, *Leonyid Andrejev összes művei és levelei* első kötete,<sup>28</sup> amely az 1892–1899 közötti időszak prózai műveit tartalmazza, köztük korai, addig nem publikált műveket, vázlatokat, befejezetlen alkotásokat és szövegvariánsokat is tartalmaz. Az életművet feldolgozó sorozat az ötödik kötet<sup>29</sup> kiadásával folytatódott, amely 2012-ben jelent meg, s az 1906–1907-ben született prózai és drámai művek kaptak helyet benne.

---

<sup>24</sup> Л. Н. Андреев, *Повести и рассказы в двух томах*, М.: Худ. лит., 1971.

<sup>25</sup> Л. Н. Андреев, *Драматические произведения в двух томах*, Л.: Искусство, 1989.

<sup>26</sup> Леонид Андреев, *Собрание сочинений в шести томах*, М.: Худ. лит., 1990–1996. Az egyes kötetek pontos bibliográfiai adatait ld. a *Felhasznált irodalomban*. **Andrejev egyes műveinek idézésekor alapvetően ezt a kiadványt használok, a főszövegben kerek zárójelben megadva előbb a kötet sorszámaát, majd az oldalszámaát, ahol az idézett szövegrész található. Az ettől való eltérést minden esetben külön hivatkozással jelzem.**

<sup>27</sup> Вö. В. Чуваков, *Комментарии // Леонид Андреев, Собрание сочинений в шести томах*, Т 1, М.: Худ. лит., 1990. 583–586.

<sup>28</sup> Л. Н. Андреев, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати трех томах*, Т 1, М.: Наука, 2007.

<sup>29</sup> Л. Н. Андреев, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати трех томах*, Т 5, М.: Наука, 2012.



### II.3 Leonyid Andrejev magyarországi recepciója

Igen érdekes képet mutat Leonyid Andrejev műveinek magyarországi megjelenése, fordítása, hiszen sok esetben az oroszországi első megjelenés után már rövid idővel a magyar olvasók is olvashatták Andrejev olyan jelentős műveit, mint például *A gondolat* (Мысль, 1902) című elbeszélést (amely némiképp megtévesztően *A ködben* címet kapta először),<sup>30</sup> vagy a *Szakadék* (Бездна, 1902) című művet. Az író haláláig, 1919-ig több mint harminc műve látott napvilágot magyar lapokban, gyűjteményekben, többféle fordításban (a fordítások száma mintegy ötvenet tesz ki). Sőt, igen jelentősnek mondható a magyar Andrejev-kritika is a múlt század első harmadában: 1910-ben monográfia is született az író munkásságáról Molnár István tollából. Számos cikket publikáltak nagy íróink, költőink is Andrejevről, köztük Kosztolányi Dezső több ízben írt érdekes megjegyzéseket az író egyes műveiről, míg Juhász Gyula Andrejev halála után rövid nekrológot jelentetett meg a *Krónika* című újság hasábjain. A magyar Andrejev-fordításokat és -recepciót dokumentáló bibliográfiát lásd a dolgozat függelékében.

---

<sup>30</sup> Feltehetően egy másik Andrejev-mű, *A ködben* (В тумане, 1902) címével cserélődhetett fel valamilyen módon, amely 1904-ben (a *Мысль* magyar fordítását követő évben) jelent meg *Köd* címen. Az 1903-as *Ködben* című szöveg tehát teljes egészében a *Мысль* című elbeszélés szövegének felel meg.

## II.4 Leonyid Andrejev munkásságának szakirodalmi fogadtatása: rövid áttekintés

Magyarországon nemcsak a fordítások és a kritikai írások nagy száma bizonyítja Andrejev munkássága iránti fokozott érdeklődést, hanem születtek jelentős, az életművet feldolgozó disszertációk is.

Hazánkban, dolgozatom kéziratának leadásáig négy, Leonyid Andrejev munkásságát meghatározott szempontból vizsgáló disszertáció született. Közülük az első Karancsy László 1968-ban íródott *A lélektani módszer Leonyid Andrejev elbeszélő műveiben* című<sup>31</sup> grandiózus (568 oldal) terjedelmű, magyar nyelvű kandidátusi értekezése. Karancsy munkájában kihangsúlyozza, hogy Andrejev alkotói módszere túlmutat a realizmus hagyományos eszközeinek használatán, illetve a realitást mint olyat sokkal tágabban értelmezi, mint a 19. század realistái. A disszertáció szerzője Andrejev a realista prózát (is) megújító alkotói törekvéseit az író lélekábrázoló módszere felől közelíti meg. Ugyanakkor azt is megjegyzi a szerző, hogy az irodalmi lélektani módszer elemzésének nincs még kialakult módszere, és hasonló módszerrel nem is végeztek vizsgálatokat Andrejev prózáján.

Andrejev számára a belső történés szinte minden művében fontosabb, mint a külső cselekmény. A szerző úgy tartja, hogy Andrejev elbeszéléseiben a lélekrajz elszakadt korábbi alapvető jellemábrázoló funkciójától, s szerkezeti-cselekménybeli funkciója került előtérbe, azaz például helyzetek kiemelése, egyes szereplők közötti kapcsolat megvilágítása, ami megkülönbözteti az író elődeitől, például Tolsztojtól.

Karancsy vizsgálja az író lélekfelfogását is, utal a már említett „második valóság” gondolatára, ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy Andrejevénél előforduló gyakori lélektani jelenség, hogy eltűnik a határ ezek között a valóságok között. A szerző ritkán vagy egyáltalán nem idézett részleteket közöl Andrejev levelezéséből, korai kritikai írásokból, ezzel mélyebben megvilágítva Andrejev írásművészetének egy-egy fontos jelenségét. A dolgozat igen sok „lelki jelenséget” igyekszik számba venni, lehetséges értelmezési kategóriaként, szempontként alkalmazva azokat egyes művek elemzésében, ilyenek például az intuíció, álom, hangulat, emlékek, víziók, stb.

---

<sup>31</sup> Az itt ismertetett disszertációk fellelhetők az ELTE Egyetemi Könyvtárban, kézirat formában.

Karancsy László disszertációja rendkívül sok értékes megfigyelést tartalmaz, amelyek között még majd fél évszázad elteltével is fedezhetünk fel újszerűnek ható gondolatokat.

Bory Endre László *Leonyid Andrejev drámáinak világa* című magyar nyelvű bölcsészdoktori disszertációja 1986-ban készült el. A szerző Andrejev csaknem összes drámai művét elemzi, a főbb műveket sokoldalúan, az életmű kontextusában interpretálja, dolgozatában követi a művek megjelenésének sorrendjét. Bory viszonylag kevés szakirodalmat dolgoz fel, de elemzései így is lényeglátóak, mélyrehatóak.

Buzás Mária 2002-es orosz nyelven írt PhD-disszertációja *Az expresszionizmus megjelenési formái a századelő orosz kultúrájában* címet viseli. A dolgozat nemcsak Andrejevvel foglalkozik, hanem Vlagyimir Majakovszkij poétikája is elemzése tárgyát képezi. A szerző bevezetőjében bemutatja az orosz expresszionizmus jelenségét, az arról szóló szakirodalmat, majd a disszertáció teljes második fejezetében az expresszionizmus stílusjegyeit vizsgálja Andrejev munkásságában.

A bevezető fejezetben a szerző igen széleskörűen vizsgálja és értékeli az orosz expresszionizmus jelenségéről, Andrejevről, s kapcsolatukról szóló szakirodalmat a kortársi kritikáktól kezdődően egészen a kétezres évekig. Buzás Mária rámutat arra, hogy az expresszionizmus tendenciaszerűen jelenik meg Andrejev művészetében, együtt élve a realizmus, szimbolizmus stílusjegyeivel, és a századfordulóra jellemző, az író műveiben jelenlévő katasztrofikus életérzés, sajátos világlátás okozza az expresszionista stílusjegyek dominanciáját egyes művekben. A disszertáció szerzője emellett felhívja a figyelmet arra is, hogy jó néhány Andrejev kutató az expresszionizmus problematikáját az író művészetében a filozófiai egzisztencializmus felől közelíti meg, műveinek gondolatvilágát a francia, illetve az orosz egzisztencializmussal (Camus, Sartre, Szesztov), illetve a perszonalizmussal (Bergyajev) rokonítja. Buzás Mária dolgozatában négy Andrejev-műben elemzi az expresszionista stílusjegyeket: *Vaszilij Fijevszkij élete*, *Az ember élete*, *Éhség cár*, *Anathéma*.

Végh Katalin *Leonyid Andrejev drámáinak műfajtipológiai sajátosságairól* című PhD-értekezése 2003-ban született, magyar nyelven. A disszertáció szerzője arra vállalkozott, hogy Andrejev egyes drámai műveinek elemzése révén leírja az író dramaturgiájának, pontosabban „pánpsziché” drámáinak jellegzetességeit, a drámai hőst, a drámai cselekmény jellegét, illetve a tér és az idő megszerkesztettségének módját az elemzések középpontjába helyezve. A dolgozat a célkitűzések

megfogalmazása után az Andrejevvel kapcsolatos szakirodalmat tekinti át, kiemelve néhány fontosabbnak ítélt írást, melyekkel részletesebben foglalkozik. Végh Katalin figyelmet fordít az író naplóira, levelezésére is.

A disszertáció szerzője az orosz drámairodalom kontextusába helyezi Andrejev dramaturgiáját. Összehasonlítja a csehovi és andrejevi dráamodelleket, megjegyzi, ha ezeket időben egymás után állítjuk, észrevehető, hogy közöttük paradigmaváltás zajlik, ám mindkettőjük dramaturgiájának meghatározó témája a lét emberellenes volta. A szerző részletesen elemzi Andrejev teoretikus művét, a *Színházi leveleket*, és felvázolja az andrejevi „pánpsziché” dráma létrejöttének előzményeit is, ennek kapcsán vizsgálja Andrejev sajátos pszichológiai felfogását, és a freudizmus lehetséges hatását erre. Végh Katalin négy Andrejev-drámát elemez, ebből a három utóbbit részletesen: *Fekete álarcok*, *Aki a pofonokat kapja*, *Rekviem*, *Kutyakeringő*. A szerző elemzései során figyelmet fordít a drámai, illetve a színpadi tér-időre, és dolgozatom szempontjából is érdekes megállapításokat tesz. Kiemeli a drámai tér-idő allegorikus megszerkesztettségét, amely, a szerző szerint, a téren és időn túli konstrukciókat eredményez, azaz a látomás és realitás egységben történő megjelenítésére alkalmas. Ez a két világ Andrejevnél tehát egymással szorosan összefonódva, szétválaszthatatlan egységben létezik, ilyen értelemben a dráma világ szerveződése a szürrealizmus világkonstruáló elvének jegyét viseli magán – írja Végh Katalin.

\*\*\*

Ahogy az itt áttekintett disszertációkból is részben kiderült, az 1970-es évektől kezdődően az Andrejev-kutatás új irányt vett, életre kelt, fontos tanulmányok tárgyává vált. A kétezres évekig terjedő mintegy harminc év kutatásaiban észrevehetők azok a törekvések, amelyek immár nem igyekeznek az író életművét egy stílus- vagy eszmeirányzathoz sorolni, hanem a benne ható tendenciák hatását vizsgálják különféle megközelítésben. Az 1990-es évektől pedig még inkább jellemző a szakirodalomra az életmű stílári és eszmei vonulatainak egységben való szemlélete, kvázi a korábban kialakult nézetek szintetizálása.

A. Grigorjev 1972-es tanulmányában<sup>32</sup> az elsők között vállalkozott arra, hogy az életmű sokszínűségét bemutassa, összegezze. A munka fő érdeme az, hogy nemcsak az orosz irodalom kontextusában vizsgálja Andrejev írásművészetét, hanem megkísérli elhelyezni a világirodalmi folyamatban is. Így a realizmus, szimbolizmus egyes művekben feltűnő jellegzetes jegyei mellett figyelmet fordít (főként Emile Zola kapcsán) a naturalizmus jellegzetességeit tükröző alkotásokra is, sőt kitér az író expresszionizmussal való lehetséges kapcsolatára, illetve az egzisztencializmussal rokonítható világlátására, amellyel kapcsolatosan megemlíti még Schopenhauer, Hartmann illetve Nietzsche hatását is. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Grigorjev cikke elsőként (monografikus részletességgel) összegezte Andrejev sokszínű munkásságát, s egyúttal megalapozta a későbbi „modern” Andrejev-kutatás fő irányait.

Vszevolod Keldis munkáiban<sup>33</sup> Andrejev művészetére „átmeneti jelenségeként” tekint, amely a realizmus és a modernizmus metszéspontjában jött létre, magába olvasztva többféle stílusirányzatot:

«Это писатель, который неустанно стремился примирить различные эстетические верования, чтобы освободив их от односторонности, "замкнутости", получить принципиально новый и целостный художественный результат».<sup>34</sup>

Keldis későbbi munkáiban a neorealizmus terminust is használja, amelyet Andrejev maga alkotott, saját művészetének meghatározására. Keldis hozzáteszi továbbá, hogy Andrejev világérzékelése érintkezik az egzisztencialista filozófiával, Sesztov, Camus és Sartre gondolati rendszereivel.<sup>35</sup>

Ljudmila Jezuitova monográfiájában,<sup>36</sup> amely máig az Andrejev-kutatás egyik alappművének mondható, a bevezetőben úgy fogalmaz, hogy az íróat valójában – a korábbi nézetektől elérően – nem lehet egyértelműen egyik irodalmi irányzathoz sem sorolni (szimbolizmus, expresszionizmus), sőt egzisztencialistának sem tartható, viszont a századelőn kibontakozó művészeti és eszmei irányzatok „forrásánál” ott áll.<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> А. Л. Григорьев, *Леонид Андреев в мировом литературном процессе* // Русская литература, 1972/3. 190–205.

<sup>33</sup> В. А. Келдыш, *Русский реализм начала XX века*, М.: Наука, 1975.; В. А. Келдыш, *К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века: О так называемых «промежуточных» художественных явлениях* // Русская литература 1979/2. 3–27.

<sup>34</sup> В. А. Келдыш, *Русский реализм начала XX века...*, 212.

<sup>35</sup> В. А. Келдыш, *К проблеме литературных взаимодействий...*, 9.

<sup>36</sup> Л. А. Иезуитова, *Творчество Леонида Андреева (1892–1906)*, Л.: Изд-во. Ленингр. ун-та, 1976.

<sup>37</sup> Вö. Л. А. Иезуитова, *Творчество Леонида Андреева...*, 6.

Jezuitova az író pályájának vizsgált szakaszában született műveihez „realista-kulcsban” közelít, kevésbé tér ki a szimbolista poétikával rokonítható jellegzetes vonásokra vagy az expresszionista stílusjegyek elemzésére a bemutatott művekben.

Hazai kutatóink is jelentős tudományos cikkekkel gazdagították a nemzetközi Andrejev-kutatást a hetvenes években. Szilárd Léna a *Feljegyzéseim* (Мои записки, 1908) című Andrejev-mű átfogó elemzését<sup>38</sup> a mai napig idézik az Andrejev-kutatók. A kutató ebben, illetve valamivel későbbi munkájában kitűnően összegzi az Andrejev világszemléletének két „sarokpontját”, azaz eszméinek hol az expresszionista, hol az egzisztencialista világfelfogáshoz való „közeledését”, amely az Andrejev-művek stílárís jegyeiben is tükröződnek:

«Закономерно, поэтому, что и в художественном методе Андреева можно наблюдать переходы от реалистического изображения к экспрессионистскому, а наряду с этим обращение к формам стилизованной параболы — характерного жанра экзистенциалистской литературы».<sup>39</sup>

Karancsy László tanulmányában<sup>40</sup> Andrejev hősei tudatállapotát sajátos módon kifejező írói módszereit vizsgálva érinti a tudattalan problémáját, sőt Andrejev psziché-felfogásának Freud és Jung személyiségmodelljeivel való rokoníthatóságát. Munkájában olyan addig (1971-ig) alig ismert napló- és levélrészletekkel támasztja alá megállapításait, amelyek csak az utóbbi években váltak szélesebb körben hozzáférhetővé.

Karancsy foglalkozik Andrejev sajátos „pánpsziché” felfogásával, amelyet az író *Színházi leveleiben* (Письма о театре, 1912, 1913) fejtett ki részletesen. Karancsy kiemeli, hogy Andrejev a „pszichologizmus” területén Csehovot tartotta „mesterének”, és a nagy előd prózájára és dramaturgiájára egyaránt használt „hangulat” (настроение) homályos fogalma helyett javasolja a pánpszichologizmus vagy pánpsziché (панпсихологизм, панпсихизм) terminus használatát.<sup>41</sup> Itt érdemes magát Andrejevet

---

<sup>38</sup> Лена Силард, «Мои записки» Л. Андреева I: К вопросу об истории оценок и полемический направленности повести // *Studia Slavica Hung.*, XVIII., 1972. 303–342.; Лена Силард, «Мои записки» Л. Андреева II: Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // *Studia Slavica Hung.*, XX., 1974. 41–69.; Лена Силард, «Мои записки» Л. Андреева III: Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // *Studia Slavica Hung.*, XX., 1974. 271–304.

<sup>39</sup> Székely Nyina, Szilárd Léna, *Az orosz irodalom a XIX–XX. század fordulóján (1890–1917)*, II. kötet, Bp.: Tankönyvkiadó, 1979. 122.

<sup>40</sup> Л. Каранчи, Леонид Андреев о психологическом изображении // *Slavica*, XII., 1972. 91–104.

<sup>41</sup> Vö. uo. 101.

hosszabban idézni, ugyanis a pánpsziché-jelenség nagymértékben jellemző az ő munkásságára is, prózájára, dramaturgiájára egyaránt. Így ír tehát Andrejev a pánpsziché fogalmának lényegéről második *Színházi levelében*:

«Особенность Чехова в том, что он был наиболее последовательным панпсихологом. Если часто у Толстого о д у ш е в л е н о только тело человека, если Достоевский исключительно предан самой душе, то Чехов о д у ш е в и л все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем люди; его люди не более психологичны, чем облака, камни, стулья, стаканы и квартиры. Все предметы мира видимого и невидимого входят лишь как части одной большой души; и если его рассказы есть лишь главы одного огромного романа, то его вещи есть лишь рассеянные по пространству м ы с л и и о щ у щ е н и я, единая душа в действии и зрелище. Пейзажем он пишет жизнь своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы, квартирой доказывает, что бессмертной души не существует. Таков Чехов в беллетристике — но таков же он и в драме своей». (6: 525–526)

Valerij Bezzubov 1984-es monográfiája<sup>42</sup> Andrejev művészetét a realista tradíció szempontjából vizsgálja. A könyv fejezetei Andrejev és más írók (Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov, Blok, Gorkij) irodalmi kapcsolatának feltárását tűzték ki célul, s számtalan értékes megjegyzést tartalmaznak. Ám Bezzubov is azt az álláspontot erősíti (Jezuitóvához hasonlóan), hogy Andrejev írói pályája átmenet a realizmusból a modernizmusba, azaz az író bizonyos művei a realizmus „elmélyítése”, a „neorealizmus” (Andrejev terminusa, amelyet saját művészetére értett), vagy a „fantasztikus realizmus” irányába való kitágításaként értelmezhetők. Ugyanakkor Bezzubov elismeri Andrejev újító törekvéseit, melyekben leginkább az expresszionizmus stílusjegyei és a későbbi egzisztencializmus világnézete tükröződnek.

Az 1990-es években ugrásszerűen megnőtt Leonyid Andrejev munkássága iránti érdeklődés. Ez részben köszönhető annak is, hogy az író születésének 125. évfordulójára több nagyszabású konferenciát is rendeztek. Ebből az alkalomból állították össze a beszédes című *Disszonanciák esztétikája*<sup>43</sup> című, az Orjolban megrendezett konferencia anyagait tartalmazó gyűjteményt, amely híven tükrözi az Andrejev-kutatás már ismert útjai mellett újabb irányait is. Az első, mintegy húsz munkát magába foglaló rész az író munkásságának az irodalmi folyamatban való

---

<sup>42</sup> В. Беззубов, Леонид Андреев и традиции русского реализма, Таллин: Эсти раамат, 1984.

<sup>43</sup> Эстетика диссонансов: О творчестве Л. Н. Андреева: Межвузовский сборник научных трудов к 125-летию со дня рождения писателя, отв. ред. Е. А. Михеичева, Орел: Орловский гос. пед. ун-т., 1996.

elhelyezését célozza meg. Andrejev és számos író kapcsolatát vizsgálják az itt elhelyezett tanulmányok, többek közt Arcibasev, Bulgakov, Bunyin, Dosztojevszkij, stb. A második rész szerzői Andrejev világnézetének problémáit vizsgálják; néhány fontosabb téma: Andrejev és a 20. század „pántragizmusának” problémája; Andrejev munkássága a keresztény antropológia kontextusában; külön tanulmányok vizsgálják a Biblia, a miszticizmus, a démonológia „nyomait” Andrejev műveiben. Az összeállításban helyet kapott az Andrejev-recepciót néhány országban áttekintő cikk is (többek közt: Franciaország, Olaszország, Japán, Románia, stb.). A kötet több munkában is számot ad az orosz és külföldi archívumokból újonnan előkerült Andrejev élete és pályája szempontjából fontos dokumentumokról, levelekről, visszaemlékezésekről.

Szintén egy az író születésének évfordulójára rendezett konferencia anyagai jelentek meg az *Orosz irodalom* című periodika 1997-es számainak hasábjain. Ezek közül az egyik leginkább újszerű szemléletet tükröző írás Natalja Generalova tanulmánya,<sup>44</sup> amelyben Andrejev munkásságában a romantikus világszemlélet eredőit véli felfedezni. Szerinte a világból való elvágyódás, az e világon túli szférákban való ideálkeresés, amely a szubjektum realitással való folytonos konfliktusához vezet, Andrejev világnézetében is felfedezhető sajátosságok. Ezeken túl – Generalova szerint – a fennálló világrend elleni „karamazovi lázadás” az, amely közelíti Andrejev írói gondolkodásmódját Bergyajev perszonalizmusához.

A kilencvenes években született Andrejev munkásságát sajátos oldalról megközelítő monográfia: *Leonyid Andrejev pszichologizmusáról*, melynek szerzője Jelena Miheicseva.<sup>45</sup> A szerző Andrejev prózai és drámai művein keresztül mutatja be az író sajátos „pszichologizáló” alkotásmódját, összefoglalóan megállapítja, hogy a pszichologizmus Andrejev számára:

«[...] это художественное выражение авторского сознания через психику героя с учетом уровня сознания читателя и с целью воздействия на него».<sup>46</sup>

Miheicseva a pszichologizmus mint esztétikai elv „realizálódásának” három, a műfajok evolúciójával összefüggő szakaszát különbözteti meg Andrejev

---

<sup>44</sup> Н. П. Генералова, *Леонид Андреев и Николай Бердяев: К истории русского персонализма* // Русская литература, 1997/2. 40–54.

<sup>45</sup> Е. А. Михеичева, *О психологизме Леонида Андреева*, М.: МГУ, 1994.

<sup>46</sup> Уо. 20.



munkásságában. Az első pályaszakaszból két rövidebb elbeszélés (пассказ) emelhető ki: *A gondolat* (Мысль, 1902) és *A szakadék* (Бездна, 1902), amelyekben a tudattalan fentebb leírt elvek szerinti „vizsgálatát” végzi el Andrejev. A második periódusban egyre több hosszabb elbeszélés (повесть) születik, amelyekben a pszichologizmus esztétikai elve a valóság általánosító szimbólumok segítségével való „tükröztetésével” együtt szolgálnak alapul olyan alkotásokban, mint például *A fal* (Стена, 1901), *Az ember élete* (Жизнь человека, 1907). A harmadik szakasz a regény és a pszichológiai (ún. pánpsziché) dráma megjelenése Andrejev munkásságában, amelyekben kiteljesedhet az író pszichologizmusa. A pánpsziché dráma sajátosan andrejevi műfaj, amelynek „teóriáját” a *Színházi levelekben* (Письма о театре, 1913) dolgozta ki az író. Miheicseva munkája számos olyan megfigyelést tartalmaz, amely Andrejev térpoétikája elemzésében is nagy haszonnal alkalmazható.

A kilencvenes évek szakirodalmáról elmondható tehát, hogy Andrejev munkásságával kapcsolatosan a megközelítésmódok sokszínűsége jellemzi, mind eszmei mind esztétikai síkon. A kétezres évektől tovább folytatódik ez a tendencia, és egyes tudományos munkákban a különféle megközelítési módok szintetizálódnak. Véleményem szerint az utóbbi évtized egyik legfontosabb „szintetizáló” jellegű munkája Irina Moszkovkina, az író főként prózai munkáira fókuszáló monográfiája.<sup>47</sup> A kutatónő áttekinti Andrejev korai (1890-es években született) tárcáit, elbeszéléseit is, amelyekkel ritkán foglalkozik a szakirodalom. Moszkovkina sokoldalúan elemzi Andrejev műveiben keveredő realista, szimbolista, expresszionista stílusjegyeket, külön figyelmet fordítva erre az orosz irodalomban sajátos jelenségre. Részben újszerű megközelítési mód az író szimbolizmusra jellemző, mítoszalkotó törekvéseinek elemzése, egybevetése a szimbolista poétikával. Moszkovkina vizsgálja továbbá az író eszmei-filozófiai útkereséseinek a filozófiai egzisztencializmussal való hasonlóságát is.

A monográfia szerzője nemcsak az orosz irodalom kontextusában helyezi el Andrejev munkásságát, hanem konkrét világirodalmi kapcsolódási pontokra is rámutat olyan írók műveivel is, akikre az Andrejev-kutatók kevésbé vagy egyáltalán nem fordítottak figyelmet, például I. Sz. Turgenyev, vagy E. A. Poe.

---

<sup>47</sup> И. И. Московкина, *Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева*, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, Харьков, 2005.

Hasonló szintetizáló álláspontot képvisel A. V. Tatarinov,<sup>48</sup> aki a századforduló irodalmát felölelő akadémiai irodalomtörténetbe írt tanulmányában szintén realizmus-modernizmus(-neorealizmus) koordinátái között vizsgálja Andrejev munkásságát. Különös figyelmet szentel az író világlátására jellemző duális létszemléletre (двоемирие), ezzel kapcsolatosan vizsgálja a hit-hitetlenség (a hitetlenség metafizikája) kérdéseit, továbbá az egyes műveiben megjelenő démonológiát, neomitologizmusokat. Tatarinov munkájának nagy érdeme, hogy a prózához hasonló mélységben tárgyalja cikkében az író dramaturgiáját, ami hiánypótlónak mondható a szakirodalomban.

Az „egzisztenciális tradíciót” vizsgálja az orosz irodalomban Valentyina Zamanskaja monográfiájában.<sup>49</sup> A kutató a „művészi tudat” (художественное сознание) kategóriájából kiindulva vizsgálja az irodalmi folyamatot, és interpretálja egyes orosz és európai írók munkásságát. A szerző a 20. század orosz irodalmára, mint eszmék rendszerére, többféle művészi „tudat-típus” együttéléseként tekint (pl. egzisztenciális, dialogikus, vallásos, mitologikus, politizált), ezek közül az egzisztenciális „tudat” tradícióját, annak változásait vizsgálja monográfiájában. Az orosz irodalomban végigkövethető – a szerző szerint – összefüggő eszmei vonulatot Tyutchevtől kezdődően vizsgálja az egzisztencialista filozófia kialakulásával párhuzamosan, annak kontextusában. Dosztojevszkij, Tolsztoj, Belij, Szologub, Platonov, Nabokov mellett a kutatás tárgyát képezik olyan filozófusok munkáinak áttekintése is, mint Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Sartre, Camus. A monográfia egyik terjedelmes fejezete Andrejev munkásságát vizsgálja, mint az orosz realizmus hagyományaiból kifejlődő, de az európai egzisztencialista világlátás, gondolkodásmód felé tartó folyamatként értelmezi:

«Л. Андреев, на наш взгляд, — один из основателей русской экзистенциальной литературной традиции [...] творчестве которого реализуется совершенно оригинальная для русского экзистенциального сознания и европейского экзистенциализма — психологический экзистенциализм; в русской литературе в его творчестве экзистенциальная концепция воплотилась как целостное концептуально-стилевое явление».<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> А. В. Татаринов, *Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков: 1890-е – начало 1920-х годов*, книга 2., отв. ред. В. А. Келдыш, М.: Наследие, 2001. 286–339.

<sup>49</sup> В. В. Заманская, *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий. Уч. пос.*, М.: Флинта, Наука, 2002.

<sup>50</sup> В. В. Заманская, *Экзистенциальная традиция...*, 111.

Zamanszkaja számos prózai mű elemzése mellett Andrejev dramaturgiájára is kitér.

## II.4.1 Leonyid Andrejev műveinek térpoétikai megközelítése

Az Andrejev munkásságát vizsgáló kutatók közül először a Bezzubov-Karlik szerzőpáros figyelt fel arra, hogy az író prózájában a művészi tér különös jelentőséggel rendelkezik, és egy átfogó tanulmányt<sup>51</sup> szenteltek annak vizsgálatára. A szerzők észreveszik, hogy az Andrejev-művek térbeli meghatározottsága már címükben is tükröződik, például: *Az ablakban*, *A vonaton*, *A pincében*, *A fal*, *Szakadékbán*, stb. Bezzubov és Karlik úgy tartja, hogy az író nem csak hogy tudatosan modellezte művészi világának tereit, hanem saját mindennapi életének tereit is modellként fogta fel, erre finnországi nyaralójának felépítését, tereit hozzák példaként, K. Csukovszkij visszaemlékezéseit idézve. Sőt, bizonyos művek (tereinek) „megalkotásához” sajátos minőségű hétköznapi terekben való tartózkodást tartott szükségesnek az író, például a *Fekete maszkok* megírásánál:

«В красочной, но слишком определенно русской Москве я не мог бы написать "Черные маски" [...] Чтобы свободнее писать о "вневременном" и "внепространственном", я сам должен быть вне времени и пространства, а для этого и нужно деревенское уединение. Здесь я создал для себя обстановку, чуждую влиянию среды, мысль отдал пространству».<sup>52</sup>

Bezzubov és Karlik cikkéről elmondható, hogy vizsgálatuk Andrejev pályájának korai szakaszában (1904–1905-ig) született műveire korlátozódik, a későbbi művek közül csupán a *Repülést* említik meg. Nagyon röviden megindokolják azt is, hogy cikkükben miért nem vizsgálják a művészi tereket az író drámai műveiben, ahol – véleményük szerint – még inkább kiemelkedik a térkategóriák jelöltsége, ám a „térviszonyok nyelve” a drámai alkotásokban specifikus sajátosságokkal bír.

A szerzők írásukban a művek kronológiai sorrendjét is figyelembe veszik, hogy ily módon követhessék az író pályája vizsgált szakaszának művészi tereinek „evolúcióját”. Az írói pálya e korszakának prózai műveivel kapcsolatosan két „tér-modellt” állítanak fel, amelyek a hősök tipológiájával függnek össze, mindkét modell a „belső tér” (внутреннее пространство) és a „külső tér” (внешнее пространство) viszonyában képződik meg. Az első modellnél a „sarok”, illetve a „pince” hősének

---

<sup>51</sup> В. И. Беззубов, Л. С. Карлик, *Художественное пространство...*, 59–83.

<sup>52</sup> Idézi: В. И. Беззубов, Л. С. Карлик, *Художественное пространство...*, 59.

szempontját veszik alapul. Olyan műveket sorolnak ehhez a modellhez, mint például *Az ablakban*, *A nagy szlemm*, *Volt egyszer...* és a *Pincében*. Ezekben a művekben a „belső tereket” az összeszűkültség, a pont-jelleg, a zártság határozza meg; statikusak, s a hősök számára biztonságosak, fontos jellemzőjük az elhatároltság, a határok jelöltsége. Ezzel szemben a külső terek nyitottak, tágasak, nincsenek határaik, ellenségesek, mivel ezekben a terekben emberek, tárgyak dolgok vannak, kaotikusnak mutatkoznak a hősök számára. Ezekből a jellegzetességekből adódóan a művek alapkonfliktusa azon alapszik, hogy a hős nem tudja, vagy nem akarja legyőzni a saját „belső terének” határait. A határok legyőzése egyenlő értékű (lenne) a halállal. Azonban a külső tér időnként valamilyen módon „beáramlik” a belső terekbe, így törve meg annak statikus egyensúlyát.

Andrejev korai műveinek másik tér-modelljét V. Bezzubov és L. Karlik a határokat legyőző hős szemszögéből határozta meg, írta le. A cikk szerzői szerint olyan művekre jellemző ez a modell, mint például *A folyón*, *Petyka a nyaralóban*, *Tavaszi ígérete*, *A város*, stb. Ezekben a művekben a korábbi modellhez hasonlóan a belső terekre egyrészt az beszűkültség, zártság és a határok korlátozó megléte jellemző, ám emellett telítettek, zsúfoltak, a hősök számára idegenek, jellemző a kommunikáció hiánya rájuk. A külső terek ebben a modellben is tágasak, határ nélküliek, ám vonzóak a hősök számára. Épp ez az alapja az Andrejev műveiben megjelenő város – természet oppozíciónak, amely – ahogy a szerzők ezt megjegyzik – a *Petyka a nyaralóban* című elbeszélésben jelenik meg először.

A cikkben néhány részletesebb elemzést is olvashatunk, például a *Vaszilij Fivejszkij élete* című műről. Ezeknek legfontosabb megállapításait disszertációm műelemző fejezeteiben, egy-egy probléma tárgyalásánál ismertetem.

A szerzőpár cikkében a következő végkövetkeztetéshez jut:

«Пространственные образы у Андреева актуализируются, становятся более выразительными и суггестивными, они даже чаще встречаются, чем у многих других авторов. Пространство у Андреева редко является простым описанием места действия или реального бытового пространства, оно всегда получает глубокое символическое значение и теснейшим образом связано с решением кардинальных проблем бытия».<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Уо. 83.

A szerzők, mintegy kitekintésként hozzátesszik, hogy Andrejev prózájának egészére nézve érvényes(ek) az írásukban vizsgált tér-modell(ek), azaz a zárt terekből a határok legyőzése által a nyílt terekbe való jutás szüksége, akarása, csupán ennek lehetőségei és módozatai változnak. Véleményem szerint ez a megállapítás nagymértékben általánosító, és bizonyos a pálya későbbi pontján jelentkező problémákat leegyszerűsíti. Például a „reális” és a „metafizikai” vagy „pszichikai” terek, térképzetek kapcsolatára, viszonyára is igazak lehetnek a cikkben leírt megállapítások, viszont e terek meglétéről nem értekeztek a tanulmány szerzői, csupán a fizikai terek vizsgálatára korlátozták kutatásukat.

Irina Zaharijeva is felfigyelt rövid cikkében<sup>54</sup> Andrejev prózája művészi tereinek jelentőségére. A kutató megállapítja, hogy a realista írásmódon való túllépés, Andrejev újító törekvéseinek, alkotói módszerének egyik fontos jellegzetessége az értelemmel, jelentéssel telített térformák keresése:

«Занятость проблемой пространства у Андреева связана с намерением добиться более широкого проникновения *субъективного начала* в основу реалистического метода, предполагающего эпический адекват в воссоздании реальности».<sup>55</sup>

A művészi tér akkor válhat aktív komponensévé a művészi világnak, ha azt a szerző „átszellemíti”, értelemmel tölti fel, a cikk szerzője ezt tartja Andrejev művészetének egyik fontos esztétikai törvényszerűségének. Ilyen módon a művészi tér lelki, szellemi térré válik, s a mű különféle szintjein értelemmel ruházódik fel:

«В произведениях, где реалистическая манера изображения сочетается с использованием условных форм, пространство может быть **субъективно-лирическим, абстрагированным, фантастно-мифологизированным, мистифицированным** и пр».<sup>56</sup>

Irina Zaharijeva munkájában főként Andrejev korai műveit tekinti át, röviden elemez olyan műveket, mint például *Petyka a nyaralóban*, *A fal*, *Hallgatás*, *Vörös*

---

<sup>54</sup> Ирина Захариева, *Русская литература XX века: направления и течения*, Вып. 2. Екатеринбург, 1995. 40–46.

<sup>55</sup> Uo. 40.

<sup>56</sup> Uo. 46.

*kacaj*, illetve talán először figyel fel Andrejev *A Sátán naplója*<sup>57</sup> és M. Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényének intertextuális kapcsolatára.

Natalja Makaricseva könyvében<sup>58</sup> külön fejezetet szentel a F. M. Dosztojevszkij és Leonyid Andrejev művészi tereinek összevetésére. Ahogyan azt könyve címe is tükrözi, az írók munkássága vizsgálatának közös kiindulópontjaként Dosztojevszkij egzisztenciális „tapasztalatát” teszi meg. A szerző könyvében ennek a tapasztalatnak az evolúcióját vizsgálja L. Andrejev és V. Nabokov prózájában: a kutató a két huszadik századi író az „egzisztenciális művészi tudat” hordozóinak, a „pszichológiai egzisztencializmus” képviselőinek tartja, művészetük gondolati problémafelvetése jellegzetességeinek alapján.<sup>59</sup> Dolgozatomban csupán az Andrejev munkásságát érintő térpoétikai vizsgálatok ismertetésére szorítkozom.

A szerző Dosztojevszkij és Andrejev művészi tereinek közös ismertetőjegyeként azt emeli ki, hogy szorosan összefügg a hősek „belső létével”:

«Структура пространства ставится в зависимость от процессов и изменений, которые происходят в сознании человека».<sup>60</sup>

Az ember egzisztenciális szemléletmódban való felfogásának alakulására a 20. század első harmadának irodalmában, filozófiájában nagy hatással voltak Dosztojevszkij eszméi, főként egyik hőstípusának, az „odúlakónak” paradox gondolkodásmódja. Makaricseva meglátása szerint ez a koncepció tükröződik Andrejev jó néhány hőse alakjának megformálásában, mint például *Az ablakban* hőse, Andrej Nyikolajevics, vagy épp *A pincében* című elbeszélés főhősében, Hizsnyikovban is. Andrejev e hősei a haláltól való egzisztenciális félelmük megnyilvánulása a nyitott terektől való félelmükben jelenik meg a műben. Így ezekben a művekben a zárt terek, a tudattalan szimbólumaiként értelmezhetők, ahová végső soron, a mű „fizikai” tereinek szintjén a hősök saját akaratukból tartózkodnak, lépnek be.

Dosztojevszkij gyakran ábrázolja a várost hőseinek szemszögén keresztül, aminek milyensége nagy mértékben összefügg a hősök torzult tudatával. Hasonlóképp

---

<sup>57</sup> A szerző a művet tévesen Andrejev egyetlen regényeként nevezi meg. Ezen kívül az írónak van még egy regénye, a *Szaska Zseguljov* (Сашка Жегулев Роман в двух частях, 1911).

<sup>58</sup> Н. А. Макаричева, *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского в творчестве Л. Андреева и В. Набокова*, Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. гос. ун-та, 2002.

<sup>59</sup> Ahogy erről már volt szó, Andrejev a filozófiai egzisztencializmushoz közelítő eszmei-gondolati struktúráinak vizsgálatával más kutatók is foglalkoztak (ld. V. Zamanskaja, Vsz. Keldis. és mások).

<sup>60</sup> Н. А. Макаричева, *Экзистенциальные «уроки»...*, 27.

van ez Andrejevénél is, a város terei eltorzítják hőseinek tudatát, emellett a városi terek Andrejev műveiben a szabadság hiányának terei, a város idegen és ellenséges a benne élő hős számára.

Dosztojevszkij művészi tereit nagymértékben vallásos világnézete strukturálja – állapítja meg Makaricseva –, ennek alapján polarizálódhatnak terei „bűnös” és „áldott” terekként például. Ezen koordináták között jelenhetnek meg olyan oppozíciók, mint „nyomasztó város” – „békét adó természet”, vagy „szűk szoba” – „nyílt tér”. Éppen ezért, ha a hősök az erkölcsi felemelkedés útján haladnak előre, törvényszerűen a maximálisan zárt terekből lépnek át a maximálisan nyílt terekbe. Andrejev hőseinek jelentős része – főként pályája korai szakaszában született műveiben – fél a nyílt terektől, épp ezért (Makaricseva szerint) a „város-terület-ember” hármából az embernek csak látszólagos oppozíciót jelent a természet a várossal szemben, és így a természet is „ellenségesnek” tűnik sok esetben a hősök számára. Véleményem szerint ezt a kérdéskört némileg „elnagyolva” és általánosítva tárgyalja a könyv szerzője, hiszen, ahogy látni fogjuk, a műelemzések során számtalan ellenpélda fog adódni például a *Vaszilij Fijevszkij élete* vagy *A tolvaj* című művekben, ha csak a korai alkotásokat vesszük figyelembe.

Natalja Makaricseva figyelmet szentel a két író világnézetbeli különbségének térpoétikai vetületeire is. Megjegyzi, hogy Andrejev művészetéből alapvetően hiányoznak a Paradicsom és a Pokol kategóriái, ám néhány műben mégis megfigyelhető az utóbbi megjelenése, például a *Nyugalom* című műben, ahol is élesen szembe van állítva a nemléttel, a Semmivel; ez a végtelen semmi jelenik az *Eledzár* című műben is. Ezeket a kategóriákat részletesen elemzem dolgozatom későbbi fejezetében, ahol is utalni fogok Makaricseva megfigyeléseire.

A könyv szerzője – hasonlóan V. Bezzubov és L. Karlik cikkéhez – jó néhány Andrejev művészi tereire jellemző alapvető fontosságú megfigyelést fogalmaz meg munkája ismertetett fejezetében, köztük talán legfontosabb, hogy mind Dosztojevszkij mind Andrejev esetében hőseik tudata és műveik művészi tere egymással való kölcsönös összefüggésben áll:

«Замкнутое пространство болезненно действует на психику человека, и, наоборот, герой, наделенный типом "уединенного" сознания, стремится к пространству максимально закрытому. При этом образы внешнего замкнутого пространства



становятся метафорами замкнутого сознания человека ("подполье", "тюрьма"). У Андреева они обозначают и область подсознательного».<sup>61</sup>

Azonban Andrejev egzisztenciális világérzékelése (экзистенциальное мироощущение), sajátos ateizmusa jó néhány különbség forrása is a két író térpoétikájában. Andrejevnél a lét sok esetben elviselhetetlen mivolta a halál utáni végleges megsemmisülés tudatával is terhes.

Jelena Ertner 2005-ös monográfiájában<sup>62</sup> egy alfejezetet szentel a „vidék” Andrejev műveiben való vizsgálatának, a fejezet címe a következő: *Метафизика провинции в прозе Л. Андреева: игра с пространством*.<sup>63</sup>

A kutatónő szerint a „vidék” ábrázolása látszólag csak Andrejev korai műveiben fordul elő, ami az író Orjolban töltött ifjúságát idézi. A provincia Andrejev számára összetett, többértű fogalom, sőt paradox, ahogy a szerző fogalmaz. Az író a vidékhez való viszonyának ellentmondásosságát a könyv szerzője néhány naplórészlettel támasztja alá, amelyekből kiderül, hogy az író „szenvedélyes” vonzódását a tengerhez épp a „poros” Orjol hívta elő még gyermekkorában. A szerző azt a következtetést vonja le, hogy az ismert, otthoni tér és a nyílt tenger képének speciális kapcsolata kettős antitézist hív elő: az ismertből az idegenbe, illetve a földi „őselemet” képviselőből a vízi őselem felé való vonzódást. Borisz Zajcev visszaemlékezéseiből az is kiderül, hogy Andrejev a két nagy orosz várost, Moszkvát és Pétervárt „vidéknek” («милая провинция») tartotta, sokkal közelebb állt hozzá az északi, finnországi térség.

A szerző idéz egy Andrejev poétikájának egésze szempontjából fontos naplórészletet is, miszerint mindent, a folyót, a várost, az embert általában kell leírni, a konkrét és meghatározott nem érdekli az író.<sup>64</sup> Különösképp az író térpoétikájában tükröződik ez az elv, ugyanis műveiben ritkán találkozhatunk földrajzilag konkrétan leírt helyekkel, Andrejev többnyire elvont, szimbolikus terekként „használja” a vidéki helyeket, ez a metódus a klasszikus orosz irodalom hagyományaiban gyökerezik.

---

<sup>61</sup> Н. А. Макаричева, *Экзистенциальные «уроки»...*, 35.

<sup>62</sup> Е. Н. Эртнер, *Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века: Монография*, Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2005.

<sup>63</sup> A szövegrész egy korábbi, rövidebb változata tanulmány formájában: Е. Н. Эртнер, *Провинция в прозе Л. Н. Андреева: Пространство и место* // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам, посвященная 70-летию Орловского государственного университета: Материалы, Выпуск II: Л. Н. Андреев и Б. К. Зайцев, отв. ред. Е. А. Михеичева, Орел: Орловский государственный университет, 2001. 36–44.

<sup>64</sup> Е. Н. Эртнер, *Феноменология провинции...*, 143.

A könyv szerzője azonban ezt az elvet feledni látszik, mikor *A város* című elbeszélés elemzésénél az „általában” jellemzett várost tévesen Pétervárral azonosítja. A műben semmi nem utal a város földrajzi konkrétságára, az író egy földrajzilag nem (még a művészi realitás szintjén sem) meghatározható várost ábrázol, amely a benne élő, a benne való létet „elszenvedő” hős nézőpontjában képződik meg (az elbeszélés elemzését ld. a dolgozat egy későbbi fejezetében).

Gyakori jelenség Andrejevénél, hogy a vidék tere „dologgá” (место-предмет) formálódik át, például a *Tavaszi ígérek* című elbeszélésben, amelyben a falut öt hónapig hó borította, majd az olvadás után hosszú időre sárrá változott a helység tere. A sár objektív, reális vonásaiból egyfajta szimbolikus, egyetemes tér keletkezik, az orosz provincia tere, ezzel együtt az ott élő emberek életének tere is, akik mindennapjaik részévé válik a sár, de nem csak dologi szinten, hanem pszichéjükbe is „beleivódik” a vidékiség e szimbóluma – írja Jelena Ertner. Hasonló jelenség figyelhető meg a szerző szerint Andrej Belij *Az ezüst galamb* című művében is. Ezzel kapcsolatban Ertner megállapítja, hogy mindkét író esetében a sárral borított vidék képe egzisztenciális problémák felvetésére, „dologi megjelenítésére” hivatott.

Jelena Ertner felfigyel a város és a világirodalmi hagyományban gyakorta a Paradicsommal azonosuló természet, a falusi térség, illetve ezzel együtt a városlakó és a vidéki ember szembenállására Andrejev művészetében. Azonban a szerző azt is megjegyzi, hogy a vidék gyakran „egyetemes, lelki térként” jelenik meg az írónál, amely a fővárost is magában foglalja, így ebből a szempontból nemegyszer Andrejev műveiben feloldódik a (fő)város – vidék oppozíció.

Jelena Ertner röviden tárgyalja Andrejev térpoétikájának egy másik alapvető problémáját is: a hős tudata és a terek (ábrázolása) összefüggéseit a vidék fenomenológiájának szemszögéből:

«Сознание героя Андреева — "топос" провинциального мира, оно им настолько объективировано, что собственно индивидуального, своего, взгляда на мир у человека и нет. Но иногда у Леонида Андреева в "объекте" неожиданно просыпается субъект. [...] Объективный мир предстает в творчестве Леонида Андреева как *интерьер сознания* героев». <sup>65</sup>

A szerző könyvében áttekintően elemez jó néhány Andrejev-elbeszélést (pl. *Az ablakban*, *Az állomáson*, *A város*, *A vadállat átka*), amelyeket a századforduló néhány

---

<sup>65</sup> Е. Н. Эртнер, *Феноменология провинции...*, 148, 149.

kiemelkedő alkotója egy-egy művének kontextusában is vizsgál, például a már említett Belij-mű, vagy F. Szologub *Undok ördög* című műve, de ugyanakkor a klasszikus (Dosztojevszkij, Tolsztoj, Csehov) hagyományok meglétét, folytonosságát is regisztrálja interpretációiban a szerző:

«[...] Андреев развивает традиции русской классики, связанные с символизацией провинции. Но в его творчестве *хронотон* "умножается", можно говорить о ремифологизации провинции, а следовательно, и ретерриторизации мифологического пространства. Провинция Андреева также превращается в пространство, но это пространство *игровое*, почти мистическое».<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Uo. 150.

### III. Terek térképzetek Leonyid Andrejev prózájában (műelemzések)

#### III.1 Az „evangéliumi trilógia”: Ben-Tovit, Eleázár, Júdás

Andrejev mind prózai mind drámai művei között jó néhány olyat találunk, amelyek valamilyen formában kapcsolatban állnak a Bibliával: bibliai történeteket dolgoznak föl, parafrázálnak, vagy allúziókat, idézeteket, reminiscenciákat tartalmaznak, sajátos mitológiát teremtve ezzel. Ljudmila Jezuitova az *Eleázár* című elbeszélésről írott cikkében<sup>67</sup> számba veszi, csoportosítja ezeket az alkotásokat. Bibliai történeteket „feldolgozó”, elbeszélő művek: *Ben-Tovit* (Бен-Товит, 1905), *Eleázár* (Елеазар, 1906), *Júdás* (Иуда Искарот, 1907), *A Föld* (Земля, 1913), *Három éjszaka* (Три ночи, 1914), *Minden halott feltámadása* (Воскресение всех мертвых, 1914), *A Sátán naplója* (Дневник Сатаны, 1919), és két be nem fejezett, illetve tervben marad mű, a *Nabukonodozor* (Навуходонозор) és *A bolygó zsidó* (Агасфер). Bizonyos bibliai motívumokat, képeket szerepeltető alkotások például a *Vaszilij Fivjejszkij élete* (Жизнь Василия Фивейского, 1903), *Feljegyzéseim* (Мои записки, 1908), *Szaska Zseguljov* (Сашка Жегулев, 1911); illetve jó néhány olyan mű említhető még, amelyekben sajátos módon érezhető a Biblia hatása: *Vörös kacaj* (Красный смех, 1904), *Sötétség* (Тьма, 1907), *A hét akasztott ember története* (Рассказ о семи повешенных, 1907), *Emberfia* (Сын человеческий, 1909), *A jószág szabályai* (Правила добра, 1911).<sup>68</sup>

Dolgozatomnak ebben a fejezetében Andrejev három „evangéliumi szövegét” vizsgálom. A három műben az író más-más szempontot érvényesítve „dolgozza fel” az evangéliumi történeteket. A fejezet címe a művek megjelenésének sorrendjét tükrözi: *Ben-Tovit* (1905), *Lázár* (1906), *Júdás* (1907). Azonban ha az *Evangélium* kronológiáját vesszük alapul, akkor a művek sorrendje másképp alakul, mintegy sajátos trilógiát, „evangéliumot” hozva létre, melynek eseményeit (Lázár feltámasztása, Júdás árulása, Jézus keresztútja és keresztfeszítése) Andrejev egyéni szemszögből írja le (Jézus keresztútját és keresztfeszítését két szempontból is).

---

<sup>67</sup> Л. А. Иезуитова, «Елеазар», библейский рассказ Л.Н. Андреева // Блоковский сборник XIII: Русская культура XX века: Метрополия и диаспора, Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. 39–62.

<sup>68</sup> Vö: Uo: 39–40.

Az *Eleázár* című elbeszélésben Lázár feltámasztásának, azaz Jézus „legfontosabb” csodatételének „következményeit” gondolja tovább Andrejev, mintegy folytatva az evangéliumi történetet. Jézus útját Jeruzsálembe, elárulását, majd kereszthalálát Júdas megkettőződött személyisége prizmáján keresztül a *Júdas* című műben tárja az olvasó elé az író. Jézus keresztútját – mintegy mellékesen – egy fogfájástól szenvedő zsidó kereskedő, Ben-Tovit „szenvetéstörténetével” párhuzamosan láttat az író, majd Jézus keresztfeszítése csak implicit módon jelenik meg a szövegben, mivel a kereskedő fájdalmai miatt távol marad a „nagy jelentőségű eseménytől”. Az *Eleázár* című elbeszélésnek csupán kiindulópontja tehát a bibliai csodatétel, míg a másik két mű alapjául bibliai történetek szolgálnak. Lázár feltámasztása történetének érdekessége, hogy csupán *János evangéliumában* szerepel.

Érdekes ezekben a művekben az is, hogy bár közvetve Jézusról is szó van bennük, ám ő maga csak mellékszereplőként van jelen például a *Ben-Tovitban*, az *Eleázárban* alakja fel sem tűnik, csupán az elbeszélő tesz említést róla. A *Júdas* című mű egyik kulcsfigurája Jézus alakja, de az elbeszélésben szinte csaknem végig „néma” marad, az elbeszélő tudósít szavairól, és csupán a mű vége felé „szólal” meg.

Ezekben az elbeszélésekben a bibliai példázatok kimondott vagy kimondásra váró igazságainak viszonylagosságát vizsgálja az író. Igen lényeglátóan jegyzi meg Alekszej Tatarinov, hogy ezekben a „művészi apokrifekben” nagyon fontos az új informátor szerepében feltűnő elbeszélő, aki arról tudósít, amit a kanonikus evangélisták elhallgattak, a Jézus tanításaitól független szabad szemlélő nézőpontjával és helyzetével távolságot képezve maga és az evangélisták között.<sup>69</sup>

Ez a sajátos műfaj, „apokrif stilizáció” (Tatarinov terminusa) egyben sajátos kronotoposzt is képez. Mihail Bahtyin megállapította a kronotoposz fogalmával kapcsolatosan annak műfaji jelentőségét, a műfajjal való szoros összefüggését:

„Különböző műfajilag tipikus kronotoposzokról beszélhetünk, amelyek éppúgy eltérhetnek egymástól műfajonként, ahogy műfajokon belüli alcsoportonként is.”<sup>70</sup>

Vagyis másképpen (Vaszilij Scsukin szavaival) szólva a kronotoposz

---

<sup>69</sup> A. B. Татаринов, *Леонид Андреев...*, 304.

<sup>70</sup> М. М. Бахтин, *A tér és az idő a regényben* // М. М. Бахтин, *A szó esztétikája: Válogatott tanulmányok*, Bp.: Gondolat, 1976. 258.

„az esemény (állapot, helyzet) lokalizálásának és időben való megvalósulásának műfaja”.<sup>71</sup>

Tehát a bibliai kronotoposz bizonyos mértékben meghatározza a szüzsé alakulásának, kibontásának lehetőségeit is, vagyis a cselekmény alá van vetve az adott tér-idő egység törvényszerűségeinek.

Irina Moszkovkina némileg más oldalról közelíti meg az evangéliumi elbeszéléseket: a szimbolisták mitologizáló írásmódjához hasonlítja Andrejev művészi koncepcióját velük kapcsolatban.<sup>72</sup> Ennek bemutatására Moszkovkina Zinaida Minc a szimbolista neomitologikus szövegekkel kapcsolatos munkáját idézi:

«[...] план выражения задается картинами современной или исторической жизни или историей лирического "я", а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом. Миф, таким образом, получает функцию "языка", "шифра-кода", проясняющего тайный смысл происходящего».<sup>73</sup>

Az evangéliumi elbeszélések esetében tehát Andrejev a keresztény mitológiából vett képek segítségével önti művészi formába eszmei mondandóját, azaz ezzel mintegy stilizálja és „újramitologizálja” a bibliai mítoszokat.<sup>74</sup>

Ebből a szempontból is sajátos helyet foglal el a három mű között az *Eleázár*. Ugyanis benne olyan „történet” képezi az elbeszélés trágját, amely nincs a *Bibliában*, hanem egy bibliai legenda folytatását, a feltámasztott Lázár történetét olvashatjuk, viszont a mű tér-ideje a bibliai keretek között marad.

\*\*\*

A *Ben-Tovit* Andrejev „evangéliumi textusai” között az első, 1905 márciusában került publikálásra. Még a megjelenés előtt az író különös okból tesz említést a műről 1905. január 12–13-án kelt, Gorkij feleségének írott levelében.<sup>75</sup> Ebben az időben Andrejev Moszkvában tartózkodott, itt értesült a január 9-i pétervári „véres vasárnap” eseményeiről, Gorkij letartóztatásáról, ez utóbbi eset egyben a levél apropója is.

---

<sup>71</sup> Василий Щукін, *Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей*, М.: РОССПЭН, 2007. 186.

<sup>72</sup> И. И. Московкина, *Между «pro» и «contra»...*, 137

<sup>73</sup> З. Г. Минц, *О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских*. Idézi: И. И. Московкина, *Между «pro» и «contra»...*, 136–137.

<sup>74</sup> Вö. И. И. Московкина, *Между «pro» и «contra»...*, 137.

<sup>75</sup> LN, 256.

Andrejev felháborodását és sajnálatát fejezi ki a történetekkel kapcsolatban barátja feleségének, és kissé szégyenkezve említi fogfájását, majd a *Ben-Tovit* című elbeszélést, mint már elkészült művét:

«У меня есть рассказ про некоего еврейчика, который проморгал распятие Христа, так как в этот день у него нестерпимо болели зубы — думал ли я быть таким евреем!»<sup>76</sup>

Ilyen módon egy fontos történelmi esemény és az író életének kontextusába kerül az elbeszélés. Megjegyezhetjük, hogy az elbeszélés „történelmi” kulcsban is interpretálható, a kortársak egy része, majd a szovjet irodalomkritika a forradalmat eláruló kisember szatíráját, illetve a forradalom és az azt meg nem értő tömeg szembenállásaként értelmezte a *Ben-Tovitot*.<sup>77</sup> A „trilógia” másik két darabja is értelmezhető az 1905-ös forradalmi események és következményeik tükrében, ahogyan erre Ljudmila Jezuitova is rámutat, és az *Eleázárral* kapcsolatban erről a megközelítésről is ír tanulmányában.<sup>78</sup>

Ben-Tovit alakja (és története) nem szerepel az *Evangéliumok* egyikében sem, szemben a „trilógia” másik két darabjának hőseivel (Lázár, Júdas). A szüzsé fő szálához csupán melléktörténetként fonódnak Jézus keresztútjának egyes momentumai hol implicate, hol explicite.

A mű felütésében az elbeszélő „világméretű igazságtalanságról” számol be, azaz Jézus keresztrefeszítéséről a Golgotán (ami viszont a mű szereplőinek szempontjából nem tűnik túl nagy fontosságú eseménynek), és még ugyanebből a mondatból az is kiderül, hogy azon a napon, kora reggel egy jeruzsálemi kereskedőnek, Ben-Tovitnak elviselhetetlenül megfájdult a foga. Az elbeszélő „baljós jelnek” minősíti a fájdalom megjelenését, míg a zsidó kereskedő nem tulajdonított ennek jelentőséget, hiszen az esti étkezés után fájdalma elmúlt, a kereskedő újra vidám lett, és örült, mivel aznap előnyös csereüzletet kötött: öreg szamarát egy fiatalra cserélte. Másnap hajnalban, mintha valaki valamilyen fontos ügyben szólította volna, fájó foggal ébredt, és szenvedése egészen Jézus kereszthaláláig elviselhetetlen maradt.

Már ebből is látszik, hogy a mű két hőse között egyfajta párhuzam, „egység” bontakozik ki, amelyet az egyes szám szimbolikája is erősít az elbeszélésben. Jézus keresztrefeszítését megelőző este kezdődött Ben-Tovit fájdalma, kvázi baljós előjelként,

---

<sup>76</sup> Уо.

<sup>77</sup> Вö. И. И. Московкина, *Между «pro» и «contra»...*, 139.

<sup>78</sup> Л. А. Иезуитова, *«Елеазар», библейский рассказ*

s csak Jézus keresztfeszítését követően múlt el. Ben-Tovit igazságtalannak érezte, és szemrehányást tett feleségének, hogy éjszaka egyedül hagyták őt, hasonlóképp Jézus is egyedül maradt szenvedésében.

A párhuzam Ben-Tovit fájdalmának képszerű leírásában is megjelenik, mintegy felidézve Jézus keresztfeszítését az izzó szegek említése által:

«И уже нельзя было понять, болел ли это вчерашний зуб, или к нему присоединились и другие: весь рот и голова полны были ужасным ощущением боли, как будто Бен-Товита заставили жевать тысячу раскаленных докрасна острых гвоздей» (1: 555).

A trilógia kontextusában is fedezhetünk fel párhuzamokat: Ben-Tovit fájdalomtól eltorzult arccal nézte háza tetejéről az alatt elvonuló halálra ítélteteket:

«Склонив голову набок, закрыв один глаз и подпирая щеку рукою, он сделал беззгливо-плачущее лицо и посмотрел вниз» (1:555).

Észrevehető itt a hasonlóság Júdas „torz” arcával, akinek az egyik szeme vak,<sup>79</sup> így csak az egyik szemével képes észlelni a valóságot, a másik szeme, mintha valamilyen másik valóságra lenne „nyitott”. A *szem* szimbolikája mindhárom műben kiemelkedően fontos.

A „trilógia” mindegyik darabjára igaz, hogy az út toposza meghatározó a művek térszerkezetében. A *Ben-Tovit*ban a térszerkezet eredőjeként Jézus keresztútja jelenik meg, amelynek csupán egyes pontjai vannak láttatva a műben: a tetőről letekintő, fájós fogú kereskedő szemszögéből, illetve miután elmúlt a fogfájása a Golgotán látja útja végpontján. Vlagyimir Toporov az utat a mitopoetikus és vallásos világmodellekben két térben megjelölt pontot összekötő kapcsolati viszony alakzataként értelmezi:

«[...] путь связывает — в максимуме условий — самую отдаленную и труднодоступную периферию и все объекты, заполняющие и/или образующие пространство, с высшей сакральной ценностью, находящейся в центре, причем достижение цели субъектом пути всегда влечет за собой повышение ранга в социально-мифологическом или сакральном статусе».<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Andrejev *Júdas* című művéhez illusztráció gyanánt portrét is készített Júdásról. A képet lásd a mellékletben.

<sup>80</sup> В. Н. Топоров, *Пространство и текст...*, 338–339.



Az elmondottak tükrében a Golgota magaslata a mű szüzséje fő szálának alárendelt másodlagos „út”, azaz Jézus keresztútja szempontjából szakrális középpontként is felfogható, hiszen a keresztény világmodellben a világ megváltása helyszínként is értelmezhető. Viszont érdekes az, hogy ugyanezen az úton végighalad Andrejev hőse, Ben-Tovit is. Jézus kereszthalála után Ben-Tovit fogfájása elmúlik, felesége unszolására szomszédjukkal mennek ki a Golgotára megnézni a keresztrefeszítetteket. Az úton a kereskedő barátjának meséli el saját „szenvedéstörténetét”, de immár szenvedés nélkül, saját elbeszélését élvezve halad végig az úton, mintegy újraélve a fájdalmakat, de valós fizikai szenvedés nélkül. A két (mélyen szakrális és profán) „út” egymásra játszása adja ilyen módon a mű groteszk színezetét.

Egy másik „út” is jelentőséget kap a műben: a Nap útja. Lényegében egy nap történéseit követhetjük figyelemmel „szinkron” módon. Jézus útja, szenvedéstörténete nagytódik föl kozmikus méretűvé, illetve groteszk módon Ben-Tovit fogfájása rendelődik ehhez hozzá a műben. Andrejev mesterien tágitja ki a teret a nézőpontok hirtelen megváltoztatásával, és az elbeszélő „előretékinésével” az időben:

«Все лицо его сморщилось и собралось к большому носу, а на носу, побледневшем от страданий, застыла капелька холодного пота. Так, покачиваясь и стелая от боли, он встретил первые лучи того солнца, которому суждено было видеть Голгофу с тремя крестами и померкнуть от ужаса и горя» (1: 555).

Az út végén, mikor Ben-Tovit és társai a Golgotára értek és élénken beszélgettek, újra megjelenik a Nap képe:

«Солнце, осужденное светить миру в этот страшный день, закатилось уже за отдаленные холмы, и на западе горела, как кровавый след, багрово-красная полоса. На фоне ее неразборчиво темнели кресты, и подножия среднего креста смутно белели какие-то коленопреклоненные фигуры» (1: 557).

Az Andrejev világnézetére jellemző végzetszerűség motívuma is megjelenik itt rejtve, ami ebben a műben a Golgotára vezető út megváltoztathatatlanságában nyilvánul meg. Ezzel együtt a Jézust „elítélő” emberek attitűdje is determinált. Az idő függvényében is értelmezhető az elbeszélésben kibontakozó két út. Ben-Tovit műbeli útja végetér, fogfájása elmúlik, visszatérhet megszokott életébe. A vallási világmodell

szempontját érvényesítve azonban Jézus útjának vége egy új világkorszak kezdetét jelöli.

A *Júdás*<sup>81</sup> című hosszú elbeszélés az „evangéliumi trilógia” darabjai közül az időben utoljára, 1907-ben elkészült mű, bár Andrejev már jóval korábban, 1902-ben<sup>82</sup> tervbe vette a mű megírását. A *Júdás* keletkezéstörténetek egyik fontos momentuma, hogy az író, feleségének németországi halála után (Alekszandra Mihajlovna második fiuk, Danyiil születése után halt meg gyermekágyi lázban), Gorkij meghívására Capri szigetére utazik, és ott, életének e válságos szakaszában írja meg a *Júdást*.

Júdás alakja iránt élénk érdeklődés mutatkozott a 19–20. század fordulóján a korszak írói körében. Ljudmila Jezuitova cikkében<sup>83</sup> áttekinti az Ezüstkorbán született, Júdással foglalkozó (orosz nyelven írt, illetve Oroszországban fordításban megjelent) irodalmi műveket. Jezuitova jelentős számú alkotó és alkotás közül Andrejeven kívül két íróat emeli ki: A. Remizovot, illetve műveit: *Júdás* című poémáját (1908), később ugyanez a mű más címmel: *Júdás, az áruló* (1919), illetve a *Tragédia Júdásról, az iskarióti hercegről* (1909) című művét. Jezuitova M. Volosin személye kapcsán utal arra, hogy szimbolisták között is élénk viták alakultak ki Júdásról, például Vjac. Ivanov „Tornyában”, ahol is Volosin hosszasan vitázott a jelenlévőkkel Júdásról (1906. szeptember 22.). Később Rozanov házában (ahol Remizov is jelen volt) fejtette ki sajátos nézeteit Júdás szerepéről (1906. december 17.), ami ezután több művének is témájául szolgált: *Júdás evangéliuma* (1908), *Júdás apostol* (1919), *Júdás sorsa* (1925).<sup>84</sup>

Felettből érdekes lenne Andrejev *Júdását* összehasonlítani a fent említett művekkel, és a korszak Júdással foglalkozó műveinek kontextusába elhelyezni, de jelen dolgozat keretei ezt nem teszik lehetővé. A fenti rövid áttekintés mindössze azt hivatott illusztrálni, hogy Júdás alakja az Ezüstkorbán (is) sokat vitatott kérdés volt. Érthető tehát, hogy Andrejev is kialakította sajátos koncepcióját e bibliai figuráról, annak szerepéről, az árulás pszichológiáját előtérbe helyezve.

---

<sup>81</sup> A mű eredeti címe *Iskarióti Júdás* (Иуда Искариот), először *Iskarióti Júdás és a többiek* (Иуда Искариот и другие) címmel jelent meg 1907-ben. Dolgozatomban a Magyarországon ismertté vált, Benedek Marcell fordításának címét használom.

<sup>82</sup> Vö. Л. А. Иезуитова, *Три Иуды в русской литературе Серебряного века: Л. Андреев, М. Волошин, А. Ремизов* // она же, Леонид Андреев и литература Серебряного века: *Избранные труды*, СПб.: Петрополис, 2010. 432–433., Viszont A.V. Bogdanov szerint csak 1906-ban született meg a *Júdás* megírásának ötlete, ld. В. А. Богданов, *Комментарии* // Л. Н. Андреев, *Собрание сочинений*..., Т. 2. 530.

<sup>83</sup> Л. А. Иезуитова, *Три Иуды*..., 431–447.

<sup>84</sup> Vö. uo. 432–434.

Andrejev az összes művei kiadásának illusztrálására több képet is készített, amelyet Júdas figurája ihletett: *Júdas* (Иуда – portré, olaj, 1910), *Júdeai királyok* (Цари Иудейские – pasztell, 1918).<sup>85</sup> Viszont az író elállt az illusztrálás szándékától, mikor kiderült, hogy a kiadó technikai okokból nem tudja színesben közölni a reprodukciókat.<sup>86</sup>

Andrejev *Júdas* című művének szerteágazó szakirodalma van. A kortársak (nemegyszer elmarasztaló) kritikáitól (pl. M. Volosin, I. Annyenszkij)<sup>87</sup> kezdve a művet a közelmúltban is gyakran választották tanulmányaik tárgyául a kutatók (pl. L. A. Jezuitova és L. A. Zapadova nagyon alapos írásai).<sup>88</sup> E sokszínű szakirodalom feldolgozása nem célja jelen munkámnak, ezért kiindulópontként, Andrejev Júdásról alakjáról vallott nézeteinek megvilágítására a *Júdeai királyok* című képét<sup>89</sup> hívom segítségül, amelyről az író lánya, Vera Andrejeva így ír könyvében:

«В холле наверху висела картина, нарисованная папой разноцветными мелками. Это головы Иисуса Христа и Иуды Искарриота. Они прижались друг к другу, один и тот же терновый венец соединяет их. Но как они непохожи!

И странная вещь: несмотря на то что сходства нет никакого, по мере того как всматриваешься в эти два лица, начинаешь замечать удивительное, кошунственное подобие между светлым ликом Христа и звериным лицом Иуды Искарриота — величайшего предателя всех времен и народов. Одно и то же великое, безмерное страдание застыло на них. Постепенно начинает казаться, что губы Христа искривлены той же судорожной гримасой, что тот же скрытый ужас смерти проглядывает сквозь одухотворенную бледность его лица, таится под закрытыми веками глаз, прячется в фиолетовых тенях около рта. Кажется, что от обоих лиц веет одинаковой трагической обреченностью».<sup>90</sup>

Véleményem szerint, bár aligha lehet Andrejev *Júdas*ának eszmei mondanivalóját néhány mondatban összegezni (ezt csak jelen munkám keretei teszik szükségessé), Andrejev álláspontja közelít ahhoz a nézethez, miszerint Jézus és Júdas

---

<sup>85</sup> Vö. Uo. 434.

<sup>86</sup> В. Чуваков, *Комментарии* // Леонид Андреев, *Собрание сочинений в шести томах*, Т 1, М.: Худ. лит., 1990. 585–586. A reprodukciókat lásd a *Mellékletben*.

<sup>87</sup> М. Волошин, *Некто в сером* (1907) // <http://andreev.lit-info.ru/andreev/kritika/voloshin-nekto-v-serom.htm>; И. Ф. Анненский, *Иуда, новый символ* (1909) // <http://andreev.lit-info.ru/andreev/kritika/annenskij-iuda.htm>

<sup>88</sup> Л. А. Иезуитова, *Апостол Иуда Искарриот Леонида Андреева и евангельская бесплодная смоковница* (2003) // Она же, *Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды*. СПб.: Петрополис, 2010. 399–430.; Л.А. Западова, *Источники текста и «тайны» рассказа-повести «Иуда Искарриот»* // *Русская литература*, 1997/3. 83–98.

<sup>89</sup> Az szóban forgó pasztell Andrejev finnországi nyaralójának falán függött, Vammelsuuban (ma: Szerovo, Szentpétervár közelében).

<sup>90</sup> Вера Андреева, *Дом на Черной речке* // Она же, *Эхо прошедшего*, М.: Советский писатель, 1986. 27–28.

mindketten részesei voltak a megváltás világméretű tettének, azaz Júdás árulása nélkül Jézus nem válthatta volna meg az emberiséget. Meggyőződésem szerint a mű egyik alapvető megközelítési lehetősége a „tett végrehajtásához” (árulás), majd annak következményeihez (Júdás öngyilkossága, Jézus keresztfeszítése) vezető „út” pszichológiai ábrázolásának elemzésében ragadható meg.

Nem véletlenül használom itt az „út” szót, hiszen a *Júdás* kétféle út együttthatásaként, egymásra játszásoként is értelmezhető. Egyrészt a mű „valós” tereiben való mozgásra, a sivatagban történő vándorlásra, egyik városból a másikba való eljutásra, majd a keresztútra utal (nem mellesleg ez utóbbi bibliai toposz is túlmutat pusztán térbe ágyazottságán, hiszen Jézus metamorfózisáról van szó). Másrészt Júdás lelki „útja” az árulásig, majd az „együtt szenvedésen” keresztül az öngyilkosságig. Ez a sokszor izzó gondolatokkal szegélyezett út több ízben tükröződik a mű térbeli alakzataiban, modellálva azokat, és gyakran Júdás tudatának mélye felé vezet, mintsem a térbeli mozgást, előrehaladást lenne hivatott jelölni. Sokszor tehát a térbeli alakzatok engednek továbbgondolni a figyelmes olvasónak azokat a gondolatokat, amelyekről az elbeszélő egy hirtelen váltással nem tudósít tovább, hanem kvázi a környezet leírásába vált át, így az Andrejev írásmódjára oly jellemző természeti „tükröztetést”, sajátos pszichológiai parallelizmust képezve ezzel.

Észrevehető, hogy az andrejevi koncepciót, azaz (hasonlóan ahhoz, ahogyan Andrejev pasztelljén a töviskoszorú összefogja a két alakot) Jézus és Júdás „összetartozását”, „egymáshoz rendeltségét” a mű „összetartó utakként is leírható” szerkezete is erősíti. Az elbeszélés első és utolsó szavai, a két „főhős” neveinek említésével, mintha alfa és ómegaként összekapcsolnák és ilyen módon is egyesítenék Jézust és Júdást, egyúttal jelezve közös „művük” időtlenségét is. Ebből adódóan a mű szerkezete felfogható egy különös körszerkezetként is. A mű első szavai tehát:

«Иисуса Христа много раз предупреждали, Иуда из Кариота — человек очень дурной славы и его нужно остерегаться» (2: 210).

A *Júdás* utolsó szavai:

«[...] останется он одиноким в жестокой участи своей — Иуда из Кариота, Предатель» (2: 264).

Júdás „útját” a tanítványokhoz való csatlakozástól kezdődően követhetjük nyomon. Bár mielőtt Júdás tanítvánnyá válását mutatná be, a narrátor röviden leírja múltját, külsejét, sőt implicit módon Jézussal is összehasonlítja, szembeállítja. Álljon itt néhány szó Júdás jellemzésére:

«рыжий и безобразный иудей; услужливый, лстивый и хитрый, как одноглазый бес; [...] всюду он лжет, кривляется, зорко высматривает что-то своим воровским глазом [...]; И не было сомнения для некоторых из учеников, что в желании его приблизиться к Иисусу скрывалось какое-то тайное намерение, был злой и коварный расчет» (2: 210–211).

Tanítványai tanácsa ellenére Jézus magához fogadta Júdást, amit ők nem néztek jó szemmel:

«[...] он [Jézus – K. S.] тихо сидел, лицом к заходящему солнцу, и слушал задумчиво, может быть, их [a tanítványokat – K. S.], а может быть, и что-нибудь другое» (2: 211).

Sokat elárul a két idézet: Júdás „földi bűnökkel” terhes alakjával szemben ott áll Jézus valamiféle másik világba révedő tudata, aki mintha pontosan tudná, hogy mi következik abból, hogy tanítványául fogadja Júdást.

A nap-szimbólum kozmikussá tágítja ezt a képet (ahogyan a *Ben-Tovit*-ban és az *Eleázár*-ban is hasonló szerepet kap ez a szimbólum), ami itt Júdás megjelenését „vezeti be”. A naplementében a „mozdulatlan és áttetsző” levegő „nyomasztóvá, remegővé vált”, megtelt valamiféle láthatatlan étellel: sírással, panasszal, szitokkal, imával. A lemenő nap izzó golyóként borított lángba mindent, ami felé fordult: Jézus arcát, a várost, a hegyet, amelyek elvesztve fehérségüket, vörössé váltak. „Ekkor jött Júdás.” A színszimbolika is mintha előkészítené, felerősítené Júdás, a „vörös hajú, csúnya zsidó” megjelenésének hatását. Túllép ez a leírás a háromdimenziós világon, hiszen a fentebb leírt hangok nem hallhatók a mű „valós” terében a Jézus közelében pozícionált elbeszélő számára, csupán mintha a levegő „tisztá mélységében őrizte volna meg” azokat. Ebbe a láthatatlan világba csak Jézus tudata képes behatolni, s a számára „hallható” hangok, mintha saját „tragédiájának” előérzetét keltenék. Mivel a narratori tudat hatókörébe egyébként nem tartozik Jézus gondolatvilága, tudatának tere, ezért egy pillanatra, mintha a jövőt vetítette volna a jelen terére a (nem mindent tudó) elbeszélő.

Júdás a nappal és az éjszaka (ami Andrejevnel sajátos szimbolikával bír) „határán” jelenik meg, ez mintegy alakjának kettősségét vetíti előre. A hős kettőssége többféle síkon nyilvánul meg a műben. Külső megjelenését előbb a tanítványok szemszögéből írja le az elbeszélő, ahogy ezt a fentebbi sorokban szemléltettem. Majd Júdás megjelenése után saját látószögét alkalmazva mutatja be Júdás külsejét a narrátor, ami szintén ezt a „kettősséget” emeli ki. Az arc, a szemek kvázi metonímiái Júdás személyének:

«Двоилось так же и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая, и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широко открытого слепого глаза. Покрытый белесою мутью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, он одинаково встречал и свет и тьму, но оттого ли, что рядом с ним был живой и хитрый товарищ, не верилось в его полную слепоту. Когда в припадке робости или волнения Иуда закрывал свой живой глаз и качал головой, этот качался вместе с движениями головы и молчаливо смотрел» (2: 212).

A mű egyik központi szimbóluma (ahogy a *Eleázár* című elbeszélése is) a *szem*, ami az esetek többségében Júdás egyik vagy másik szemével kapcsolatos. Az elbeszélő maga sem mindig biztos abban, hogy Júdás „rossz” szeme valóban vak-e:

«[...] не отнимая от камня головы, и снова неподвижно остановились на чем-то его глаза, оба неподвижные, оба покрытые белесою странною мутью, оба точно слепые и страшно зрячие» (2: 222).

A szemek nyilvánvalóan Júdás kettős személyiségét tükrözik, de ugyanakkor ez utóbbi idézet rámutat arra is, hogy a külvilág számára megtévesztő Júdás külseje, és az összes tanítvány közül ő lát a legélesebben, ő képes magába tekinteni, s gondolatai következményeit előre látni, e tulajdonsága is a műbeli Jézus alakjához közelíti.

A kettőség a mű térszerkezetének topográfiai síkján is megjelenik, Galilea és Júdea szembeállításával. Galilea Jézus születésének és csodatételeinek helye (többben a tanítványok közül is innen származnak), Júdeából származik Júdás, s a műben végig „magán hordozza” szülőhelyének jellemzőjét, a „kövességet”, köszérüséget, ami a műben állandó attribútumává válik. Júdás mintha le akarná rázni „köveit”, be akarna hatolni egy másik világba:

«[...] Искариот искусно наводил разговор на Галилею, чуждую ему, но милую Иисусу Галилею, с ее тихою водой и зелеными берегами. И до тех пор раскачивал он тяжелого Петра, пока не просыпались в нем засохшие воспоминания, и в ярких картинах, где все было громко, красочно и густо, не вставала перед глазами и слухом милая галилейская жизнь» (2: 238–239).

Az „emléktér” megidézésével egy különös rezonancia jön létre itt a műben. A köves sivatagban, út közben az otthonosság érzete idéződik fel Péter hallgatósága képzeletében, amely rávetül a puszta és metaforikusan az út(on levés) képére. Ezzel szemben néhány sorral később Júdás ellenkező minőségű világa jelenik meg, amely valójában a mű valós világában, a sivatag terében hasonlóságot mutat Júdás magában hordozott, kiindulópontját tükröző minőséggel:

«Что значат все эти рассказы, эти поцелуи и вздохи сравнительно с тем, что знает он, Иуда из Кариота, рыжий, безобразный иудей, рожденный среди камней!» (2: 239).

A két világ, Jézus és Júdás világának szembenállását jó néhány oppozíció jellemzi a műben: nappal – éjszaka (fény – sötét), virág – kő, láthatatlan – látható világ, síkságon való vándorlás – mélybe zuhanás, szeretet – árulás, stb. Azonban az oppozíciókon túl a mű hőseit összeköti, egyesíti a mű fő térmotívuma az út, az útonlevés.

Érdemes megemlíteni itt Jurij Lotman gondolatát; Tolsztoj hőseivel kapcsolatosan a következőt jegyzi meg:

„[...] a saját hellyel (saját körrel) bíró, az erkölcsi és térbeli mozdulatlanság hősei [...] még ha helyüket meg is változtatják<sup>91</sup> a szűzsé követelményeivel összhangban, akkor is magukra jellemző locust hordoznak”.<sup>92</sup>

Hasonló jelenség érhető tetten a *Júdásban* is. (Hozzátehetjük, hogy pl. Andrejev „városlakó” hőseivel kapcsolatban is alkalmazható feltételesen ez a meglátás, erről bővebben lásd később.) Alkalmazható ez a passzus a *Júdásban* szembenálló világokra is. Érdekes azonban az is, hogy Júdás származása, kő-attribútuma, mintha predesztinálta volna az árulásra. A műben a kő leginkább a *gondolattal*, Júdás gondolataival hozható szoros összefüggésbe, a kövek a gondolatok kvázi térbeli megjelenései, a sziklák, a

---

<sup>91</sup> A szöveg magyar verziója az orosz 'перемещаться' igét tévesen 'összekeveredni' jelentésben használja.

<sup>92</sup> Ju. M. Lotman, *A művészi tér problémája...*, 126.

sziklás vidék, mintha Júdás tudattalanját jelképeznék. Borisz Bugrov egyfajta lelki tájként ír erről:

«[...] Андрееву важен не внешний жизнеподобный фон, а графические схемы внутренних метаний героя, "геологический рельеф" его души».<sup>93</sup>

V. Gilbert Edit részletesen foglalkozik Júdás „kőszerezésével” könyvének *Júdásról* szóló fejezetében.<sup>94</sup> Szerinte Júdás kő-szerűsége a megmerevedett, megcsontosodott gondolaté, Péterhez hasonlóan ő is „kőszikla”, talapzat kíván lenni (azaz örökkévaló és elmozdíthatatlan, mely tulajdonságok szimbóluma a kő).<sup>95</sup> Véleményem szerint ennek egyfajta fura metaforikus modellezése lehet a kődobáló verseny Péter és Júdás között: a két tanítvány a sziklaoromról a mélybe dobálja a köveket, végül Júdás győz.

Végezetül két jellegzetes idézeten keresztül mutatom be, hogyan tükröződik Júdás „lelke” a sziklás vidék leírásában, hogyan vetítődik előre, születik meg tudatában az árulás gondolata, s hogyan viaskodik azzal. Júdás devianciája jelképesen a többiektől való lemaradásban, az útról való letérésben nyilvánul meg először, mindez a kődobáló verseny előtt történik, és az után, hogy a tanítványok (Jézus sem) többször sem ismerték el Júdás szolgálatait, talpraesettségét. Júdás lemarad a többiektől az úton, akik szinte egy tömeggé válnak, s eltűnnek az út kanyarulatában:

«Оглянувшись, Иуда сошел с дороги и огромными скачками спустился в глубину каменистого оврага. От быстрого и порывистого бега платье его раздувалось и руки взмывали вверх, как для полета. Вот на обрыве он поскользнулся и быстро серым комком скатился вниз, обдираясь о камни, вскочил и гневно погрозил горе кулаком [...]» (2: 221)

Júdás elhajlását szemléletesen ábrázolja az útról való letérése. Viszont a mélybe való zuhanása, mintha tudata mélyén régóta rejtőző gondolatokkal szembesítené őt, amelyek egy végtelen, időtlen gondolat részei lennének.

---

<sup>93</sup> Б. С. Бугров, Леонид Андреев: Проза и драматургия: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам, М.: Изд-во МГУ, 2000. 71.

<sup>94</sup> V. Gilbert Edit, *A Tanítvány, a Krónikás és az Áruló: Utak A Mester és Margaritához*, Pécs: Pro Pannonia, 2001. 165–193.

<sup>95</sup> Vö. uo. 178–181.



«И так час и два сидел он, не шевелясь и обманывая птиц, неподвижный и серый, как сам серый камень. И впереди его, и сзади, и со всех сторон поднимались стены оврага, острой линией обрезаая края синего неба, и всюду, впиваясь в землю, высились огромные серые камни — словно прошел здесь когда-то каменный дождь и в бесконечной думе застыли его тяжелые капли. И на опрокинутый, обрубленный череп похож был этот дико-пустынный овраг, и каждый камень в нем был как застывшая мысль, и их было много, и все они думали — тяжело, безгранично, упорно» (2: 222).

A kő és a zuhanás motívuma többször is visszatér a műben, mintha Júdás életét, személyiségének mélyére történő hatolását jellemezné, amely olykor a mű fizikai térsíkjain is megnyilvánul. A benne mélyen kódolt árulás gondolatával való szembesülése személyiségének megkettőződéséhez vezet, mivel tanítványi mivoltának erkölcsi parancsa ellentétes útra vezetné a hőst. Árulása után is gondolatai kettősségétől „szenved”. Mikor Pilátus a nép elé állította Jézust, Júdás abban reménykedett, hogy megértik, hogy ki is ő valójában:

«"Так. Все кончено. Сейчас они поймут", — подумал Иуда, и вдруг что-то странное, похожее на ослепительную радость падения с бесконечно высокой горы в голубую сияющую бездну, остановило его сердце» (2: 253).

Júdás kettősségét jellemzi tehát az is, hogy gondolatai és érzelmei feszülnek egymásnak, „félelme és álma beteljesedett”. A „kitaszított” tanítvány Jézushoz legközelebbi helyet nem a Földön akarja elfoglalni. Öngyilkossága után ismét megvalósul zuhanása a mélybe: holttestét állati tetemek közé dobják egy gödörbe.

Az *Eleázár*<sup>96</sup> című elbeszélés 1906-ban született. Andrejev levelezése és korabeli kritikusi írásainak tanúsága alapján az *Eleázár* megírására ihletően Léon Dierx *Lazare* című poémája.<sup>97</sup> M. Volosin részletesen kifejti véleményét Dierx és Andrejev műve közötti általa vélt párhuzamról, és némileg kritikus hangon ír Andrejev

---

<sup>96</sup> Az Eleázár (Елеазар) név jelentése: Isten segített. A név e formája szinte kizárólag csak az Ószövetségben fordul elő, az Újszövetségben az evangélisták (Lk 16,19–25 <Lázár nevű koldus>; illetve Lázár feltámasztása: Jn 11,1–12,9) már a rövidített Lázár (Лазарь) formát használták (Vö. Benedikt Schwank, *János*, ford. Turay Alfréd, Szeged: Agapé, 2001. 358). Ahogyan ezt a kutatók közül többen is megállapították, Andrejev művének nyelvezete archaikus, biblikus színezetű. Feltételezhetjük, hogy a címválasztás is erre a hatásra akar rájátszani; illetve az is feltehető, hogy az író saját hőst ilyen módon „idegenítette el” némiképp a biblia Lázár alakjától. A. B. Rogacsevszkij úgy vélekedik, hogy Andrejev a címválasztással a keresztény legendát akarta „megtisztítani” a később „rárakódott” értelmezésektől, sőt a csoda jelentőségét akarta más megvilágításba helyezni. Vö. A. B. Рогачевский, «Елеазар» Л. Н. Андреева: Полеми́ческий аспект // Эстетика диссонансов..., 70.

<sup>97</sup> Vö. A. B. Богданов, *Комментарии* // Л. Н. Андреев, *Собрание сочинений*... Т 2. 527–529.

művéről. Volosin úgy találja, hogy Andrejev saját művével mintegy „válaszolt” Dierx művére, „megtartotta” a francia költő *Lázár*ának alapvető vonásait:

„közönyét az élet hiábavaló forgatagához, titokzatos hallgatását, sőt Eleázár sziluettjét a lemenő nappal a háttérben.”<sup>98</sup>

Volosin észrevételeivel kapcsolatosan Ljudmila Jezuitova megjegyzi, hogy cikkében Volosin saját fordításában közli és vizsgálja Dierx művét, azonban hozzáteszi, hogy a poéma első, Jevgenyij Degen által oroszra fordított szövegét (amit Andrejev is olvashatott – Мир божьего, 1899, № 12) vizsgálva kitűnik, hogy a két alak (Dierx és Andrejev) közönye és „titkai” más jellegűek. Dierx *Lázárja* – Jezuitova olvasatában – kiválasztott, aki megértette a világ titkait, és a halál angyalához könyörög, hogy egyesítse őt a Végtelennel.<sup>99</sup> Véleményem szerint Andrejev műve interpretálható hasonló nézőpontból: a másvilágról visszatért, annak titkát tudó, így az „evilágot” értelmetlennek látó, abban otthontalanná vált főhős alakját előtérbe állítva. Ezt látszik igazolni egy a két mű (Dierx-é és Andrejevé), illetve két hős közötti olyan párhuzam is, amelyre a kutatók figyelme nem terjedt ki. Nevezetesen, Dierx *Lázárjához* hasonlóan Andrejev *Eleázárának* szemén keresztül is „láthatók” a „másvilág” végtelen titkai.<sup>100</sup>

Az *Eleázár* c. elbeszélés hat fejezetből és egy rövid epilógusból áll. A mű szüzséje igen egyszerű, Eleázárt feltámadásától a római uralkodó, Augustus császár által való megvakíttatásáig követhetjük figyelemmel. A feltámadás után a rokonok öröme hamar alábbhagy: Eleázár régi vidám természetének, személyiségének nyoma sincs, fizikai mivolta, külseje majdnem egy hulláéval azonos. Távoli vidékekről érkeznek hozzá, hogy láthassák a csodásan feltámadt Eleázárt, többek közt a híres római szobrász, Aurelius is, aki találkozásuk után nem képes többé alkotni. Eleázár

---

<sup>98</sup> Волошин, М. «Елеазар»: Рассказ Леонида Андреева // <http://andreev.lit-info.ru/andreev/kritika/voloshin-eleazar.htm>

<sup>99</sup> Л. А. Иезуитова, Примечания: «Елеазар»: Рассказ Леонида Андреева // <http://andreev.lit-info.ru/andreev/kritika/voloshin-eleazar.htm>

<sup>100</sup> Dierx művének kilencedik versszaka Jevgenyij Degen fordításában: «Труп, воскресением отнятый у червей, / Он мог ли вновь войти в жизнь суеты постылой, / Когда в его глазах испуганных светило / То, что не может знать пыливый ум людей?» Леон Дьеркс: *Лазарь* // <http://www.vekperevoda.com/1855/degen.htm>  
(Valerij Brjusov fordításában (1913) ugyanezek a sorok: «Мертвец, изведавший червей укусы! ты / Был в силах ли принять заботы жизни брэнной! / Ты, приносивший нам из вечной темноты / То знание, что вовек запретно для вселенной!» Леон Дьеркс *Лазарь* // <http://www.vekperevoda.com/1855/bryusov.htm>)

tekintetében a halál titka, a másvilág tükröződik, ezért az emberek, akik a szemébe néznek, lassú haldoklás lesz osztályrészük, vagy örülten örjöngnek. Augustus magához hivatja Eleázárt, hogy ő maga is tanúja lehessen a feltámadt ember halált sugalló tekintetének, és kis híján rá is végzetes hatást gyakorolt a túlvilág „látása”, ezért, hogy népét és birodalmát megvédje, megvakíttatja Eleázárt.

A *Eleázár* című elbeszélés rögtön a „feltámadás” tényével indít, Andrejev kvázi folytatja a bibliai történetet, ugyanis a Bibliában nincs szó arról, hogy Lázár feltámasztása után ünnepséget tartottak volna a csodatétel és a feltámadt ember tiszteletére. A *János evangéliumában* – kizárólag csak ebben szerepel Lázár feltámasztásának története az evangéliumok közül – összekapcsolódik Lázár feltámasztása, illetve Jézus megkenetése, így ír erről Benedikt Schwank:

„Az evangéliumok közül csak a negyedik nem nevezi meg (12,1–2) a "leprás Simon házát" (Mk 14,3). János egyszerűen Lázár lakóhelyének tekinti Betániát. Ily módon a betániai megkenés jótékonyági cselekedetét, amelyről a szinoptikusok is beszámolnak, összekapcsolja Lázár feltámasztásának csupán általa elbeszélte történetével.”<sup>101</sup>

Andrejev „evangéliumi trilógiája” szempontjából azért is érdekes ez az összefüggés, mivel az író az *Eleázárban* egyáltalán nem szerepelteti Jézust, a megkenésről sincs szó, viszont Lázár háza a *Júdás* című műben is megjelenik, de a megkenetésre itt sincs konkrét utalás. Jézus ebben a házban száll meg tanítványaival:

«На ночлег они остановились в Вифании, в доме Лазаря. [...] Неподвижно, как изваяние, сидела у ног его Мария и, закинув голову, смотрела в его лицо» (2: 225).

Júdás addig nem „tudatosult” gondolata Jézus elárulásáról is Lázár házában erősödik elhatározássá.

Visszatérve az *Eleázár* című elbeszéléshez, elmondhatjuk tehát, hogy Andrejev elbeszélője meglehetősen profanizálva a bibliai Lázár történetének „csúcspontját”, a csodatétel jelentőségét nem értékeli, és nem részletezi Jézus szerepét sem, sőt a nevét is alig említi:

«Когда Елеазар вышел из могилы, где три дня и три ночи находился он под загадочною властью смерти, и живым возвратился в свое жилище, в нем долго не

---

<sup>101</sup> Benedikt Schwank, *János*, ford. Turay Alfréd, Szeged: Agapé Kft., 2001. 384.

замечали тех зловещих странностей, которые со временем сделали страшным самое имя его» (2: 192).

Az itt idézett, művet indító szövegrésztől kezdődően az egész elbeszélésen végigvonul a hármasszám szimbolikája. A szakrális hármasszám minden esetben a halállal, Eleázár sírban eltöltött napjaival kapcsolódik össze (*János evangéliumától* eltérően (Jn 11, 17), ahol négy napig<sup>102</sup> volt Lázár a sírban). Ezzel szemben áll egy másik szakrális szám a hetes, ami a Rómába utazás és ott tartózkodás hét napját jelöli. Ljudmila Jezuitova a két számhoz két „világot” rendel. A hármashoz (a lélek száma, a harmadnapra feltámadott Jézus száma, végső soron az „istenség” száma, az abszolúté, végtelené, határtalané, stb.) azt a világot, amelyből Eleázár (Lázár) visszatért, a műben tehát ez a hős száma, mintegy a hős „nemléthez” való tartozását jelöli. A hetes szám a „véges”, földi, emberi világot jelöli, ami szemben áll az istenivel a műben.<sup>103</sup> Hasonlóképp a két város szembenállását is jelképezhetik ezek a számok, azaz Rómával, az Örök várossal szemben áll Jeruzsálem, vagyis a szent város. (A műben több ízben is előfordul a két város ilyen módon történő megnevezése.) A város „örökléte”, és ezzel együtt a világ örökléte is átértelmeződik az elbeszélésben, ugyanis Augustus látomásában (Eleázár tekintetének hatására) az Örök város elpusztul, eltűnik a császár birodalma.

Az „evangéliumi trilógia” egyes darabjaiban a főhősök meghatározott módon állnak kapcsolatban Jézus alakjával. A *Ben-Tovit* című műben (groteszkül) „szenvedéstörténetük” által fonódik össze Jézus és Ben-Tovit figurája, a *Júdásban* „elválaszthatatlan” Jézus és Júdas, mivel a bibliai „tények” változatlanul szolgálnak az elbeszélés alapjául. Az *Eleázárban* nem jelenik meg Jézus alakja, viszont a számszimbolikán túl Eleázár az ő egyik legfontosabb „jelzőjével” rendelkezik a műben, a vőlegényével, illetve ezzel együtt megjelenik a menyegző motívuma is (pl. a mű eleji mulatság). Jézus gyakran használta a házasság képeit az Isten országáról szóló példázataiban a vőlegénnyel azonosítva magát. A Bibliában több helyütt is találunk utalást erre (érdekes, hogy a következő szakasz csak a szinoptikus evangéliumokban van meg, *János evangéliumából* hiányzik):

---

<sup>102</sup> Benedikt Schwank könyvében megjegyzi, hogy a zsidó elképzelések szerint a negyedik naptól a lélek nem tér vissza a sírhoz, azaz ettől kezdve kizárt a tetszhalottság esete (Vö. Benedikt Schwank, *János...*, 366.). A bibliai négy naphoz képest a hármasszám szimbolikájának használata az *Eleázárban* tehát felfogható a műben Jézus alakjával történő párhuzam erősítésének eszközeként.

<sup>103</sup> Vö. Л. А. Иезуитова, «Елеазар», *библейский рассказ...*, 49–50.

„Jézus ezt mondta nekik: "Gyászolhat-e a násznép, amíg velük van a vőlegény? De jönnek olyan napok, amikor elvételük tőlük a vőlegény, és akkor bőjtölni fognak"". (Mt 9,15)<sup>104</sup>

A példázatban használt képek jelentéséből adódóan a menyegző a mennyországba való bejutás jelentheti, a násznép „együttléte” ennek a várását jelképezheti. A *Jelenések könyve* így ír a halottak feltámadása utáni „szent város” „alászállásáról”:

„És a szent várost, az új Jeruzsálemet is láttam, amint alászáll a mennyből az Istentől, felkészítve, mint egy menyasszony, aki férje számára van felékesítve” (Jel 21,2).

Az *Eleázárban* a vőlegény-metafora átértelmeződve realizálódik:

«Одели Елезара пышно, в торжественные брачные одежды – как будто время узаконило их и до самой своей смерти он должен был оставаться женихом неведомой невесты. Похоже было на то, как будто на старый, гниющий, уже начавший разваливаться гроб навели новую позолоту и привесили новые, веселые кисти» (2: 202).

A „násznép” az „ismeretlen” halál legyőzésének hírnökét, az örök földi élet megtestesülését látta *Eleázárban*, de ebben csalatkozniuk kellett, hiszen a halált, és a megsemmisülést tárta eléjük, azaz a halál legyőzése helyett annak részleges megismerése lesz osztályrésze az embereknek. Az emberek a csoda hatalmát, a hit győzelmét, a halál legyőzését akarják ünnepelni *Eleázár* feltámadása után, a halál testi jegyeit akarják elfedni a díszes vőlegényruhával. *Eleázár* „ismeretlen arája” az emberek (és az ő nézőpontjukkal azonosuló elbeszélő) számára a halál, annak tudása. *Eleázár* alakja azonban értelmezhető a jézusi „jelző” alapján az Isten országát „megjárt”, oda tartozóként, ami a földi világot, a földi életet teljesen értelmetlenné teszi számára. *Eleázár* földi „ittléte” egyfajta „határhelyzet”, az „élő holttest” léte: csupán a teste támadt fel, személyiségének, régi tulajdonságainak nyoma sincs, ezáltal szembesülnek az őt körülvevők a halállal. *Eleázár* alakja metaforikusan tehát egyfajta „határként”, „hídként” funkcionál a műben:

---

<sup>104</sup> Dolgozatomban a bibliai idézeteket minden esetben a Magyar Bibliatársulat fordításában közlöm: <http://www.parokia.hu/bible/>

«[...] до сих пор было так, что смерть знал только мертвый, а живой знал только жизнь – и не было моста между ними» (2: 206).

Eleázár két világ metszéspontjában létezik, létével mindkettőt szimbolizálja: rothadó testével az anyagi világot, az „ideák világát” pedig a halálról szerzett tudásával, ugyanis tekintetén, szemén keresztül tükröződik a halálon túli világ. Ez a megállapítás Andrejev egyik fontos tér-szimbólumához, az *ablak*hoz vezet bennünket. A szem szimbolizálhatja a tudást, a Bibliában a mindent látó, mindent tudó Isten jelképe, illetve a szellemi látás és a bölcsesség kifejezője. A szem a fény szimbóluma is, szoláris jelkép, e jelentésében összekapcsolódik a Nappal.<sup>105</sup> Eleázár szeme szimbolizálhatja tehát a túlvilágról való tudást a műben. A szem szimbólumának jelentését, műbeli funkcióját, illetve a hős fentebb részletezett „határhelyzetét” tekintve asszociálódik az ablak képével. Az ablak Andrejev munkásságában igen gyakori, többféle jelentéssel bíró jelkép, elég ha csupán *Az ablakban*, *Ködben* vagy az *Ő* című elbeszélésekre gondolunk. Az ablak specifikus jelentéssel bír Andrejev a vonatút toposzát szerepeltető műveiben is.

Vaszilij Scsukin tanulmányában<sup>106</sup> több szempontból vizsgálja az *ablak* képének, locusának szerepét, főként prózai, de lírai szövegekben is. Scsukin szerint az *ablak* mindig határfunkciót tölt be, az otthon és a nem-otthon határát modellálja, vagyis a belső és a külső tér dialektikájával hozható kapcsolatba. Ilyen módon az *ablakban* a mikro- és a makrokozmosz, azaz a „saját” és az „idegen” világ antonímiája fejeződik ki. Az *ablak*nak mindig van egy emocionális és megismerő karaktere is, amely közvetlenül kapcsolatos a locus határ-jellegével. Az *ablak* azonban nem csak a ház (belső világ) „szeme” (nem mellesleg a szláv nyelvekben a szem metaforájával kapcsolatos az *ablak* szó etimológiája: *окно – око*), amely lehetővé teszi a külső világ szemlélését a belső világban maradva, de a külső világból a belső világba (házba) való betekintést is megengedi, ami gyakran összefügghet az ember lelkébe való „belelátás” kívánságával.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Vö. *Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Bp.: Balassi Kiadó, 2001.

([http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm))

<sup>106</sup> В. Г. Щукин, *Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы: Сб. статей [к 80-летию профессора Ю.В. Манна]*, М.: Изд-во РГГУ, 2009. 80–101.

<sup>107</sup> Vö. uo. 81, 83.

Az idézett gondolatok alapján állíthatjuk, hogy a műben Eleázár szeme a szem szimbolikus jelentésén túl, egyfajta határként, ablakként metaforizálódik, amelyen keresztül a szemlélő bepillant a hős lelkébe (tudatába – tudásába), azaz az Eleázár esetében halálon túli világba, a nemlétebe, méghozzá anélkül, hogy az „itt” világát az „ott”-ra „cserélné”.

A bent és a kint oppozíciója még további értelmezési lehetőségeket is kínál az „ablak-szem” metafora kapcsán. A műben a „fizikai” végtelen, a kozmosz végtelensége összemosódik a nemléttel, de a főhős „belső világával” (a kifejezést az orosz ’внутренний мир’ kifejezés ekvivalenseként használom), tudatával is. Ha a bent-kint oppozíció szembeállítjuk az itt-ott ellentétpárral, a (külső) földi világ (mikrokozmosz – *itt* és *kint*) szemben áll egyrészt a (makro)kozmoszsal (*ott*), a végtelennel, másrészt Eleázár belső világával, ilyen módon a hős belső világa azonos a végtelennel, ami a műben a nemléttel asszociálódik. Érdekes összefüggést mutat ez, ha abból az alapvető (arisztotelészi) logikából indulunk ki, hogy a „véges” szükségszerűen határokkal bír,<sup>108</sup> akkor a végtelennek nincs olyan pontja, ami rajta kívül lenne. Azaz a mikro- és makrokozmosz szembenállása csak a szemlélő illúziója. Ez más dimenziókba vezethet bennünket, azaz az emberi érzékekkel felfogható világ és az azokkal fel nem fogható világ ellentétéhez. Ezen kérdéskör pontos kifejtéséhez (hosszas) filozófiai traktátusra lenne szükség, ami nem célja dolgozatomnak. Néhány gondolat erejéig azonban lentebb visszatérek még az író filozófiai nézeteinek vizsgálatához.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Andrejev munkásságában kulcsfontosságúnak látszik az *Eleázárban* központi helyet elfoglaló „ kozmikus vízió”, amely a végtelent mintegy a téren és időn túli dimenzióként írja le. Andrejev korábbi műveiben is találkozhatunk már a kozmosz és az ember (makrokozmosz – mikrokozmosz) szembenállásának problémájával, pl. Az *ablakban* (У окна, 1899) című elbeszélésben, ahol a főhős a saját „kozmoszából” (kis szobájából) kiszakadva, mintha a világegyetem központjában érezné magát, ekképp szembesül a végtelennel, s ez rettegéssel tölti el. A világegyetem (filozófiai) problematikája, úgy tűnik, hogy az *Eleázár* írása idején (1906) kezdte újra foglalkoztatni az író. Az ugyanebben az évben született drámája, A

---

<sup>108</sup> П. П. Гайденко, *Натурфилософия Аристотеля // Космос и душа: Учение о вселенной и человеке в Античности и в Средние века: Исследования и переводы*, общ. ред. П. П. Гайденко, В. В. Петров, М.: Прогресс-Традиция, 2005. 27.

*csillagok felé* (К звездам)<sup>109</sup> megírásától kezdődően az univerzum képe művek során keresztül kvázi lejtmotívummá válik.

A *Eleázárban* a végtelennel a főhős tekintetén keresztül szembesülnek az emberek, az ő nézőpontjuk leírását olvashatjuk a következő, a (mind nyelvezetében mind megformáltságában) *Jelenések könyvének* stílusát idéző szövegrészben:

«Так передавали чувства свои те, которые еще имели охоту говорить. Все предметы, видимые глазом и осязаемые руками, становились пусты, легки и прозрачны — подобны светлым теням во мраке ночи становились они; ибо та великая тьма, что объемлет все мироздание, не рассеивалась ни солнцем, ни луною, ни звездами, а безграничным черным покровом одевала землю, как мать, обнимала ее; во все тела проникала она, в железо и камень, и одиноки становились частицы тела, потерявшие связь; и в глубину частиц проникала она, и одиноки становились частицы частиц; ибо та великая пустота, что объемлет мироздание, не наполнялась видимым, ни солнцем, ни луною, ни звездами, а царила безбрежно, всюду проникая, все отъединяя: тело от тела, частицы от частиц; в пустоте расстилали свои корни деревья и сами были пусты; в пустоте, грозя призрачным падением, высились храмы, дворцы и дома, и сами были пусты; и в пустоте двигался беспокойно человек, и сам был пуст и легок, как тень; ибо не стало времени, и сблизилось начало каждой вещи с концом ее: еще только строилось здание, и строители еще стучали молотками, а уж виделись развалины его и пустота на месте развалин; еще только рождался человек, а над головою его зажигались погребальные свечи, и уже тухли они, и уже пустота становилась на месте человека и погребальных свечей; и, объятый пустотою и мраком, безнадежно трепетал человек перед ужасом бесконечного. Так говорили те, кто еще имел охоту говорить. Но, вероятно, еще больше могли бы сказать те, которые не хотели говорить и молча умирали». (2: 198)

Az idézett részletet több oldalról megközelítve értelmezhetjük. Egyrészt megfigyelhető itt az Andrejev művészetére jellemző „világérzet”, a valóság illuzórikusságának bemutatására irányuló gondolkodásmód. Ez azt tételezi, hogy az emberi érzékek által felfogott világ, tárgyak, fizikai tulajdonságok csupán viszonylagosak, „áttetszőek”, és az ember fizikális érzékei nem képesek a dologi világon túl működni. A halál közelsége még inkább felerősíti a dolgok és maga az élet illuzórikusságát.

---

<sup>109</sup> A mű főhőse, a csillagász Tyernovszkij gondolataiban a kozmosz képe a „végtelen étellel” kapcsolódik össze, egyfajta sajátos világnézetet tükrözve: «[...] я думаю обо всем. Я думаю о прошлом и о будущем, и о земле, и о тех звездах — обо всем. И в тумане прошлого я вижу мириады погибших; и в тумане будущего я вижу мириады тех, кто погибнет; и я вижу космос, и я вижу везде торжествующую безбрежную жизнь [...]» (2: 369).



A fentebbi idézetben megfigyelhető a leírás folyamatszerűsége (ötször fordul elő a становиться ige < 'valamivé, valamilyenné válik'>), a narráció az „áttetsző” dolgoktól kezdve a tér és idő nélküli „dimenzió” felé halad, ahol minden egyszerre történik. Ugyanakkor a leírás ellentétező jelleggel is bír: a földi és a kozmikus nézőpont váltakoznak, de alapvetően az Eleázárt körülvevő emberek nézőpontja dominál, ezt az elbeszélő érzékelteti, kiemeli: mind a szövegrész elején, mind a végén utal erre.

Az Andrejev műveiben oly gyakran előforduló motívumok, a sötétség és az üresség, pusztaság, amelyek a végtelen attribútumaiként jelennek meg itt, egy földi nézőpont szerint tűnnek félelmetesnek, pusztítóknak. Ugyanakkor alig észrevehetően megjelenik itt egy másik nézőpont (szövegszerűen) is: a „pusztaság”, az úr mintegy „anyaként öleli” át a Földet a „részecskék részecskéit” az „anya teremő erejével”.

Hasonló leírást olvashatunk a római uralkodó Eleázárral való találkozásának esetében is, itt a végtelennel való szembesülés folyamatszerűsége jobban kihangsúlyozódik, szakaszokra bomlik:

«И в первое мгновение показалось божественному Августу, что друг смотрит на него, — так мягко, так нежночарующ был взор Елеазара. Не ужас, а тихий покой обещал он, и нежной любовницей, сострадательною сестрою, матерью казалось Бесконечное» (2: 207).

A kozmikus végtelen a(z örök) nyugalmat ígéri első látásra, de egyúttal a megsemmisülés gondolatával is terhes, az örök nyugalom birodalmába való belépés az individuum megsemmisülésével jár:

«Точно медленно расходились какие-то тяжелые, из века закрытые врата, и в растущую щель холодно и спокойно вливался грозный ужас Бесконечного» (2: 207).

Andrejev már említett elbeszélésében, Az *ablakban* című műben az író szimbolikus térformái (ablak, falak, tető) által határolt mikrokozmosz a hős egyetlen ellensége a gondolatai elől nem védik meg. Gondolatai kényszerítik szembenézni félelmeivel, fosztják meg saját kozmoszától és kényszerítik a világegyetem ürességének középpontjába, „otthona” határainak megsemmisítésével:

«И они приходят, раздвигают стены, снимают потолок и бросают Андрея Николаевича под хмурое небо, на середину той бесконечной, открытой отовсюду

площади, где он является как бы центром мироздания и где ему так нехорошо и жутко» (1: 107).

Ehhez hasonlóan az *Eleázárban* is megszűnik a határ a mikro- és makrokozmosz között, amit szintén egy „térszimbólummal” ábrázol az író. Fontos megjegyezni a „gondolat” szerepét itt, amely „ősidők óta zárt kapukon” kopogtat, hiszen a gondolat, a megismerés csupán valamilyen (szubjektív) képzetet szül egy jelenségről, ám annak lényegét nem tudja megragadni.

Kitűnően illusztrálja ezt az *Eleázárban* az a jelenet, amelyben a hős az Örök városba való érkezése után találkozik egy bölccsel, aki azzal kérkedik, hogy mindent tud, és azt kérdi Eleázártól, hogy mivel tudná megrémíteni. A bölcs, Eleázár tekintetének hatására a következő felismerésre jut:

«Но немного прошло времени, и уже почувствовал мудрец, что знание ужасного — не есть еще ужасное, и что видение смерти — не есть еще смерть. И почувствовал он, что мудрость и глупость одинаково равны перед лицом Бесконечного, ибо не знает их Бесконечное. И исчезла грань между ведением и неведением, между правдой и ложью, между верхом и низом, и в пустоте повисла его бесформенная мысль» (2: 204).

Ez az idézet is jól illusztrálja a mikro- és makrokozmosz közötti határ eltűnését, illetve a fent és lent oppozíció megszűnését. Meglehet, hogy az Andrejevre jellemző sajátos kettős világszemlélet („első és a második valóság”) egyik „szegmensének” művészi megjelenítésével találkozhatunk itt. Az író hitt egy nem materiális jellegű „második valóságban”, amely az „első valóság” érzékekkel felfogható szféráin túl létezik.<sup>110</sup>

A gondolat problematikájának részletes kifejtését e dolgozat keretei nem teszik lehetővé, viszont a megismerés, az észlelés gondolatkörét a későbbiekben még érinteni

---

<sup>110</sup> Vö. Л. Каранчи, *Леонид Андреев о психологическом...*, 97. Borisz Zajcev visszaemlékezésében az író szavait idézi a „második valósággal” kapcsolatosan: «С каждым уходящим годом я все равнодушней к первой действительности, ибо в ней только я раб, муж и отец, головные боли и с прискорбием извещаю. Сама природа, - все эти моря, облака и запахи я должен приспособить для приема внутрь, а в сыром виде они слишком физика и химия. То же и с людьми: они становятся интересны для меня с того момента, как о них начинает писаться история, то есть ложь, то есть все та же наша единственная правда. Я не делаю из этого теории, но для меня воображаемое всегда было выше сущего, и самую сильную любовь я испытывал во сне. Поэтому я, пока не сделался писателем и не освободил в себе способности воображения, так любил пьянство и его чудесные и страшные сны». Б. Зайцев, *Леонид Андреев // Книга о Леониде Андрееве...*, 141–142.

fogom. Ide kíváncsoznak viszont Andrejev a *gondolat* fenomenjéről vallott nézetei, amelyeket Gorkij visszaemlékezései örökítetek meg:

«Леонид воспринимал мысль, как «злую шутку дьявола над человеком»: она казалась ему лживой и враждебной. Увлекая человека к пропастям необъяснимых тайн, она обманывает его, оставляя в мучительном и бессильном одиночестве пред тайнами, а сама — гаснет».<sup>111</sup>

\*\*\*

Érdemes lexikai szinten is végigkövetni a szembenálló tereket a műben. A fentebb idézett első „látomásban”, amelynek „helyszíne” a Szent várost körülölelő pusztaság (illetve Márta és Mária betániai háza). Ebben az idézetben a világmindenség (мироздание) szó szerepel, amelyet körülölel a nagy pusztaság (великая пустота), és a földi formák áttetsző jellegének érzékeltetésére az *üres* (пустой) melléknév használatos. Az Örök város helyszínein pedig már Eleázár tekintetében a Végtelen (Бесконечность) tükröződik, a szövegben nagybetűvel kiemelt szimbólumként.

A mű földi tereit a sivatag, pusztaság (пустыня) uralja, mind a Szent, mind az Örök város helyszínei ezzel a jelenséggel asszociálódnak. A pusztaság képe, amely mintegy földi „lenyomata” a végtelennek, vagy ha egy oximoronnal akarnánk jellemezni: a végtelen semmi materializálódása, formát öltött alakja. A párhuzam a mikro- és makrokozmosz között egyértelmű: úgy öleli körül a pusztaság Jeruzsálemet (és más helyeket is), ahogy a végtelen a Földet. Ilyen értelemben Eleázár a végtelent hordozza magában, és mintegy ezt is „teremti” maga köré földi „ittlétében”, bárhová is megy. Feltámadása után a sivatag vált otthonává, mivel a „valódi” otthona megsemmisült (Mária és Márta elhagyták), házáat a pusztaság, a sivatag vette birtokba, a hős kitaszítottá és elhagyottá vált:

«[...] великая пустыня, обнимавшая святой город, приблизилась к самому порогу жилища его. И в дом его вошла, и на ложе раскинулась, как жена, и огни погасла» (2: 196).

A pusztaság a földi lét kiüresedtségét, értelmetlenségét szimbolizálja itt, a halált megjárta, lélek nélkül bolyongó ember kiüresedtségét a földi világban; ez az „üreslenség”

---

<sup>111</sup> М. Горький, *Леонид Андреев (Воспоминания Горького об Андрееве)* // LN, 373.

a sivatag képével asszociálódik. Hasonló jelentést hordoznak Csehov sztyeppjei is. Natalja Razumova monográfiájában megállapítja, hogy Csehov 1880-as évtizedre eső pályaszakaszának uralkodó „térformája” a sztyepp, amely az élet kiútatlanságát, abszurditását szimbolizálja egy sor elbeszélésben. A leginkább reprezentatív *Az úton* című elbeszélés sztyeppje az emberi élet metaforájává válik, értelmetlen tévelygéssé, ami a halál felé vezet.<sup>112</sup> Láthatóan Andrejev hasonló jelentéssel ruházta fel a pusztaság képét, azonban ebben az „irodalmi apokrifjében” metafizikai karaktert is adott a puszta képének. A főhős pusztabéli útjának azonban „ciklikus” jellege van, ugyanis Eleázár a lemenő nap útját követi a pusztában:

«А когда багрово-красный, расплющенный шар опускался к земле, Елеазар уходил в пустыню и шел прямо на солнце, как будто стремился настигнуть его» (2: 197).

A Nap az élet szimbóluma és forrása, nem mellesleg a földi idő „megteremtője”, amely a Nap „járásának” ciklikusságát veszi alapul. A Nap „látszólagos” Föld körüli útja az élet, a halál és az újjászületés jelképe is.<sup>113</sup> A Nap Eleázár számára, mintha a „jelenségvilágon” túli lét jelképe lenne.

Másként értékelődik a Nap a főhöst körülvevő emberek (és az elbeszélő) szemszögében:

«Днем, когда беспощадное солнце становилось убийцей всего живого и даже скорпионы забывались под камнями и там корчились от безумного желания жалить, он [Eleázár – K. S.] неподвижно сидел под лучами, подняв вверх синее лицо и косматую дику бороду» (2: 196–197).

Az Andrejev több művében is fontos szerepet kap a nap-szimbólum (pl. *Vörös kacaj*, *A szakadék*), ám ebben a műben különös kettős jelentéssel bír: egyrészt a sivatagban a halállal asszociálódik az emberek számára, ám Eleázár szemszögében az alapvető szimbolikáján túl (az élet jelképe) a halálon túli élet jelképévé válik.

A következőekben Andrejev több művének egyik központi problémájának, a halál-problematikájának rövid elemzésére térek ki. Ez a probléma nagymértékben

---

<sup>112</sup> Vö. H. E. Разумова, *Творчество А. П. Чехова в аспекте...*, 56.

<sup>113</sup> *Szimbólumtár*

összefügg Andrejev világnézetével, amelyre nagy hatással volt Arthur Schopenhauer német filozófus, így néhány gondolat ereéig erre az összefüggést is érinteni fogom.

### III.2 A halál problematikája

A halál témája Andrejev életművében központi helyet foglal el, megfigyelhető, hogy munkásságának egyes periódusaiban másként viszonyul a halál kérdéséhez, szemlélete némileg változik. Mérföldköveknek tekinthetők a következő művek: *Volt egyszer* (Жили-были, 1901), *A kormányzó* (Губернатор, 1905), *Eleázár* (1906), *A hét akasztott ember története* (Рассказ о семи повешенных, 1908), *Nyugalom* (Покой, 1911) és három, egyfajta trilógiát képző, szinte egy időben, 1914 januárjában megjelent elbeszélés: *A repülés* (Полет), *Három éjszaka* (Три ночи), *Minden halott feltámadása* (Воскресение всех мертвых).

Andrejev halállal kapcsolatos nézeteinek formálódására nagy hatással voltak Tolsztoj művei. E témában igen sok cikket publikáltak már, s az Andrejevvel foglalkozó monografikus művek is rendre vizsgálják a két író kapcsolatát. Ismeretes az a tény is, hogy mind Tolsztojra mind Andrejevre (halállal kapcsolatos felfogásukra) hatással volt Arthur Schopenhauer filozófiája. Nem mellesleg hozzátehetjük, hogy Schopenhauer az európai gondolkodók közül elsőként építi filozófiájába a keleti vallásokat, bölcseletet, mint például az Upanisadok vagy a buddhizmus tanait. (Amint az ismeretes, Tolsztoj is tanulmányozta a keletei vallásokat, filozófiákat, amelyek a német filozófus olvasása mellett is befolyásolták világnézetének formálódását.)

### III.2.1 A halál mint „határhelyzet”

Szilárd Léna tanulmányában a tolsztoji „örökséget” vizsgálja (többek közt) Andrejev műveiben, és az egyik fontos érintkezési pontként a halál problémáját helyezi előtérbe. A kutató úgy véli, hogy Tolsztoj esetében a halál, mintegy „határhelyzetként” tematizálódik, amelyben az élet megszabadul a „rárakódott”, hiábavaló céloktól, és ebben a mindentől megszabadult pillanatban átértékelődik (pl. *Ivan Iljics halála*), az ember ebből a pozícióból tudja megítélni életének „igazi” vagy „hamis” mivoltát.<sup>114</sup>

Tolsztoj azon túl, hogy határként értelmezi a halált, az *Iván Iljics halála* lezárásában azt is hangsúlyozza, hogy a határ átlépése az individuum megsemmisülését is jelenti. Tolsztoj hőse tudata „feloldódásának” idejét kitolta: a lelkében megismétlődő szavak reflektálnak a halálfélelem eltűnésére, a halál „nemlétének” felismerésére, ezt követi a mű utolsó mondata, azaz – „külső” szemszögből – a halál megállapítása, ami után a narrátornak már lehetetlen bármit is mondania Iván Iljicsről:

«А смерть? Где она?» [...] Страха никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет [...] Кончено! — сказал кто-то над ним [Ivan Iljics felett — K. S.]. Он услышал эти слова и повторил их в своей душе. „Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше”. Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер».<sup>115</sup>

Az individuum feloldódása, megszűnése igaz Eleázár esetére is, feltámadásával viszont a nemlét tudását hozta el az emberek közé. Elmondható, hogy Andrejev műveinek többségében a halál küszöbén való átlépést a nemlét állapotába jutásaként értelmezi szemben a keresztény felfogással. Natalja Makaricseva úgy fogalmaz könyvében, hogy Andrejev ott kezdi a halál problémájának vizsgálatát, ahol Dosztojevszkij – aki az abszolút halál alól még a legszörnyűbb büntett elkövetőjét is „felmentette” – befejezi. A nagy klasszikussal szemben Andrejev művészi világában már nem létezik az „Élő Isten”, az emberi lét határain túl csak az Örök Semmi, a Nagy Végtelen létezik. Azonban – írja Makaricseva – Andrejev művészetében „megőrződik” a pokol képe is, az arra jellemző mitologikus figurákkal, démonológiával, ami

---

<sup>114</sup> Vö. Лена Силард, *К вопросу о толстовских традициях в русской прозе начала XX века* // *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 20, 1978. 216.

<sup>115</sup> Л. Н. Толстой, *Смерть Ивана Ильича* // он же, *Произведения, 1885–1889, Полное собрание сочинений*, Т. 26. [Репринт], М.: 1992. 113.

egyébként nem ismeretlen a 19–20. század fordulójának irodalmában.<sup>116</sup> A démonológiai motívumok, „közönséges ördögök” (обыкновенный черт) Andrejev jó néhány a tízes évek elején született művére jellemzők, amelyek sorát az *Ördög a lakodalomban* (Черт на свадьбе, 1909) című elbeszélés nyitja, majd utolsó nagy műve, *A Sátán naplója* (1919) zárja, amelyben az „alvilág ura” szemszögében a Föld a pokolnál is borzalmasabb helyként tűnik föl.<sup>117</sup>

Visszatérve a tolsztoji halál-felfogás áttekintő vizsgálatához, megjegyezhetjük, hogy az idős író világnézetét sem a klasszikus keresztényi halálról vallott felfogás jellemzi, hanem inkább a keleti filozófiák, illetve Schopenhauer hatása. Tolsztoj 1905-ben a következőképp ír a halálról *Naplójában*:

„Az élet új tudat születése, a halál pedig az előző megszűnése és az újnak kezdete.”<sup>118</sup>

Ahogy Török Endre is megjegyzi, ez a gondolat összefügg Tolsztojnal a tökéletesedés eszméjével, vagyis azzal, hogy

„[...] az ember a metamorfózisok végtelenségében törekszik egy végtelen cél felé.”<sup>119</sup>

A halál mint az emberi metamorfózis effajta periodikus ismétlődéseként való felfogása abszolút rímeli Arthur Schopenhauer halálról vallott nézeteivel, amelyet főművében, *A világ mint akarat és képzet*ben, a híres nap-hasonlattal szemléltet:

„A halál [...] a naplementéhez hasonlít, mert a napot csak látszólag nyeli el az éj, valójában viszont e minden fénynek forrása szüntelenül lángol, új világokat ébreszt új nappalokra, mindenkor felemelkedőben van s mindenkor lehanyatlóban. Kezdet és vég csak az individuumot érinti, az idő révén, mely ennek a jelenségnek a formája a képzet számára. Az időn kívül nincs más, csak az akarat, Kant magánvalója, s ennek adekvát objektivitása, Platón ideája.”<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Н. А. Макаричева, *Экзистенциальные «уроки»...*, 31–33.

<sup>117</sup> Andrejev néhány „ördögösdi” műve: *A harag napja* (День гнева, 1910); *Nyugalom* (Покой, 1911); *A jószág szabályai* (Правила добра, 1911).

<sup>118</sup> Idézi: Török Endre, *Lev Tolsztoj: Világtudat és regényforma*, Bp.: Tankönyvkiadó, 1987. 122.

<sup>119</sup> Uo.

<sup>120</sup> Arthur Schopenhauer, *A világ mint akarat és képzet*, ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Bp.: Osiris, 2007. 440.



Mint láttuk, a halál (az individuum szemszögéből) „határszituációként” való értelmezése jellemző mind Andrejev mind Tolsztoj halálfelfogására. Mielőtt áttérnék Schopenhauer Andrejev munkásságára gyakorolt hatásának áttekintő bemutatására, néhány megjegyzést és szöveges illusztrációt fűznék az eddig a halál problematikájáról mondottakhoz.

Először is, egy rövid megjegyzés erejéig visszatérek az *Eleázár* című műhöz. A schopenhaueri nap-hasonlat Andrejev elbeszélése nap-szimbolikájának értelmezéséhez kitűnő támpontot nyújthat (talán nem véletlen párhuzamról van szó). A napot követő Eleázár útja értelmeződhet a halál akarásaként, az élő halott szerepének levetéseként, a határszituációból kilépni akarásként.

A határszituáció más szempontú megközelítésével találkozunk *A hét akasztott ember története* című műben, amelyben egyfajta transzcendens élmény hatására az egyik hős, Werner a halálos ítéletének végrehajtása előtt börtöncellájában „megvilágosodott” látomásában mintegy a végtelenben összeolvadó jelenségeként ábrázolódik az élet és a halál:

«С тем удивительным просветлением духа, которое в редкие минуты осеняет человека и поднимает его на высочайшие вершины созерцания, Вернер вдруг увидел и жизнь и смерть и поразился великолепию невиданного зрелища. Словно шел по узкому, как лезвие ножа, высочайшему горному хребту и на одну сторону видел жизнь, а на другую видел смерть, как два сверкающих, глубоких, прекрасных моря, сливающихся на горизонте в один безграничный широкий простор.

— Что это! Какое божественное зрелище! — медленно сказал он, привставая невольно и выпрямляясь, как в присутствии высшего существа. И, уничтожая стены, пространство и время стремительностью всепроникающего взора, он широко взглянул куда-то в глубь покидаемой жизни» (3: 96).

Az idézett rész a mű tizedik fejezetéből való, melynek címe: *A falak leomlanak*. A részlet folytatásában valóban a hős halál előtti számvetésének lehetünk tanúi, de az idézett szakasz Werner ráébredése arra, hogy egy „magasabb” szempontból (hegytető) az élet és a halál egy végtelen tágasságnak (tenger) részei, és a lent nézőpontjából csak a „falak” (tér és idő) választják külön a kettőt. Az író leggyakoribb térszimbólumaival érzékelteti hőse felismeréseit. A ritkán alkalmazott „fent” nézőpontja a falak mindkét oldalára betekintést enged. Ennek épp az ellenkezője, a „lent” nézőpont alkalmazása jellemző *A fal* (Стена, 1901) című allegorikus elbeszélésben. Erről a műről és fal szimbólumáról lesz még szó a dolgozatom egyik későbbi fejezetében. Annyi azonban

ebből az idézetből is látszik, hogy a fal (jelen esetben a hegytetővel szinonim) szimbóluma a tér-idő formájába „öntött” determinációt jelöli, amin csak a lélek megvilágosodott pillanataiban, „egy magasabb rendű lény jelenlétében” lehet felülemelkedni. A korábban említett tengeri mélység tehát itt csak viszonylagosan jelöli az életet vagy a halált, hiszen a víz őseleme homogén minősége eggyé olvasztja őket. Hasonlóképp az *Eleázár*hoz, megjelenik itt a szem szimbóluma is: a mindenre áthatoló tekintet képes az idő és tér illúziójának falait is lebontani. Az itt elmondottakat összefoglalhatjuk tehát úgy is, hogy az élet és halál „dualitása” csupán a földi lét, az emberi élet szempontjából bír valóságalappal.

### III.2.2 Nemlét, „nem-tér”, a tudattalan dimenziói

Visszatérve néhány gondolat erejéig az *Eleázár* című műhöz, a „nem-tér” fogalmát szükséges még megvizsgálnunk, amelyet V. Toporov munkájából vettem át. Toporov az archaikus tér (tér-idő) felfogás egyik fontos tulajdonságának tartja, hogy a tér az azt betöltő dolgok által konstituálódik. A mitopoetikus tér mindig „dologi”, a dolgokon túl nem létezik, ezért ebben a világmodellben a teret nem lehet mindenütt-jelenlévő univerzális kategóriaként felfogni. Ilyeténképp a dolgokon túli szférát Toporov nem-térnek nevezi, ami az archaikus világképben Káoszként, a teremtetést megelőző állapotként tételeződik. Azaz a tér (Kozmosz) eredője a nem-tér (Káosz).<sup>121</sup> A Káosz-felfogással kapcsolatosan az antik filozófiák jelentőségét emeli ki (Toporov mellett) Alekszej Loszev, aki a következőképp foglalja össze annak jellegzetességeit:

«Хаос представляется как величественный, трагический образ космического первоединства, где расплавлено всё бытие, из которого оно появляется и в котором оно погибает; поэтому Хаос есть универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления».<sup>122</sup>

Megállapíthatjuk tehát, hogy Andrejev *Eleázár* című elbeszélésében (a stilizációnak megfelelően) az antik-filozófiához közelítő világgéppel találkozunk.

Érdekes halállal kapcsolatos pozíciót tükröz a *Nyugalom* (*Покой*, 1911) című rövid (már-már abszurd) elbeszélés. Ebben az alkotásában Andrejev a pokolbéli életet (ami a műben nagyban hasonlít a földi élethez) hasonlítja össze az örök nemlét „állapotával”. A mű szüzséje egyszerű: egy magas beosztású, öreg hivatalnok haldoklik. Istenben nem hisz, nem érti a halált, és szörnyen fél tőle. Tartalmas, gazdag élete volt, a

---

<sup>121</sup> В. Н. Топоров, *Пространство и текст...*, 323.

<sup>122</sup> А. Ф. Лосев, *Хаос // Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах*, Т 2 (2-е издание), глав. ред. С. А. Токарев, М.: Советская Энциклопедия, 1988. 581. Loszev Káosz- jellemzésének folytatása: «Античный Хаос есть предельное разряжение и распыление материи, и потому он — вечная смерть для всего живого. Но он является также и предельным сгущением всякой материи. Он — континуум, лишенный всяких разрывов, всяких пустых промежутков и даже вообще всяких различий. И потому он — принцип и источник всякого становления, вечно творящее живое лоно для всех жизненных оформлений. Античный Хаос всемогущ и безлик, он всё оформляет, но сам бесформен. Он — мировое чудовище, сущность которого есть пустота и ничто. Но это такое ничто, которое стало мировым чудовищем, это — бесконечность и нуль одновременно. Все элементы слиты в одно нераздельное целое, в этом и заключается разгадка одного из самых оригинальных образов античного мифологически-философского мышления» (uo.).

halálra úgy gondolt, hogy legalább pihenni fog a hivatalos ügyektől. Ám mikor a halálos ágyán feküdt, elfogta a rémület, élni szeretett volna még. Halála után meglátogatta őt egy „közönséges ördög”, egy pap képében jutott be a házba, viszont a hivatalnok előtt már ördöggént jelent meg. Az ördög és a hivatalnok beszélgetnek, míg a reális tér-időben a halott testét nők mossák. Az ördög két lehetőséget ajánl az öreg csinovnyiknak. Az egyik a „végleges” halálba jutás lehetősége:

«Если он выберет первое, — смерть, — то для него наступит вечное небытие, молчание, пустота... [...].

— Ненарушимый покой... — продолжал черт [...] Вы исчезнете бесследно, ваше существование прекратится абсолютно, вы никогда не будете говорить, думать, желать, испытывать боль или радость, никогда больше не произнесете "я", — вы исчезнете, погаснете, прекратитесь, понимаете, станете ничто...» (4: 9).

Az ördög másik ajánlata az örök élet a pokolban, ahol:

«Ну, конечно, это не совсем то, чего бы вам хотелось, но тоже жизнь. У вас будут кое-какие развлечения, интересные знакомства, разговоры... а главное, вы сохраните навеки ваше "я". Вы будете жить вечно. [...] По воскресеньям и табельным дням полный отдых; в субботу, — черт продолжительно зевнул, — занятия только от десяти до двенадцати. [...] На Рождество и на Пасху по три дня свободных, да вот еще летом каникулы на месяц». (4: 9)

A döntésképtelen hivatalnok végül becsukott szemmel írja alá a szerződést, és nem azt választja, amit szeretett volna: a poklot.

A műben nincsenek reális terek, a hely, ahol beszélgetnek, a hivatalnok szobája csupán a hivatalnok képzeteként jelenik meg (ezzel az elbeszélő is azonosul helyenként), de a párbeszéd a hivatalnok és az ördög között egy másik dimenzióban zajlik, a halál „előszobájában”, (határ)állapotában. Az ördög, illetve az elbeszélő viszonyításképpen időnként reflektál a „valós” téridőre, történésekre (a holttest mosása, gyászszertartás).

Az elbeszélésben érdekes az a momentum, hogy a nem hívő hivatalnoknak választania kell a pokol és a nemlét között. És mivel a pokol berendezkedése és tulajdonságai egyértelműen megfelelnek a földi lét milyenségével, Andrejev elbeszélésben a keresztény menny – pokol földön túli dimenziói helyére a (valós) földi lét és a nemlét oppozíciója kerül, azaz a földi lét a (keresztény felfogás szerinti) pokolbéli léttel asszociálódik. Fontos momentum itt a későbbi egzisztencialista

filozófiákra (főként Sartre-ra) jellemző választás problémája is, ami itt két világnézet között történő választásként is értelmezhető.

Ahogy erről már volt szó, Andrejev világszemlélete formálódására nagy hatással volt Arthur Schopenhauer, akinek főművéért, *A világ mint akarat és képzet*ért ifjú éveitől kezdve „rajongott” az író, és mondhatni élete végéig egyik legfontosabb olvasmánya is maradt. 1908-ban Lvov-Rogacsevszkijhez küldött levelében Andrejev a következőket írja:

«Влияние книг кончилось, и из всего остался один Шопенгауэр, по-видимому, и сейчас, о чем только догадываюсь — живу под знаком "Welt als Will und Vorstellung"».<sup>123</sup>

A német gondolkodó Andrejevre gyakorolt hatásáról Mihail Kozmenko írt hiánypótló tanulmányt, amelyben elsőként publikál részleteket Andrejev gimnáziumi évei alatt írott naplóiból. A kutató szerint az író e naplójától egészen késői műveiig kimutatható a német filozófus hatása, Andrejev szövegeiből vett részletekkel ezt alá is támasztja. Kozmenko megjegyzi, hogy a(z) – általam lentebb idézett – naplórészlet stílusában, megformáltságában a schopenhaueri aforizmákhoz, maximákhoz közelít.<sup>124</sup>

Ebben a naplórészletben a fiatal Andrejev meglehetősen szubjektív módon értelmezi a filozófus tételeit. Véleményem szerint ez a naplóbejegyzés új összefüggéseket világíthat meg, új elemzési szempontokat adhat Andrejev több művéhez is. A fiatal gimnazista Andrejev Schopenhauer kiinduló tételét a következőképp értelmezi:

«Вот так штука! Реальность бытия мира в себе (объекта) — гипотеза, обладающая такою же долей вероятности, как и гипотеза, утверждающая, что мир в себе есть только субъективное представление. Когда я начал было читать Шопенгауэрское "Мир как воля и представление", первой фразой, над которой я стал в тупик, было: "мир есть не что иное, как мое представление". [...] Но и тут я понял по-своему: я с оболочкой, окружающей меня, составляю единственно реальную суть; все же остальное, воспринимаемое мною посредством чувств, есть только мое субъективное представление; другими словами, все остальное живет только для меня и до тех пор, пока живу я. Раз почему-либо это я прекращает свое бытие, объект исчезает. Смертью прекращается способность чувственного восприятия, а

---

<sup>123</sup> LN72, 219.

<sup>124</sup> М. В. Козьменко, *Артур Шопенгауэр в ранних дневниках и позднейших произведениях Леонида Андреева: К проблеме корреляции философской и художественной картин мироздания* // Известия РАН. Серия Литературы и языка, Т 69. 2010/6. 21–30.

так как это восприятие обуславливается только органами чувств, то, стало быть, если у меня живого почему-либо какой-нибудь орган уничтожается или на время прекращает свое действие, то и вся часть мира в себе, подлежащая специфическому действию этого органа, также уничтожается, и ничто не может доказать мне, что она существует. Так, когда я закрываю глаза, ничто не может доказать мне существование, ну хоть белого света. Значит, мир в себе существует постольку, поскольку он дает материал для моих ощущений и мыслей. В силу этого мир в себе имеет власть над моим *я*, определяя характер и свойство его мыслей и поступков, но эта власть имеет силу до тех пор, пока существует моя оболочка, обуславливающая существование самого внешнего мира. Значит, если эта власть примет неприятный для меня оборот, я могу уйти от нее, лишив себя оболочки, т.е. жизни. Но пока я живу — я всецело во власти внешнего мира, и для меня обязательно исполнение всех его повелений, состоят ли они в так называемых законах природы, в условных законах нравственности или попросту в приказах гимназического начальства. Другими словами, пока я живу — я не способен и если хочу жить еще, то должен повиноваться всем реакциям внешнего мира, к которому в данном случае принадлежит моя оболочка. Итак, с этой точки зрения — мир мое представление. Объективно же — пространство и время имеют свое реальное бытие, а среди них и в них существую и я, для себя — представляя свое *я* центром вселенной — для других — такое же представление, как и они для меня. Итак, я живу и всецело нахожусь под влиянием бессознательного, по Гартману. По инстинкту я люблю родителей, по инстинкту продолжения рода влюбляюсь и веду дневник, по инстинкту жизни живу. С одной стороны, мир в себе с его воздействиями, с другой стороны, бессознательное, или безразлично как не назвать его, — без моего ведома и согласия управляющее моим *я*, всеми его как умственными, душевными, так и чувственными физическими отправлениями — и среди них мое сознательное, несчастное *я*, не имеющее даже уверенности в том, что то, что оно сейчас думает, оно думает. А все это сводится преобладанию и власти моего тела над моим духом. И все это приправляемое сознанием бесцельности жизни».<sup>125</sup>

Az idézett naplórészletből jó néhány következtetést levonhatunk, amelyek közül az első és legfontosabb, hogy az itt szereplő gondolatmenet egyes elemei, megállapításai Andrejev (későbbi) műveiben irodalmi „átértelmezésben” kvázi lejtómotívumokként jelennek meg, és szolgálnak az író filozófiai „vizsgálódásainak”, eszmei mondandójának kiindulópontjául. Egyik legfontosabb gondolatkör a szubjektum és az objektum viszonyának értelmezése, miszerint ha a szubjektum megszűnik (pl. halál által), az objektum sem létezik tovább. Ennek a problémának a bemutatására, ábrázolására egy egész művet szentelt az író, a *Három éjszaka* címűt, amire még visszatérek.

A naplórészlet egy másik megállapításából kiderül, hogy az író az emberi létet test és a lélek szembeállása folytán kettősségben szemléli. Az ember lélekre, pszichére

---

<sup>125</sup> М. В. Козьменко, *Артур Шопенгауэр в ранних дневниках...*, 23–24.

struktúraként tekint, véleménye szerint a tudattalan és a fizikai világ hatásának metszéspontjában jön létre az emberi tudat, az én. Ez adja Andrejev művészetének egyik központi problémáját, a determináció, a végzetet (пок) problémáját: a világ, a természet törvényei „irányítják” az embert, az ösztönök és az érzelmek, az *akarat* serkentik cselekvésre, determinálva ezzel az ént. Mindez Andrejev szerint (Schopenhauer és Hartmann szellemében) csak a halállal oldódhat föl.

Valamelyest hasonló megállapításra jut Szilárd Léna a már említett tanulmányában, a halál problematikáját vizsgálva a tolsztoji tradíció tükrében. Tolsztojjal szemben Andrejevről a következőket állapítja meg:

«Андреев не верит в возможность возвратного движения к "природному раю", поскольку не верит в возможность и нужность того, чтобы человек, раз осознавший свою обособленность, свою индивидуальность, — отказался от этого сознания, противопоставляющего его природе. Поэтому у Андреева проблема природы и человека состоит в необходимости возвратиться не к бессознательному, "роевому" слиянию с природой, а к своему естественному, природному я. Противостояние же индивидуума и космоса как противостояние свободы воли и детерминации может быть снято лишь смертью».<sup>126</sup>

Bár Szilárd Léna tanulmányában nem tisztázza, hogy mit is ért pontosan a „természeti én” (природное я) kifejezés alatt, de a kutató megállapítása Andrejev halálfelfogásáról az író főként az „érett” korszakában (hőzzávetőleg 1906-tól) született műveivel alátámasztható. Amint azt látni fogjuk nem egy műben (illetve, ahogy ez az *Eleázár*-ban is kirajzolódni látszik) Andrejev egyes hősei számára a földi terek, a természet sem adhat megnyugvást.

Igen érdekes viszont az, ahogyan Andrejev az individuum feloldódása utáni (vagy megképződése előtti) „állapotot”, a „nem-teret” elgondolja. Végző soron ennek az ábrázolását láttuk az *Eleázár* című műben is, de ezen kívül még néhány műben találhatunk hasonló leírást. Talán legszemléletesebb formában az 1908-ban (a kéziratón 1907 szerepel) kiadott művében, *A vadállatt átkában* (Проклятие зверя). Az elbeszélést részletesen elemzem dolgozatom egy későbbi fejezetében, itt csupán a szövegrész kontextusát adom meg röviden. A névtelen, félig örült elbeszélő-hős egy névtelen nagyváros állatkertjében különös jelenet szemtanúja: egy kislány és egy foka

---

<sup>126</sup> Лена Силард, *К вопросу о толстовских традициях...*, 217.

találkozásának, ahol az állat szemein (!) keresztül tárul fel a hős számára egy különös dimenzió:

«Он [az állat – K. S.] стоит твердо, как изваяние, опершись плавниками о камень, и неподвижно смотрит на девочку своими изумительными, мистическими глазами. Большие, черные, лишенные бровей и ресниц, они смотрят, как широко открытые черные окна, с простотой и величавой откровенностью тысячелетней неразгаданной тайны. И кажется, глядя в эти бездонные глаза, будто остановились все часы в городе и замерли их суетливые стрелки; будто нет времени, и, увлекаемый неведомой силою, погружаешься в самые первоисточники бытия, теряешь имя, память, образ человека...» (3: 34).

Nem nehéz meglátni a párhuzamot a fentebb az *Eleázár* című elbeszélésből kiemelt résszel. A két szövegrész szem (ablak) szimbolikája szinte azonos. Ez az idézet mintegy kommentálja is Eleázár tekintetén keresztül feltáruló dimenziót.

Mindehhez kapcsolódóan érdekes összefüggésre deríthet fényt az Andrejev öccse, Andrej Andrejev visszaemlékezése, amelyben az író lélekfelfogásáról ír:

«Душа эта — по мнению Леонида — как бы распадается на три неравных части: на огромное, равное у всех людей, бессознательное; на подсознательное и самое сознание.

— Мы все равны! — восклицал Леонид, говоря об области бессознательного. — В этой области хранятся наслоения тысячелетий, в ней — частицы и всевозможные комбинации частиц прошлых жизней. Это огромное складное место опыта. И те образы, что создает талант, суть реальные опыты прошлого: реальные переживания всей суммы жизней, вошедших частями в основу души — бессознательное. И если внезапно осветить область бессознательного, то вскроется вся тайна человеческой жизни, весь мир, явится Бог!...»<sup>127</sup>

A fentebbi idézetekből az tűnhet ki, hogy Andrejev felfogásában a tudattalan és az emberi lét eredője hasonló fogalom. Az író tudattalanról alkotott képének kialakulására Eduard von Hartmann *A tudattalan filozófiája*<sup>128</sup> című műve volt hatással. Hartmann e műve – Schopenhauer főműve mellett – nagy hatással volt Andrejevre (Itt

---

<sup>127</sup> Андрей Андреев, *О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: Материалы и исследование*, Вып. 2, М.: ИМЛИ РАН, 2012. 97. Az író öccse emlékiratainak pontos keletkezési idejére (évszám szerinti keltezés hiányában) csak következtetni lehet. Ljudmila Ken szerint 1913 és 1915 között születettek. Vö. Л. Н. Кен, *Вступительная статья // Леонид Андреев: Материалы и исследование*, Вып. 2, М.: ИМЛИ РАН, 2012. 97.67–68.

<sup>128</sup> Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*. A mű orosz kiadása: Эдуард Гартман, *Сущность мирового процесса, или философия бессознательного*, вып. 1–2, пер. А. А. Козлов, М.: 1873–1875. Reprint: М.: КРАСАНД, 2010. (A műnek nincs magyar fordítása.)



megjegyezhetjük, hogy többek közt Freudra és Jung-ra is), aki több helyütt utal naplójában, leveleiben a német gondolkodóra.<sup>129</sup>

\*\*\*

Mint ahogy láttuk, Andrejev művészi világában igen fontos szerepe van a halál „küszöbén” túli világ, a nemlét, „nem-tér” művészi eszközökkel való érzékeltetésére, megragadására. Az *Eleázár* című műben még a földi lét végső határán túlra való tekintés borzalommal tölti el a szemlélőket. Nem így van ez az író 1914-es „trilógiájában”, a *Repülés*, *Három éjszaka* és a *Minden halott feltámadása* című művekben. Irina Moszkovkina monográfiájában megjegyzi a három művel kapcsolatosan, hogy a szerzői szándék szerint ezek a művek egy sajátos kontextust alkotnak az Andrejev által szerkesztett tizenhét kötetes *Összegyűjtött műveinek* 16. kötetében.<sup>130</sup> A tizenhatodik kötet címe *Repülés*, és az azonos elnevezésű elbeszélés nyitja a gyűjtemény e részét, majd ezt a művet követik a *Három éjszaka* és a *Minden halott feltámadása*.<sup>131</sup> (Az 1990-es években kiadott hatkötetes *Összegyűjtött művek* megtartja a három elbeszélés egységét, bár sem a *Repülés*, sem ez a ciklus nincs kiemelve a kötetben belül.)

Általánosságban elmondható a három elbeszélésről, hogy sajátos formá(k)ban az emberi léttel szemben a „nem-lét” kap prioritást, azaz a földi lét heterogén tereivel szemben a „nem-tér” formák nélküli dimenziója. E szempontból, s talán dolgozatomban szempontjából is talán az egyik legfontosabb elbeszélés a *Repülés* című, amelyet maga az író egyfajta ars poétikának tartott. Egyik (feltehetően 1917-es) levelében így ír róla:

---

<sup>129</sup> Mihail Kozmenko szerint Andrejev Hartmann filozófiájával Schopenhauer gondolati rendszerének prizmáján keresztül ismerkedett meg. (M. Kozmenko szóbeli közlése alapján.) Valószínűsíthető, hogy Hartmann filozófiája „ihlette” Andrejev pánpsziché-elméletét is. Néhány fontos gondolat Hartmann filozófiájáról: «Основой всего сущего он полагал бессознательное духовное начало. Вселенная, по Гартману, — это продукт иррационального процесса, в котором сознание — лишь орудие бессознательной мировой воли, рассматриваемой в качестве источника жизни и движущей силы развития. Разделяя позиции панпсихизма, Гартман допускал наличие ощущений у растений и даже у атомов. В этике Гартман призывал к избавлению от трех иллюзий, последовательно владевших умами людей: иллюзии земного счастья, иллюзии потустороннего счастья и, наконец, иллюзии достижения счастья в результате исторического развития». Эдуард фон Гартман // *Новая философская энциклопедия в четырех томах*, Т. 1, М.: Мысль, 2010. 486.

<sup>130</sup> Л.Н. Андреев, *Собрание сочинений*, Тт. 14–17, М., 1913–1917.

<sup>131</sup> И. И. Московкина, *Между «pro» и «contra»...*, 205.

«[...] Ко мне есть ворота, откуда удобнее совершить обозрение. Это мой рассказ *Полет* или *Надсмертное* [...], в рассказе оном слова утвердительные и предвещательные: „на землю я больше не вернусь!”»<sup>132</sup>

Andrejev térpoétikájában a szabad, nyílt térségek „leírásával” kapcsolatosan elmondhatjuk, hogy több esetben asszociálod(hat)nak a „nemlét” dimenziójával, tehát ilyen értelemben is kulcs-műnek tarthatjuk a *Repülés* című elbeszélést.

Az mű főhőse Jurij Mihajlovics Puskarjov, pilóta, aki boldog családi életet él, társai szeretik, felnéznek rá, a magassági csúcs megdöntésére készül repülőjével. Az elbeszélés felütésében (mondhatni Andrejev művei nem jellemző módon) egyfajta pozitív életmodell látszik kibontakozni: az emberi (családi) boldogság elérése, megélése, valamilyen nagyszerű emberi tett végrehajtása, az emberi élet csúcseinak „meghódítása”. De ugyanakkor szemben áll ezzel a főhős pszichéje mélyén szunnyadó elégedetlenség, amelyre álmai és gyermeki lelkének leírása enged utalni a mű elején, ebben mintegy előrevetül földi lét értelmetlenségének gondolata, egyfajta elvágyódás is.

Bizonyos mértékben mintha a metaforikusság mélyére mutató rejtett életrajziság is bujkálna a műben: a cselekmény helyszíne egy meg nem nevezett kisváros, amelynek zöldellő, sötét városszéli utcáin sétált a főhős feleségével a rekordkísérletet megelőző este. A főhős családneve Puskarjov,<sup>133</sup> ami Andrejev szülővárosa, az orjoli városszéli Puskarnaja utca lakóira utalhat, akiket viccesen puskaroknak neveztek. Nagyon szemléletes a több síkon kibontakozó hős-jellemzés. A narrációból megtudjuk, hogy Puskarjov eddig huszonnyolc sikeres repülést hajtott végre, épp annyit, amennyi éveinek száma. Már gyermekkorától kezdve repülni készült, szűknek érezte a földi korlátokat:

«[...] не терпел с самого детства ни улиц, ни тропинок, ни самых широких дорог, где наследственно предначертан путь — как в извилинах мозга стоит, застывши, умершая чужая мысль» (4: 313).

A jellemzés egy másik síkon is elindul a szöveg elején helyet foglaló álmoleírásokban, és ezzel együtt a mű alapproblémája is megfogalmazódik itt. Az első álom

132 *Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева*, под ред. Д. Л. Андреева, В. Е. Беклемишевой, М.: Изд-во. Федерация, 1930. 133.

133 A hős családneve és az író gyermek- és ifjúkora helyszínének elnevezése közötti azonosságra már Kszenyija Muratova is felfigyelt, sőt megjegyzi, hogy a fentebb idézett levelében Andrejev az irodalom pilótájának nevezi magát. Ld. К. Д. Муратова, *Рассказ Леонида Андреева «Полет»* // Русская литература, 1997/2. 66.

jelentése a mű világának kontextusában és az író visszatérő (tér)szimbólumai alapján megfejthető.

«[...] и стало казаться в долгой грезе, что он — не человек спящий, а сама морская волна, которая, то падая, то поднимаясь, дыша ровно и глубоко, вольно катится по безбрежному простору. И вдруг открылся тот радостный смысл, что есть в беге волны по безбрежному простору, когда, то падая, то поднимаясь, идет она в глубокую беспредельность. И уже долго он был волной, и уже разгадал все таинственные смыслы жизни, когда зашумел частый дождь по крыше и тихим плеском окропил грудь, поцеловал сомкнутые уста, принял тепло к глазам и принес кроткое забвение». (4: 302)

A tengeri hullám metaforája az individuum létét modellezi, és az eleve elrendelést rejt magában, de ezt az álmodó szubjektum az élet titkos értelmének megfjtéseként értelmezi, és a mély végtelenségbe való törekvéseként fogja föl. Az álombéli hullám-létet, egy valós esemény szakítja meg, egy szintén a víz öselemével kapcsolatos jelenség: az eső. Ez a kapcsolódási pont is erősíti a belső és külső világ azonosságát.

Ezt az álmot egy másik követi, ami a pilóta életében már harmadjára jelenik meg, és mindig szerencsés előjelnek mutatkozott, bár kissé megijeszti a főhőst. Ez az álom nehezebben értelmezhető a szimbólumok szintjén, de a mű kontextusából valamelyest körvonalazható jelentése.

Puskarjov álma azzal kezdődik, hogy hajnalban mintha egy szörnyű álomból ébredne fel egy sötét szobában, ahol egyedül volt, átmegy egy másik szobába, ahol világosabb van azzal az érzéssel, hogy mindenki alszik. Ekkor emlékezik arra, hogy sok olyan gyönyörű, óriási szobája van, amelyekben valamiért már rég nem volt. Ezekre a szobákra a fénnel telt tágasság a jellemző. Ekkor jut eszébe az a gondolat, hogyan feledkezhetett meg ezekről a szobákról. Így jutott el egy ajtóig, amely mögöl hangok hallatszanak, az ajtó mögött két halkán éneklő szobafestőt pillant meg, és felébred.

Az előző álom folytatásaként, illetve a „trilógiában” az elbeszélést követő két mű a *Három éjszaka*, de főként a *Minden halott feltámadása* kontextusában az egyre tágasabb szobákba való jutás a repülés, a kitáguló tér meghódításának képe előlegeződik: azaz a rossz álomból, az életből való felébredés, ahol csupán

(kétdimenziós) előre kitaposott utak vannak égi tágassággal szemben. Mindez az egyre tágasabb szobák képében nyilvánulhat meg.<sup>134</sup>

Ezt az értelmezést látszik igazolni az elbeszélés egy pontján, a pilóta ébredése után a narrátor megjegyzése:

«"Сегодня я полечу!" — впервые со всей чистотой восторга, радости неомрачаемой подумал он о небесном великом просторе, предчувствиями которого всю ночь жила его душа». (4: 303)

A művet akár egy út-modellként is értelmezhetnénk, amely a boldog (földi) otthon biztonságából az ég tágasságán túl a végtelenbe vezet. Érdekes itt a szóhasználat, ugyanis észrevehető különbség van az orosz *дорога* – *путь* 'út' szavak jelentését tekintve. Míg az előbbi az esetek többségében földi, reális utakat jelöl, az utóbbi metaforikus jelentése a jellemzőbb. Azaz a *путь* asszociálódhat az életúttal, lelki úttal, a szakrális középpont felé történő haladással. S míg a *дорога* horizontális utat jellemez, addig a *путь* vertikálisat is jellemezhet. Ebben az összefüggésben érdemes Jurij Lotmant idézni, aki a következőképp jellemzi a két szó különbségét a művészi terekkel kapcsolatban:

„A 'doroga' a művészi tér bizonyos típusa, a 'puty' az irodalmi hős mozgása ebben a térben. A 'puty' (teljes vagy nem teljes) realizációja, avagy nem realizációja a 'dorogá' – nak”<sup>135</sup>

Puskarjov esetében a lelki felemelkedés útja realizálódik, hiszen a földi, számára realizálható utak helyet az égit választja repülése során:

«Здесь же не было наезженных путей, и в вольном беге божественно свободной сознала себя воля, сама окрылилась широкими крылами» (4: 313).

---

<sup>134</sup> Itt megjegyezhetjük, hogy Andrejev a tudatalattit egy félig megvilágított szobaként képzelte el öccse, Andrej Andrejev visszaemlékezésének tanúsága szerint: «Важнейшую роль, по мнению Леонида, играет подсознательное — размеры его; оно есть грань тьмы и света, и чем больше, тем легче сознанию усматривать грандиозные очертания скрытых в бессознательном сокровищ. — Подсознательное — определял Леонид — это полуосвещенная комната...» Андрей Андреев, *О Леониде Андрееве...*, 98.

<sup>135</sup> Ju. Lotman, A művészi tér problémája..., 180.

A mű végkifejletében, a negyedik fejezetben is érezhető tehát az effajta különbségtétel a szavak között. Ebben a részben a lelki metamorfózist jelölő *нумь* szó dominál. Kivétel ez alól a félig öntudatlan pilóta eszmélése a halálba vezető, az adott helyzetben determinált „útján”. Ekkor mintegy felidéződik a második álomban látott, „magas ajtó”, és a mögötte lévő szoba, a „titkos szent otthon” képe:

«Вдруг ему чудилось, что волосы его горят огненными прядями, волнуясь стекают вниз к земле; и вдруг понял он, что это есть прямая дорога из одной бесконечности в другую, увидел ясно, что так и влетит он, стремящийся из этой вечности в другую, где широко открытыми стоят и ждут его высокие двери его святого тайного жилища. "И как же я могу вернуться на землю? — пела его душа в блаженном забытии. — Я вижу милое, такое милое, такое... Счастье мое, моя душа, мое счастье. Я люблю тебя ужасно"». (4: 316).

A műben többször ismétlődő „Borzasztóan szeretlek téged” mondat, amelyet Puskarjov feleségének többször is elmond még a felszállása előtt, a mű zárlatában kettős értelművé válik. Egyrészt – míg a *lélek* szó szövegszerűen meg nem jelenik – az ismétlések által, a pilóta földön maradt felesége megszólítása is beleérthető ebbe a mondatba a mű e kulminációs pontján. Másrészt a végtelen átélése, s az azzal való egyesülés lehetősége érzésének euforikus pillanatában a saját lelkét szólítja meg ilyen módon, amely egyre magasabbra, egyik végtelenségből egy másik „végtelenség felé vezető egyenes útra” „irányítja” őt.

A szakirodalom különféleleképpen értelmezi a művet. Irina Moszkovkina elsősorban az ember és a végzet oppozíciójának összefüggésében vizsgálja a művet, de rámutat a mű mitopoétikus kulcsban való interpretációs lehetőségre is: az Ikarosz legenda, vagyis az *emberisten* Nietzsche szellemében való értelmezésére.<sup>136</sup> Kszenyija Muratova leginkább az élet értelmét kereső andrejevi művek közé sorolja a *Repülést*, és, figyelmen kívül hagyva a mű metaforikus értelmezési lehetőségét, a *Feljegyzéseim* (Мои записки, 1908) című elbeszéléssel szembeállítva értelmezi azt.

A ciklusban a *Repülést* követő két „apokaliptikus” miniatűr a *Három éjszaka* és a *Minden halott feltámadása* is a halál problematikáját érinti más-más módon. Mindkét rövid elbeszélésre jellemző – az *Eleázár* kiemelt részéhez hasonlóan – a biblikus stilizáltság, a *Jelenések könyvével* való hasonlóság. Mindkét műnek van alcíme is, amelyek a *Repülés* című mű kontextusában többletjelentést hordoznak. A *Három*

---

<sup>136</sup> И. И. Московкина, Между «про» и «contra»..., 195., 205.

*éjszaka* alcíme *Álom* (Сон), amely az alvás alatti mentális jelenségre utal, a másik miniatűr szintén *Álom* (Мечта), ami valamilyen vágyott dolog elképzelésének aktusát jelöli. A *Repülésben* a gyermekkori álmot, átrepülni a szomszéd háztetőn, majd a felnőtt pilóta két különös „jósálmának” „realizálódása” sajátos alaphangot ad a ciklus következő két rövid elbeszéléseknek.

Andrejev a *Három éjszakában* mintha csak azt a – gimnazista naplójából már idézett – feltevést próbálná illusztrálni, miszerint a szubjektum halálával megszűnik a (hozzá kötődő) objektum is. Az elbeszélés a halott-elbeszélő szempontjából történik: minden „személyes” hely (szoba, műhely, stb.) felszámolódik, pusztaság lesz a(z elbeszélői) tudat „kialvásával” együtt. De nemcsak a konkrét fizikai terek szűnnek meg, hanem minden képzet, idea és hit is eltűnik. Érdekes itt a hármas szám szimbolikája: ahogy az *Eleázár* elemzésénél esett már erről szó, Jézus sírban töltött éjszakáinak száma is három. Ezen felül ebben az elbeszélésben is megjelenik a menyegzői motívum, egy fehér házban a vőlegény és a menyasszony frigyre lépése előtt, ami az elbeszélői tudat kihunyása folyamatában szintén megsemmisül. A mű ötödik fejezete mintegy előkészíti a ciklus következő darabját. A fejezet mindössze egyetlen mondatból áll:

«И тогда наступит ночь *третья и последняя*» (Az író kiemelése.) (4: 321).

Érdekes kérdéseket vet fel az elbeszélő-hős pozíciójának térbeli meghatározása az elbeszélésben. Hasonlóképp a *Nyugalom* című elbeszéléshez (illetve, bizonyos értelemben Tolsztoj *Ivan Iljics halál* című művéhez), az élet és halál (tér – nem-tér) mezsgyéjén helyezhetnénk el az elbeszélőt.

Míg a *Három éjszakáról* mint „borzalmas” álmról azt mondhatjuk, hogy részben lerombolja a feltámadás keresztény mítoszát, addig a *Minden halott feltámadása* vágyálma egyértelműen a keresztény mitológiából vett képekkel operál. Visszatér itt is a vőlegény és a menyasszony motívuma, és már a mű felütésében a *Jelenések könyve* (Jel 8,2–6) képei sorakoznak:

«Трубным кличем архангелов было возведено миру о грядущем воскресении всех мертвых. Завтра во славе грядет Господь всех сил, и мертвые восстанут из гробов» (4: 322).

Az elbeszélésben szintén egy folyamat leírását követhetjük figyelemmel, ahogy az Úr eljövételének közelségében az anyagi világ metamorfózison megy keresztül. A műben a világ tér-idő determinációjából való kiszabadulás visszatérő motívumként emelkedik ki:

«И еще было пространство, делимая бесконечность, ужас возврата вечного, — и кто хотел делить его по-прежнему, тот еще делил, и кто хотел идти или ехать или бежать, тот ехал и бежал; но уже не было и пространства, и становился человек там, где он хотел быть: здесь, там, везде — и здесь, и там, и везде» (4: 322).

A tér és idő fokozatos „megszűnésének” részletezéseként megfigyelhetjük, hogy az író (tér)szimbólumai, amelyek a halál, determináció, egyáltalán a földi lét „szűkösségét”, borzalmait hivatottak jelképezni lassanként „feloldódnak” a „nem-tér”-ben, többször átmeneti állapotukban, sajátos határszituációban „láthatjuk” őket. Állíthatjuk tehát, hogy mű Andrejev fontos szimbólumainak kvázi lajstromozása:

«И уже не стало ни верха, ни низа; ни вчера, ни сегодня; ни здесь, ни там — одно во всем, и все в одном, образ истинный и вечный. [...] И по всей земле стала тьма, но это не была та прежняя страшная ночь, что, как тень смерти [...] Открылось все запертое, все двери и ворота: у тюрем и у дворцов, у домов и церквей, железных звериных клеток и конур, — все двери открылись и стали открыты. [...] и еще были города, но уже не было ни домов, ни улиц, ни городов [...] И многие каменные стены сразу становились прозрачными, быстро и тихо таяли, когда возле зажигался огонек звериных глаз: пропадали города, как злые призраки [...]» (4: 323–324).

A mű lezárása összefügg *Három éjszaka* lezárásával, ám itt az individuum felszámolódása pozitív végkicsengést kap: az utolsó reggel beköszöntével minden az Úr eljöttét ünnepli, itt egyszerre megszakad az elbeszélés menete, s a záró mondatot – néhány sornyi hiátus után, amelyet pontok jeleznek – mintha egy új elbeszélői tudat fogalmazná meg:

«Здесь кончилось человеческое, и мертвые восстали» (4: 328).

A korabeli kritika úgy értelmezte ezt az elbeszélést, mintha egy új, „pozitív szemléletű” korszak kezdetét jelentené Andrejev művészetében. Azonban, ahogy ezt láttuk, igaz ugyan, hogy más „színekkel” ábrázol és más nézőpontot alkalmaz az író, de végső soron a halál, azaz (Andrejev világnézete szerint) az individuum megsemmisülése

ábrázolásának egyik módusával állunk szemben itt, aminek az evolúcióját a disszertáció előző fejezeteiben az *Eleázár* című elbeszéléstől követtünk nyomon a művek térszerkezetének tükrében.



### III.3 Szent és profán terek: Vaszilij fivejszkij élete

Leonyid Andrejev *Vaszilij Fivejszkij élete* című elbeszélésnek főhősét találóan a következőképp jellemezte az író egyik kortársa: Vaszilij atya „nem hisz saját hitetlenségében”.<sup>137</sup> Rögtön adódik a kérdés, amely arra a paradoxonra világít rá, milyen is lehet a pap szakralitáshoz való viszonya, ha bizonytalan hitében? A művészi tereket illetően pedig a pap életének színterében milyen helyek, terek nevezhetők szakrálisnak a hős (hősök) viszonylatában? A szent és a profán oppozíció elemzése jó kiindulási alapot szolgáltathat a problematika leírására.

Mit nevezhetünk szentnek, szent helynek, illetve, mit profánnak Andrejev elbeszélésében? A kérdés megvilágítására dolgozatom e fejezetében főként Mircea Eliade gondolatmenetére támaszkodok. Eliade szerint a *szent* és a *profán* a világban-lét két módja, két egzisztenciális helyzet. A vallásos ember arra törekszik, hogy szent univerzumban éljen, egész élményvilága másmilyen, mint a vallásos érzés nélküli, deszakralizálódott világban élő emberé.<sup>138</sup> A tér a vallásos ember számára nem homogén, törések, szakadások találhatók benne: létezik tehát egyfajta szent, vagyis „erővel feltöltött”, jelentőségteli tér, és léteznek más, nem szent terek, tehát nincs struktúra nélküli, „formátlan” tértartomány.<sup>139</sup> A szent tereket Eliade kozmoszként értelmezi, ami mindig a saját, a „mi világunk”, és minden, ami ezen kívül van, az egy „másik világ”, idegen, azaz káosz.<sup>140</sup>

A tér-idő struktúra igen érdekes egységet képez ebben a műben, éppen ezért a terek „egységben” való értelmezéséhez szükséges az idősíkokról is néhány szót ejtenünk. A cselekmény ideje mintegy nyolc évet ölel fel, de csupán néhány nap eseményét követhetjük figyelemmel részletesen, ezek többsége valamilyen vallási ünnephez kötődik. Ljudmila Jezuitova monográfiájában megjegyzi, hogy a mű hőse, Vaszilij atya születésnapjára (november 28.) a pravoszláv kalendárium szerint két szent születésnapja is esik: Szent Vaszilij vértanúé és Szent Vaszilij vértanú diakónusé. Emellett a kutató a mű felépítését a szentek hagiográfiai legenda (жизне) műfaji

---

<sup>137</sup> Alekszandr Glinka (Volszszkij) szavait idézi: Л. А. Иезуитова, *Творчество Леонида Андреева...*, 108.

<sup>138</sup> Mircea Eliade, *A szent és a profán: A vallási lényegről*, ford. Berényi Gábor, Bp.: Európa Kk., 2009. 9–10.

<sup>139</sup> Uo. 15.

<sup>140</sup> Uo. 23–24.

szerkezetéhez hasonlítja az alapján, hogy az író hőse életének fontos dátumait pontosan, száraz, tényközlő stílusban adja meg születésétől haláláig. Ezen felül – Jezuitova szerint – a hős személyisége, lelki alkata emlékeztet néhány szentre, de különösen a bibliai Jóbra.<sup>141</sup> Ehhez hozzátehetjük, hogy Jób könyve említésre is kerül a műben.

A műben való könnyebb tájékozódás érdekében sorra veszem Vaszilij atya életének fordulópontjait: Vaszilij atya gyermeke vízbe fulladt „azon a szörnyű júliusi napon”; azután mintegy másfél év elteltével vízkeresztkor (Крещение, Богоявление)<sup>142</sup> születik örült gyermeke, „szörnyű, állati álarcban”. Vaszilij atya nagyhét szerdájának éjszakáján elmélyedve töpreng, majd csütörtökön<sup>143</sup> közli feleségével döntését, hogy leveti papi ruháját, viszont ez egy reményteli időszakot nyit meg a család életében (a közelgő húsvét szimbolikus jelentése is rájátszik erre). Júliusban (27-én) leég a pap háza, s meghal a felesége (elsőszülött fia is júliusban halt meg). Következő év pünkösd hétfőjén (День Святого Духа): Moszjagin temetése: Vaszilij atya örületének kiteljesedése, apokalipszis-vízió.

Eliade könyvében megállapítja, hogy a szent idő visszafordítható, mitikus ősidő, amely az ünnepek alkalmával újra jelenvalóvá válik. Minden vallási ünnep azt jelenti, hogy valamilyen mitikus múltban lezajlott szakrális eseményt újból jelenlevővé tesznek; az ünnep mindig az eredetidőben játszódik, a vallásos ember hisz benne, hogy ilyenkor más időben él.<sup>144</sup> A *Vaszilij Fivejszkij életében* az elbeszélő nem számol be arról, hogy a pap családjában ünnepelnének az ünnepekkor (csupán a húsvéti készülődésről esik szó), viszont a család életének fontos fordulópontjainál mindig kihangsúlyozza a „szent idő” jelenlétét. Ez az adott ünnepnek „megfelelő” bibliai eseménnyel sajátos diskurzusba lépteti a mű szüzséjének meghatározott pontjait, így a bibliai események „emlékezete” sajátos kronotoposzt hoz létre, mivel a „szent idő” és a műben zajló események sötét, kaotikus – vagy éppen reménytől fénnel telt – „reális” terei között különös

---

<sup>141</sup> Л. А. Иезуитова, *Творчество Леонида Андреева...*, 111–112.

<sup>142</sup> A pravoszláv egyházban két összefüggő bibliai eseményt ünnepelnek vízkeresztkor: Jézus megkeresztelését a Jordán folyóban, illetve az Úr megjelenését: „Amikor pedig Jézus megkeresztelkedett, azonnal kijött a vízből, és íme, megnyílt a menny, és látta, hogy Isten Lelke galamb formájában aláereszkedik, és őreá száll. És hang hallatszott a mennyből: "Ez az én szeretett Fiam, akiben gyönyörködöm"” (Mt 3, 16–17).

<sup>143</sup> A pravoszláv egyházban Nagyhét szerdája Júdás árulásáról való emlékezés napja, csütörtök pedig az utolsó vacsoráról való emlékezés napja.

<sup>144</sup> Vö. Mircea Eliade, *A szent és a profán...*, 60, 76.

„rezonancia” keletkezik, amely a mű egészére kivetülve adja meg sajátos hangulatát, biztosítja az elbeszélés feszes ritmusát.

Ezen kívül a mű intertextuális kapcsolata *Jób könyvével* a hősök ábrázolása szintjén explicite is kifejeződik. Az elbeszélés két (mellék)szereplője párbeszédében párhuzamot von Vaszilij atya és Jób között: a diakónus pozitívan, Vaszilij szenvedései előtt tisztelegve, Ivan Porfirics pedig gúnyosan:

«Дьякон укоризненно покачивал головой и рассказывал про многострадального Иова: как бог любил его и отдал сатане на испытание, а потом сторицею вознаградил за все муки. Но Иван Порфирыч насмешливо ухмылялся в бороду и без стеснения перебивал ненравившуюся речь:

— Нечего рассказывать, и сами знаем. Так то Иов-праведник, святой человек, а это кто? Какая у него праведность? Ты, дьякон, лучше другое вспомни: Бог шельму метит. Тоже не без ума пословица складена». (1: 493)

Bizonyos értelemben a szent és a profán opposíció jelenik meg itt a falu lakóinak szempontjában Vaszilij atya alakjával kapcsolatosan. Ez a kettősség a mű tereiben különös módon tükröződik. Az általánosan szent minőségű helyek, mint a templom, az otthon (kozmosz), vagy az azt körülvevő „idegen” kaotikus térség minőségei látszólag ellentétes szemantikai jelleget öltenek a műben.

Eliade szerint a vallásos egyén világa az egyén számára mindig a középpontban van, a világ középpontjában. Ez az egyedi, „otthonos” világ, a vallásos ember háza, a „világegyetem mikrokozmoszikus méretű tükörképe” illetéknépp kozmoszként modellálódik az azt körülvevő térséggel, a káosszal szemben.<sup>145</sup> A falu, a ház, ahol Vaszilij atya él szemben áll az azt körülvevő térséggel: a hősök nézőpontjából a falu „világa” tételeződik kaotikusként, míg a környező természetre a kozmikus rend jellemző. Vaszilij atya el akarná hagyni a falu – számára – kaotikus terét, de ebben épp háza (létének centruma) leégése, illetve felesége halála akadályozza meg. Felesége halála után jelenik meg nála a kiválasztottság rögeszméje, így a faluban marad „szolgálni”.

A hősöknek fizikai értelemben azért sincs lehetőségük arra, hogy elhagyják a falut, mivel – ahogy ezt V. I. Bezzubov és L. Sz. Karlik cikkükben megjegyzik – a műből (a szöveg művészi realitását tekintve) hiányoznak „reális” utak.<sup>146</sup> Az erdőbe, mezőre vezető csapások a természet adta megnyugváshoz vezetnek, de a hősöknek

---

<sup>145</sup> Vö. Mircea Eliade *A szent és a profán...*, 36–37.

<sup>146</sup> В. И. Беззубов, Л. С. Карлик, *Художественное пространство...*, 82.

muszáj létük (ál)centrumába, házukba visszatérniük. Az országúton, amely csak a mű végén jelenik meg, Vaszilij atya apokaliptikus vízióitól megriadva a halálba fut. Ez a „valós” út metaforikussá is válik a mű eleji út-metafora kapcsán:

«Быстро падал и медленно поднимался [...] и хворостинка за хворостинкой, песчинка за песчинкой трудолюбиво восстановил он свой непрочный муравейник при большой дороге жизни» (1: 489).

A mű eleji metaforikus, s a mű végi „valós” út említése egyfajta magába záródó körként határozza meg a mű szerkezeti ívét, így ez a körszerű szerkesztésmód a kiúttalanságot is szimbolizálhatja. Az út-metafora 'életútként' való realizációja a mű későbbi pontján bontakozik ki egészében:

«Всю жизнь его Бог обратил в пустыню, но лишь для того, чтобы не блуждал он по старым, изъезженным дорогам, по кривым и обманчивым путям, как блуждают люди, а в безбрежном и свободном просторе ее искал нового и смелого пути» (1: 528).

A „régí kitaposott utakról” való letérés lehetősége, itt egyfajta Istentől kapott küldetés választásának lehetőségében nyilvánul meg. Ennek a főhős által való pillanatnyi felismerése a diakónus kertjében teszi az esemény színhelyét a mű térszerkezetének szakrális középpontjává. E felismerés után a pap új házat („létcentrumot”) épít, ahol viszont kiválasztottság-tudata fokozatosan rögeszmévé válik. A mű egyik alapproblémája tehát az, hogy a hős képtelen a saját „útján” való haladásra. Vszevolod Keldis a következőképpen fogalmaz ezzel kapcsolatosan:

«Но попытки найти себя в Боге (точнее, в метафизической тайне, которая здесь, в рассказе о священнике, предстает под именем "Бог") кончаются крахом. Чаемое горнее благо обернулось inferнальной злобою, поправшей мученическую жизнь, но не смогшей унижить ее».<sup>147</sup>

A már „kitaposott utakkal (дорога)” (lexikailag is) szemben állnak a „szabad tágasságba” vezető „bátor utak (путь)”, amelyek „dimenzióbeli” váltáshoz is vezetnek: a kétdimenziós, horizontális síkkal szemben a szabad térség útjai a „felemelkedést” is lehetővé teszik, így a lent és a fent átjárhatósága válhat valóra.

---

<sup>147</sup> В. А. Келдыш, *Повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и духовные искания времени* // Русская литература, 1998/1. 38.

Érdemes megvizsgálni a természet, illetve a falu határain kívül eső táj, tér szemantikai minőségeit is. A falu a *Vaszilij Fivejszkij életében*, ahogyan Andrejev más műveiben a város, hasonlóan idegen, elidegenedett, „nem szent”, végtetekig profán. A város és a természet oppozíciója alapvető Andrejev művészetében (ahogyan ez általában jellemző az expresszionizmus irodalmára is). Néhány művében, például a korai *Az ablakban* (У окна, 1899) címűben, a hősök félnek a természet tágasságától, inkább a zárt terek figurái ők. Viszont jó néhány alkotásban, mint például *Petyka a nyaralóban* (Петька на даче, 1899), *A tolvaj* (Вор, 1904) a hősök egyfajta „panteisztikus világérzékelés (vagy Andrejev terminusát használva pánpsziché) jelenik meg, amely a természettel való (pillanatnyi) harmóniájukban, vagy legalább is az ez iránti vágyukban nyilvánul meg. A hősök e törékeny és múlandó harmóniaérzete legtöbbször rögtön át is csap ellentétébe, így a tágas, végtelen természet a kozmikus, egzisztenciális magány kifejezőjévé, erőterévé lényegül át – ami a hősök érzeteinek a narrátor mondhatni intuitív módon történő leírása által léphet a mű valóságába – és ilyen minőségében a város szűk és zárt, szorongást keltő, az emberek között is magányt előidéző, elidegenedett tereivel korrelál. Elmondható tehát, hogy a töredékesen, csupán pillanatokra átélt harmónia, „ kozmikus egység” bizonyos értelemben „szentté” teszi a hősök számára a természetet, ami viszont oppozíciót hoz létre a város alapvetően profán tereivel szemben.

A *Vaszilij Fivejszkij élete* című elbeszélést nyitó hasonlatban sajátos módon jelenik meg a kozmikus magány, a mikrokozmosz és a makrokozmosz szembenállása:

«Над всей жизнью Василия Фивейского тяготел суровый и загадочный рок. [...] Среди людей он был одинок, словно планета среди планет, и особенный, казалось, воздух, губительный и тлетворный, окружал его, как невидимое прозрачное облако» (1: 489).

Mintha sajátos, „pusztító” burkot, teret („láthatatlan, áttetsző felhő”) hozna létre maga körül a főhős, amely heterogén, más lényeggel bír, mint a planétákat körülölelő végtelen tér (az idézett hasonlatban: *levegő*), egy attól elszakadt, véges térbeli formát alkotna a hős. Az isteni lényegtől, a léttől való elidegenedettség, a kozmikus magány jelenik itt meg sajátos módon.

A természet nyitott tereiben akkor jelennek meg a hősök, amikor harmónia jellemzi a tudatállapotukat, vagy éppen fordítva: akkor kerülnek ebbe az állapotba, mikor ebbe a más minőségű térbe jutnak, átlépve a falu határait. Könnyen észrevehető,

hogy a hősök tudata, „belső világuk, terük” nagymértékben összefügg az általuk észlelt „külső terekkel”, azok minőségével, mintegy kivetülése azoknak ebben a műben.

A pap hitében való megrendülése fia halála után következett be, mikor felesége inni kezdett, s mintha a téboly első jelei jelentek volna meg rajta. Az asszonnyal együtt mindenki félni kezdett a naptól, a fénytől, s ezután a házban mindig sötét uralkodott, a papné nappal is leengedve tartotta a redőnyöket.

Figyelemre méltó, hogy az egész művön végigvonuló fény és sötétség oppozíció megfelel a szent és profán szembenállásának. A fény jelenléte valamilyen pozitív, üdvözítő dolog meglétét, megjelenését jelzi (előre), vagy legalább is ennek illúzióját a műben. Például a papné öngyilkossági kísérletének epizódjában: a sötét (elsötétített) házban az egyetlen fényforrás az ikon előtt égő mécse; mielőtt az asszony megkísérelné megölni magát, eloltja a mécsest, majd a sikertelen próbálkozás után arra kéri Vasziliy atyát, hogy gyújtsa meg újra a mécsest. A házban az összes szentkép előtti mécsest meggyújtják, ami olyan érzést sugall a hősök számára (illetve az ő nézőpontjukkal azonosuló elbeszélőnek is), mintha valamilyen derűs ünnep előestéje lett volna (az eset a böjt ötödik hetének szombatján történt). A húsvét előtti készülődésben megismétlődik a ház teljes fénybe borulása Vasziliy atya kérésére, aki hosszas éjszakai töprengése eredményeként reggelre döntést hoz: felhagy a papi szolgálattal, és családjával együtt elköltözik Znamenszkoe faluból. A döntés, a reményteli jövőkép néhány hónapos nyugalmat hoz a család életébe, egészen a következő tragédiáig, a ház leégéséig, papné haláláig.

Vasziliy atya életének „színtere” főként sötét és zárt helyekre korlátozódik (első fia halála után: a ház, amelyet a folyton részeg felesége beszűkült tudata tart sötétségben, illetve a templom, amelynek állandó jelzője a „sötét” a műben, és amely jelképezheti az atya hívektől való elidegenedettséget, a végzettől való félelmét. A templom egyáltalán nem nevezhető „szent helynek” a műben. A templom alapvetően az egyházat, szűkebb értelemben a benne Istennek szolgáló közösséget jelképezi, az épület közvetítő a transzcendens és az evilági szféra között.<sup>148</sup> Eliade szerint a templom a kozmosz megszentelt tükörképe, ebből következik, hogy szentségét nem érinti az evilági romlás.<sup>149</sup> A műben az épület kaotikus helyként értelmezhető inkább, sötét, hideg és legtöbbször üres, maga Vasziliy atya sem szeret ott lenni. A templom és a falu

---

<sup>148</sup> *Szimbólumtár*

<sup>149</sup> Mircea Eliade, *A szent és a profán...*, 52.

„zárt” tereiből kell kilépnie ahhoz, hogy valamiféle transzcendens élménye lehessen, Istenhez szólhasson, erősíteni próbálhassa megrendült hitét. A templom helyett egy olyan fizikailag nyílt térbe igyekszik, amelyre a tágasság és a fény jellemző: a közeli gabonamezőre:

«Один он был, затерянный среди частых колосьев, перед лицом высокого пламенного небо. О. Василий поднял глаза кверху, — они были маленькие, ввалившиеся, черные, как уголь, и ярким светом горел в них отразившийся небесный пламень [...]» (1: 491).

A metaforikus táj – hasonlóképp a fentebb idézett kozmikus hasonlathoz – Vaszilij atya egzisztenciális magányát írja le, ugyanakkor valamiféle kozmikus rendet is érzékeltet. A természet, a falun kívül eső mező, erdő tehát a kaotikus, örület uralta zárt terekkel szemben az „isteni” rendet, a kozmoszt képviseli, annak földi, materiális „tükörképe”.

Ahogy erről már volt szó, a vallásos ember számára a ház, az otthon saját kozmoszt képviseli, a saját, „belső” világot a „külső” világgal szemben.<sup>150</sup> A *Vaszilij Fivejszkij* életében a ház belső tere (sőt külseje is), a mű többi teréhez hasonlóan a hősök tudatát tükrözi, legfőképp Vaszilij atya feleségét, illetve az örült gyermeküket. Első fia halála után a papné állandóan leengedve tartotta a redőnyt, így a házban mindig sötét volt, ő ebben a zárt és sötét „világban” él egészen addig, míg az alkohalmáorban megfogant fiát várni kezdi. A család életének reményteli időszakában viszont – mikor az asszony a gyermeket várja, illetve, utána, mikor Vaszilij atya úgy dönt, hogy leveti papi ruháját – a ház belső terei „barátságossá” válnak, mi több, fénnel telnek meg, és a papné arcát is mintha valamiféle belülről sugárzó, „lágy és gyengéd fény” lengené körül. A papné ezekben időszakokban kijár az erdőbe, a mezőre, ami szintén otthonossá, „jóságossá” válik. Mintha megszűnnének a ház, az otthon „határai”, tere egybeolvadna a természet „szent” terével. A belső egyneművé válik a külsővel, a házbéli káosz kozmoszá alakul. Érezhető itt egyfajta, a megismerés hasonlaton túlmutató, a hősök tudatszintjén megnyilvánuló sajátos animizmus (pontosabb, ha megint csak Andrejev pánpsziché terminusát használjuk), ami a tárgyakat, dolgokat élő tulajdonsággal ruházza fel:

---

<sup>150</sup>Mircea Eliade, *A szent és a profán...*, 37.

«[...] и густой лес, в котором прятались маленькие грибки, казался ей живым, умным и ласковым» (1: 497).

«Он посматривал то на уютную комнату, добрую и приятную, как друг, то на жену [...]» (1:498).

Miután megszületik gyermekük, aki mintha „egy óriási, szörnyű maszkot viselne” (és akit „külön” szobában helyeznek el), ez a harmónia megsemmisül, az asszony újra inni kezd. A „küszöbön álló örület”, a káosz uralkodik el a gyermek születése által a ház tereiben, amelyek ismét sötétséggel telítődnek. Érdekes, hogy a hősök a házban nem érzékelik a tér beszűkülését, eltorzulását, viszont kívülről ők is látják:

«И куда бы люди ни шли, что бы они ни делали, они ни на минуту не забывали, что там, в полутемной комнате, сидит некто неожиданный и страшный, безумием рожденный. Когда они выходили из дому на свет, они старались не оборачиваться и не глядеть назад, но не могли выдержать и оборачивались — и тогда казалось им, что сам деревянный дом сознает страшную перемену: он точно сжался весь, и скорчился, и прислушивается к тому страшному, что содержится в глубине его, и все его вытаращенные окна, глухо замкнутые двери с трудом удерживают крик смертельного испуга» (1: 498–499).

V. Bezzubov és L. Karlik úgy tartják, hogy Vaszilij atya háza csupán az otthon fikciója, mivel otthonát, azaz házának belső terét a külső terektől elválasztó határ fiktív, erre a műben több utalás is történik. Például, ugyanolyan hideg van bent is, mint kint, mert nem fűtenek. Másik példa – amiről volt már szó – hogy a természet szabad, otthonos tereit tükrözi a ház belső tere is a család „reményteljes” időszakaiban.<sup>151</sup> Egy fontos momentumot azonban nem vesz észre a szerzőpár: a ház „határai” csakis egy rajtuk belüli pozicionált szempontból mondhatók fiktívnek, épp ezt bizonyítja a fentebbi idézet is. Bentről szemlélve a belső univerzum, azaz az otthon képe vetül ki a világra, ehhez azonban hozzá kell tennünk azt is, hogy nem minden szereplő szemszögében, a mű nem minden pontján érvényes ez az észrevétel. Ahogyan erről már esett szó, Vaszilij atya időnként elhagyja (hacsak rövid időre is) otthonának (tágabb értelemben falujának) kaotikus terét, amikor a gabonamezőn hitéről igyekszik tanúbizonyságot tenni (önmagát meggyőzni), vagy a torzszülött születése után szándékában áll elhagyni a falut. A mező és a falun kívüli világ alapvetően oppozíciót képez a ház többnyire

---

<sup>151</sup> Vö. В. И. Беззубов, Л. С. Карлик, *Художественное пространство...*, 80.



kaotikus belső terével, ezért tehát – egy külső nézőpontot érvényesítve – határt is feltételez közöttük. A papné számára teljes mértékben hangulatainak, tudatállapotainak függvényében nyilvánulnak meg a terek, ennek megfelelően kerül a természetbe, vagy épp saját belső „káoszának” középpontjába. Ez utóbbi a momentumot V. Bezzubov és L. Karlik a következőképp értelmezi: a torzszülött gyermek születése után a papné, hogy elkülönítse, „megvédje” tőle magát, külön „kiegészítő” határokat képez a házon belül olyan módon, hogy szobájának ajtaját székekkel és asztalokkal torlaszolja el. A szerzők szerint az atya háza végképp fikciává, „látszat-otthonná” válik:

«Внутри него строится дополнительная граница, "дом в доме"».<sup>152</sup>

Véleményem szerint tehát a „fizikai” bezárkózás egy totális mértékű, a részeg beszűkült tudattal való azonosulás térbeli megnyilvánulása a műben, vagyis a papné önmaga „ki”-zárása egy a mű valóságának szintjén valóságosabbnak mondható térből, amelyből a nyitott terekbe való távozás lehetőségként adott.

Ennek a háznak pusztulása szinte törvényszerű a műben; miután leég (és bent ég a pap felesége), Vaszilij atya új ház építéséhez kezd. Érdekes megjegyezni, hogy az új házat már nem uralja sötétség, amely az asszony tudatának, elmeállapotának kivetüléseként jelentkezett a régi ház esetében, hanem szokatlan módon világosság „uralja”.

«От прошлого он (Василий atya — К. С.) сохранил любовь к яркому свету — и на столе, нагревая комнату, белым огнем пылала большая лампа с пузатым стеклом» (1: 536).

Viszont ez a fény az új házban, a reményteli, „szent” fényből átlényegül az örület fényévé. Az atya a házban kettesben él gyengeelméjű gyermekével, lányát, Nasztyát rokonokhoz küldte. Elmondható, hogy az új házban Vaszilij atya metamorfózison megy keresztül: Vaszilij atya kiválasztottság-tudata fokozatosan kóros méreteket ölt, minek következtében a belső terekre jellemző fény-szimbolika más jelentéssel ruházódik fel. Ennek az átváltozásnak a mélyebb megértéséhez, megvilágításához mindenekeelőtt a mű egésze szempontjából egyik legfontosabb locusnak, a kertnek vizsgálata szükséges.

---

<sup>152</sup> Uo.

A kert toposza számtalan asszociációt, reminiscenciát hordoz magában. A kert olyan körbekerített hely, amely a határain kívüli világgal szemben más minőséget hordoz: a rend, rendezettség, a kultúra, azaz a kozmosz vonásait. Ilyeténképp a kertet gondozó, azaz a rendet teremtő ember mintegy megismétli a teremtés isteni tettét.<sup>153</sup> A kert az édeni kert archetípusára vezethető vissza, amely eszményi lakhelyül szolgált az első emberpár számára, az Istennel való együttlét színhelye volt (ebben az értelemben a templom lehet a kert analógiája), de ugyanakkor megtalálható itt a jó és rossz tudás (azaz a halál) fája, és az élet fája is.<sup>154</sup>

A műben két kert leírását találjuk: egyik Vaszilij atya kertje, amely a háza körül van, ami később leég. A másik a diakónus kertje, amelyben a háza leégése, illetve felesége halála után az atya felismeri „küldetését”. Ez a két hely, szemantikájukat tekintve, szemben áll egymással. A pap és a felesége nem ápolják kertjüket, csak átjárnak rajta. Nasztyának, a pap kislányának viszont érdekes és vonzó ez a hely. Mikor testvérének (az elsőszülött fiúnak) halála után az anyja meggyötörten járkál ki-be a házba, az udvaron, a lány egy pillanatra sem szakad el tőle:

«[...] исподлюбья, с тоскою оглядывала сад, знакомый, но вечно таинственный и манящий, — и свободная рука ее угрюмо тянулась к кислому крыжовнику и незаметно рвала, царапаясь об острые колючки» (1: 490).

A kislány szemszögében a kert egy másik létállapotot jelent, ami vonzó számára, de mozgástere többnyire csak az elsötétített szobákra korlátozódik. Nasztya részeg anyja elől menekül az elhanyagolt, gyomnövényektől hemzsegő kertbe játszani:

«[...] среди лопуха, репейника и глухой крапивы, сидела на земле Настя и угрюмо играла в куклы» (1: 491).

A kert bizonyos értelemben „antikertként” funkcionál a műben, a rend hiányáról tanúskodik, összhangban a ház belső tereivel tükrözi a hősök tudati állapotát. Ezt illusztrálja a következő epizód is a műben. A részeg papné elsötétített szobájában halott kisfiára emlékszik vissza, mikor az egy kiscicával játszott:

---

<sup>153</sup> Mircea Eliade, *A szent és a profán...*, 26.

<sup>154</sup> Vö. С. С. Аверинцев, *Рай // Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах*, Т 2 (2-е издание), глав. ред. С. А. Токарев, М.: Советская Энциклопедия, 1988. 363–366.

«— Вася, зачем ты обижаешь киску? [...] Бог всех велел жалеть: и лошадок, и кошечек, и цыпляток» (1: 491).

A kisfiú válaszára következőképp emlékszik anyja:

«А зачем кошка не жалеет птичек? Вот голубки разных там птенчиков выведут, а кошка голубков съела, а птенчики все ищут, ищут и ищут мамашу» (1: 491).

Mialatt Vaszilij atya reménytelenül hallgatja a részeg asszony visszaemlékezését, Nasztya a zárt spaletták alatt a kertben babázik:

«И всегда игра ее состояла в том, что кукла нарочно не слушалась, а она наказывала: больно вывертывала ей руки и ноги и секла крапивой» (1: 491).

A kislány játéka mintha a mások iránti alázat megnyilvánulásának (az anya tanításának) szörnyű paródiája lenne. Ebben a kertben nem lehet Istennel „együtt lenni”, a hely, a keresztény mitológia szerint, inkább a bűnhődés, a szenvedések színhelyét a poklot idézi fel a mennyország helyett. Ehhez az epizódhoz köthető egy később, a diakónus kertjében lejátszódó jelenet is, ami mintegy ellentét az előzőekben leírt, az atya gyermekei által játszott „játékoknak”. Vaszilij atya a diakónus kertjében egy csibét tart a kezében, arra gondol, hogy egy mozdulattal meg is ölhetné, és ezt saját léthelyzetére vetíti: ő Isten „kezében” van.

A házzal együtt a kert is elpusztul, teret engedve egy másik kert színre kerülésének a műben, a diakónus kertjének, amelynek tulajdonságai nagyban eltérnek a pap korábbi kertjének tulajdonságaitól. Vaszilij atya a ház leégése, illetve felesége halála után jut erre a helyre. Fontos észrevennünk azt is, hogy a külső történetek nagymértékben összefüggnek Vaszilij atya tudati, világnézetbeli változásaival. A szörnyű eseményeket követő éjszaka a diakónus házában aludt, s reggel valami különös nyugodtsággal indult ki a diakónus kertjébe. Alma és cseresznyefák között egy kis ösvényen hosszasan járkálva gondolkodott. Ekkor mintegy megvilágosodva ráébredt arra, hogy egy hatalmas kéz jelölte ki neki az utat, s minden csak azért történt vele, hogy ne tévelyegjen. Ezek a gondolatok a kiválasztottság tudatához vezetnek Vaszilij atyát. Emellett, a mű e pontján az atya gondolatai a „tűrésről”, a hitről, a „próbatételről” megint csak Jób figurájával való párhuzamot idézik föl.

Az atya az almafák mellett járkálva a „tudás” kérdéséről is elmélkedik a kertben, miközben féregrágta almák potyogtak a fákról:

«Но разве смею я знать? Вот знал я про судьбу мою, жестокой называл ее — и знание мое было ложь. [...] Он знает. [...] И разве я — не в руке Его? И смею я не верить в Божию милость?» (1: 529–530).

Így elmélkedésében eljut egészen az „önfeladásig”, s a Miatyánk szavait ismételteti: „Legyen meg a te szent akaratod”. Ekképpen kirajzolódik előtte egy új világ, amely a szeretet, az isteni igazságosság világa. Ennek a (utópisztikus) gondolatsornak köszönhetően a diakónus paradicsomi archetípust megidéző kertje a falu szakrális középpontjává válik. Erről tanúskodik a következő idézet is:

«В саду показались люди: дьякон, его жена и многие другие [...] и остановились в оцеплении, как останавливаются перед огнем, перед бушующего водою, перед спокойно-загадочным взглядом познавшего» (1: 530).

A kert metaforikus értelemben a *küszöb* szerepét is betölti a szövegben, hiszen ezen a helyen teljesül ki Vaszilij atya hite, azaz mondhatni itt ér papi hivatásának csúcára, ám ez ugyanakkor az örülethez vezető útjának kezdetét is jelenti.

Néhány gondolat erejéig még érdemes visszatérni a templom a mű térbeli struktúrájában játszott szerepére. A templom Vaszilij atya leégett házának egyfajta tükörképeként van jelen a műben. Mindkét épület megsemmisül: a ház a mű valós terében leég, a templom pedig Vaszilij atya látomásában pusztul el. Mindkét hely szemantikája a hősök valamilyen formában eltorzult tudatuk által határozódik meg: a házban az italtól részeg asszony és Vaszilij atya gyermeket nemzenek, mintegy megkísérlik „feltámasztani” vízbefúlt fiukat, Vászját, melynek eredményeképp ez az örült idea testesül meg nyomorék fiuk képében, akit (szintén) Vászjának neveznek el.<sup>155</sup> Így, a torzszülött születése után a ház terében az ő jelenléte, „tudata” dominál, hatva a ház többi lakójának tudatára, ezzel együtt sötétté, eltorzulttá, és beszűkültté téve a ház tereit. A mű zárójelenetében, a templomban Vaszilij atya a falubéli paraszt, Moszjagin holttestét igyekszik feltámasztani, kiválasztottságának tudatában, eltorzult, rögeszmévé vált hite által inspirálva csodát akar tenni. Kezdődő látomásai során a pap saját nyomorék gyermekét látja a holttest helyén. Az eseményt egyfajta sajátos pszichológiai paralelizmusként egy hatalmas vihar jelzi előre, amelynek sötét felhői teljes homályba

---

<sup>155</sup> Vö. И. И. Московкина, *Между «pro» и «contra»...*, 111–112.

borítják a templomot, s végül Vaszilij atya apokaliptikus víziójában a vihar lerombolja azt. A diakónus kertjében arról gondolkodik Vaszilij atya, hogy ő akarta elhagyni a házat, otthonát, de mivel leégett, „az hagyta el őt”. A templomból viszont ő rohan el vízióitól megrémülve, majd – groteszk módon – felbukik és meghal.

A *Vaszilij Fivejszkij élete* című mű művészi terei vizsgálatának eredményeképp megállapítható, hogy Andrejev hősei a mindennapi életük zárt tereiből (ház, templom, falu) kilépve, főként a mű nyitott tereiben, a természetben (mező, erdő) képesek átélni valamiféle transzcendens élményt, harmóniát. Ez az állítás kiegészítésre szorul, ugyanis ebben a műben nincsenek „objektív” terek, mert a terek a hősök, illetve az elbeszélő tudatának szűrőjén keresztül nyilvánulnak meg, telítődnek meg jelentéssel. Az elbeszélő térbeli pozíciója gyakran megegyezik a hősökével, mintegy „átéli” azok nézőpontját. A paradox tudattartalmak kivételései, melyek Andrejev elbeszélésében a szent és profán viszonyát újraértelmezve egyaránt deformálják az időt és teret, bizonyos expresszionista jegyeket is mutatnak, amelyek alapján a *Vaszilij Fivejszkij életét* az orosz modernista próza egyik kiemelkedő alkotásának tarthatjuk.

### III.4 „Az én témám az őrület és a borzalom”: az őrület fenoménja L. Andrejev prózájában

Már Leonyid Andrejev kortársai is felfigyeltek arra, hogy az író műveiben milyen gyakran fordulnak elő megbomlott elméjű, vagy valamilyen pszichés problémával küzdő hősök. Az olvasókon és íróársakon kívül a korabeli pszichiáterek figyelmét is magára vonták Andrejev művei: egyrészt a „beteg” hősök előfordulásának gyakorisága, másrészt, a korabeli pszichiátria tudományának megfelelően, szinte részletekig pontos kórtörténeteket olvashattak Andrejev műveiben. Így érthető tehát, hogy a pszichiáterek közül is sokan vállalkoztak arra, hogy sajátos módon értelmezzék Andrejev műveit. Egyesek addig jutottak, hogy a művek értelmezésén túl azt bizonygatták, hogy a betegségek irodalmi ábrázolása azért hiteles annyira, mert az író maga is beteg, és saját a pszichiátriai kezelése alatt szerzett tapasztalatokról ír.

Egyik ilyen esetről több helyen is ír a szakirodalom. Egy bizonyos I. Ivanov nevű pszichiáter Andrejev *Gondolat* c. műve kapcsán állította, hogy a főhős ábrázolásából tökéletesen fel lehet állítani a pontos diagnózist, továbbá tényként közölte, hogy az író saját pszichiátriai tapasztalatai alapján adhatott ilyen pontos kórképet. Mivel a pszichiáter e munkája publikálásra is került, és Andrejev is olvasta, aki maga is publikált egy cikket, melyben leírta, hogy soha semmilyen pszichikai betegségben nem szenvedett. Ivanov ezek után bocsánatot kért az írótól.<sup>156</sup>

Nem állíthatjuk viszont, hogy Andrejev munkásságát vizsgáló újabb kutatások átfogóan foglalkoznának az őrület fenoménjával. Pedig a motívum mélyebb értelmezése kitágíthatja egy-egy műnek az értelmezési kereteit is: hiszen nemegyszer eszmei, világnézeti, stílusbeli jelentőséggel is bír. Dolgozatom jelen fejezetében azt kívánom vizsgálni, hogy az egyes művek térstruktúrájával milyen viszonyban áll(hat) az őrület fenoménja.

Még ha csupán csak az irodalmi elemzés különféle módszereivel vizsgáljuk is Andrejev szövegeiben az őrület fenoménját, elkerülhetetlen, hogy ne érintsük annak orvosi, pszichiátriai vonatkozásait. Általánosságban elmondható, hogy az

---

<sup>156</sup> Вö. Л. Э. Айгорн, О. В. Вологина, В. Я. Гречнев, Л. А. Иезуитова, Л. К. Кен, Л. И. Шишкина, *Заблуждение или обман: о так называемом сумасшествии Леонида Андреева* // Русская литература, 2005/4. 111–112.; В. Н. Чуваков, *Комментария «Мысль»* // Леонид Андреев, Собр. соч. в шести томах, Т 1, М.: Худож. лит., 1990. 622.

orvostudomány, a pszichiátria szempontjából (elme)beteg az ember, aki „kóros” állapotban van, amely „normális” tevékenységében, működésében korlátozza, megakadályozza. Természetesen mindehhez meg kellene határoznunk mi tekinthető „normálisnak”, ez pedig helytől és időtől függ; ezen kívül egy sor más kérdés tisztázására lenne szükség, viszont ezek meghatározása jelen munkának nem feladata. Ehelyett itt Michel Foucault-t idézem, aki ismert műveiben az elmebetegség különféle aspektusait vizsgálta, például klinikai gyógyításának történetét, társadalmi státuszát, kulturális meghatározottságát, stb. Foucault szerint megbélyegzi a beteget olyan módon, hogy a

„[...] betegségnek a deviancia értelmét adja, a betegnek pedig azt a státuszt, amely kizárja őt”.<sup>157</sup>

Az effajta „kizárás” a pszichiátria megjelenésével, a tudományok fejlődésével jött létre:

„Pszichológusaink és szociológusaink elemzései, akik a betegből deviáns személyiséget csinálnak, és akik az abnormálisban keresik a kóros eredetét, mindenekelőtt kulturális témák kivetítései. A valóságban egy társadalom pozitív módon fejeződik ki a tagjain megfigyelhető elmebetegségeiben, s ez mindenkor érvényes, bármilyen státust ad is e kóros formáknak [...]”.<sup>158</sup>

Az egyik fontos megállapítás tehát – amely dolgozatom szempontjából is lényeges – hogy a társadalom stigmatizálja a betegeket, és kizárja, kirekeszti őket önmagából. A kizárás és a stigmatizálás különféle móduszaival gyakran találkozunk a klasszikus és a modern orosz irodalomban is: Gogol, Dosztojevszkij, Garsin, Csehov, Andrejev műveiben (és még lehetne folytatni a sort). Azonban mellékesen megjegyezhetjük, hogy az orosz irodalomban, tehát a pszichiátria mint orvostudományi szakterület születése, azaz az örültek házai megjelenése előtt, teljesen más státusza volt az örületnek, gondoljunk csak a „szent örültekre” (юродивые) ebből a korszakból.

Visszatérve Foucault gondolatmenetéhez, egy másik fontos állítást is találunk itt mégpedig, hogy a társadalom sajátos módon „fejezi ki” magát az örületen keresztül.

---

<sup>157</sup> Michel Foucault, *Elmebetegség és pszichológia; A klinikai orvoslás születése*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp.: Corvina, 2000. 65.

<sup>158</sup> Uo.

Ennek pontosabb megértéséhez idézem Mihail Epstejnt, aki *Az örület módszerei és a módszer örülete*<sup>159</sup> című munkájában Foucault-éhoz hasonló következtetésre jut. Epstejn az örületet nem mint „orvosi tény” vizsgálja, hanem mint a kultúra egy szimbólumát, tehát az örület poétikáját és metafizikáját tanulmányozza. A kutató az örület több „válóját” különbözteti meg, és mintegy definiálja is:

«Безумие — это язык, на котором культура говорит не менее выразительно, чем на языке разума. Безумие — это не отсутствие разума, а его потеря, т. е. третье, послеразумное состояние личности [...]».<sup>160</sup>

Epstejn tehát egyfajta jelrendszerként, nyelvként értelmezi az örületet, és meghatározza az „értelem, intellektus” (пазым) státuszát, viszonyát az örülethez (безумие — состояние без ума). Ha tehát az örületet egyfajta nyelvként értelmezzük, akkor az meghatározza azt is, aki beszél, s aki érti azt a nyelvet.

Epstejn másik fontos megállapítása, hogy az örület a személyiség egy állapota. Ebből következik, hogy az örület szubjektív, jellege az értelem (пазым) milyenségétől, a személyiség „állapotától” függ, vagyis sajátos, egyéni nyelven beszél, sajátos módon nyilvánul meg rajta keresztül a kultúra, a társadalom.

Az irodalomra alkalmazva az elmondottakat, Epstejn Kornyej Csukovszkijt idézi, aki Andrejev alkotói módszerét elemzi, a szerzői tudat és a hős „gondolatainak”, tudatának viszonyát értelmezi:

«Всегда он (Andrejev – К. С.) видит в мире только какой-нибудь клочок, одну лишь пылинку, пушинку, хотя эта пылинка и становится для него Араратом, заслоняя собою и небо, и землю, и весь горизонт. [...] Эта психология охваченности, одержимости до того присуща Андрееву, что ею он наделяет всех. Его герои чаще всего — мономаны. [...] Человек (а hős – К. С.), охваченный, гонимый одним только образом, одной только мыслью, слепой и глухой ко всему остальному».<sup>161</sup>

Ez a sajátos koncentráltóság, bizonyos gondolatok hiperbolája némely hős esetében olyan mértékű, hogy már csak az örület nyelvén képes kifejeződni, azaz egy rögeszme, vagy a félelem érzése vagy épp a világrendet tagadó „lázaság” felnagyítása a hős személyiségét az értelem határain kívülre helyezi.

---

<sup>159</sup> М. Эпштейн, *Методы безумия и безумие метода* // М. Эпштейн, *Знак пробела: О будущем гуманитарных наук*, М.: НЛО, 2004. 512-540.

<sup>160</sup> Уо. 512-513.

<sup>161</sup> Уо. 530.



Mindezt összegezve föltehetjük, hogy Andrejev prózájában az örület motívuma mindig valamilyen gondolat, idea – az író részéről – eszmei mondandónak a végletekig tágitott hiperbolája, és – a hősök szemszögéből – az azzal való teljes azonosuláson alapszik. Egyrészt – legfőképp korai prózája (1900-as évek) jó néhány darabjában – az örület motívumának origója a hősök egzisztenciális félelme, szorongása, a lét értelmére rákérdező kérdések megválaszolatlansága, megválaszolhatatlansága torzítja a hősök tudatát, s ezáltal az adott mű teljes világát. Másrészt vannak olyan művek is, amelyekben ezek az „egzisztenciális kérdések” nincsenek előtérbe helyezve (de az eszmei üzenet mélyén ezek húzódnak meg) viszont szintén egy idea, rögeszme koncentráltságáról, hiperbolájáról, és azzal való azonosulásról van szó, például *A gondolat* (Мысль, 1902) című elbeszélésben.

Ezt a két kategóriát megfogalmazhatjuk másképp is: az előbbiben, amelyekben előtérben vannak, tisztán jelennek meg a lét értelmére rákérdező kérdések, az egzisztenciális magány, vagy a fennálló világrend elleni lázadás (pl. *Vaszilij Fivejszkij élete* <Жизнь Василия Фивейского, 1903>, *A fal* <Стена, 1901>) nem beszélhetünk az örület motívumának pszichiátriai értelmezhetőségéről, ezen művekhez a központi eszméjük felőli megközelítésük a célszerű.

A másik kategória, amikor szintén egy eszmével való azonosulásról van szó, amelyek következménye legtöbbször „valós” pszichiátriai betegség, és általában „kizárás”, elzárás, ahogy erről fentebb már volt szó. Ezek, ahogy a kortársak nevezték őket, „pszichológiai etűdök”, amelyekben az esetek többségében az örület fenomenját akár pszichológiai szempontból is lehetséges értelmezni, pl. *Kísértetek* (Призраки, 1904), *Feljegyzéseim* (Мои записки, 1908), *Ő* <Egy ismeretlen elbeszélése> (Он <Рассказ неизвестного>, 1913).

Ez a felosztás csupán feltételes, hiszen előfordul, hogy a két kategória jellegzetességei keverednek egy művön belül, például a *Vörös kacaj* (Красный смех, 1904) című műben, ahol az író a háború értelmetlenségének eszméjét globális örületté nagyítva ábrázolja a címben is megjelenő központi szimbólum segítségével, ám ugyanakkor egyes hősök elméje megbomlásának is tanúja lehet az olvasó, amit viszont a tőle megszokott pszichologizáló attitűddel jelenít meg az író.

\*\*\*

Leonyid Andrejev *A fal* című műve megírása után számos olyan olvasói levelet kapott, amelyben azt kérték tőle, hogy fedje fel az elbeszélés szimbolikáját. Egyik olvasójának válaszolt az író, levelében (amely a kézbesítés után kéziratos másolatban terjedt, így is maradt fenn) megírta, hogy pontosan nem tudja megmagyarázni az elbeszélést. Azonban arra mégis vállalkozik, hogy a mű központi szimbólumához, a *fal*hoz – számolva a „tévedés” lehetőségével – megjegyzést fűzzön.<sup>162</sup> Levelében a következőképp fogalmaz Andrejev:

«Стена — это все то, что стоит на пути к новой совершенной и счастливой жизни. Это, как у нас в России и почти везде на Западе, политический и социальный гнет; это — несовершенство человеческой природы с ее болезнями, животными инстинктами, злобою, жадностью и пр.; это — вопросы о смысле бытия, о Боге, о жизни и смерти — "проклятые вопросы"».<sup>163</sup>

Andrejev egyik leggyakoribb, a determinációt kifejező térszimbóluma a *fal*, amely az azonos című műben az eget és a földet „köti össze”. Az örület fenoménja szempontjából azért válik érdekessé ez az allegorikus énelbeszélés, mert kronotoposza végletekig általánosított („valahol a Földön” zajlik a cselekmény), ezzel együtt az örület is mint általános létforma jelenik meg felnagyítva. A Földön élő emberek azért váltak örültekké, mert a fal nem engedi őket át a másik világba (az ég felé):

«И я, прокаженный, плакал и дрожал от страха, и потихоньку, тайно от всех целовал гнусные ноги стены и просил ее меня, только меня одного пропустить в тот мир, где нет безумных, убивающих друг друга. Но, такая подлая, стена не пропускала меня, и тогда я плевал на нее, бил ее кулаками и кричал [...]» (1: 325).

Andrejev e műve egzisztenciális, a lét értelmére rákérdező, „átkozott kérdés”, melyben az örület azért sem értelmezhető „pszichiátriai” szempontból, mert felnagyított, ezáltal globális méreteket ölt, és a mű világában nincs megadva olyan szempont, amely „normálisként” definiálná.

\*\*\*

---

<sup>162</sup> В. Чуваков, *Комментарии // Леонид Андреев, Собрание сочинений в шести томах*, Т 1, М.: Худ. лит., 1990. 608–609.

<sup>163</sup> Idézi: В. Чуваков, *уо.* 609.

Andrejev *Kísértetek* című elbeszélésében, amely az író egyik talán legérdekesebb és legszínesebb műve az örület motívuma szempontjából, egy elmeegógyintézet mindennapjait mutatja be. Ez az alkotás már csak „cselekménytere” miatt is intertextuális kapcsolatban áll az orosz irodalom jó néhány művével, például: Gogol: *Az örült naplója*, Garsin: *A piros virág*, Csehov: *6-os számú kórterem* című elbeszélésekkel, és láthatóan mindvégig párbeszédben is marad velük.

A magánpszichiátrián a páciensek humánus, jónak mondható körülmények között élnek. A klinika a világtól elzárva, a társadalomtól „távol”, a városon kívül található. V. Bezzubov és L. Karlik cikkükben megállapítják, hogy eltérően a *Vörös kacajtól*, a *Kísértetekben* az „örület világa” nem áll szemben élesen a „normális világgal”, hanem inkább a világok egyformasága, azonossága hangsúlyozódik ki, éppen ezért nehéz térbeli oppozíciókat kiemelni.<sup>164</sup> Annyival szükséges kiegészítenünk a szerzőpár megállapítását, hogy éppen ez a „kísérteties” hasonlóság adja meg a mű alaphangulatát; és a mű tüzetesebb vizsgálata fényt derít tereinek, helyeinek árnyaltabb szemantikájára is, amelyek a fizikai síkon túlmutatva nemegyszer oppozícióban állnak egymással.

Az elbeszélésben Andrejev gyakori motívumai, térszimbólumai alapvető tulajdonságaikat megtartva sajátos többletjelentést kapnak. A gyógyintézet a városon kívül, a külvilág számára szinte észrevehetetlen épületben, egy poros út mentén helyezkedik el, amelyről rátekintve mintha egy dácsát látna az arra járó. Annyiban tér el a nyaralók kinézetétől, hogy nagy kőfal veszi körül, amely nyitott az egyik oldalról, az ott elterülő erdő, a természet felé. A narrátor beszámol arról is, hogy ez a hely végtelenül csendes, néha a városból hallatszanak hangok csupán, de csendesebb még a falunál is, ahol a kutyák csaholása hallatszik. Az úton közlekedőknek annyira megszokottá vált a kerítés látványa, hogy nem is veszik észre, ha épp erre járnak. Az út topográfiai térben való meghatározatlansága igen gyakori jelenség az orosz irodalomban (pl. Gogol *Holt lelkek* című művében: n-i kormányzóság országútja, de megemlíthetnénk Csehovot is). Ez a topográfiai határozatlanság a sehol sincs – mindenütt megeshet általánosító jellegét hívja elő, amely Andrejev írásművészetére is nagymértékben jellemző.

---

<sup>164</sup> В. И. Беззубов, Л. С. Карлик, *Художественное пространство...*, 76.

Az út nem a gyógyintézethez vezet, csupán elhalad mellette, viszont összeköti az erdőt, a várost, a falut, és a mű egy másik fontos helyszínét, a Babilon éttermet, ahol a klinika vezetője, főorvosa doktor Sevirjov tölti éjszakáit.

A műben az út metaforikus jelentést kap, a klinika „kísérteteinek” tereivel szemben a „valós” (városra jellemző) életet jeleníti meg. Ugyanígy oppozícióban áll a műbéli vendéglő tereivel is, ahol a városi emberek (és doktor Sevirjov) az éjszakáikat eltöltve szintén kísértetek a nappali „normális” világgal szemben. Ilyen értelemben a műben ábrázolt hősök az „életen”, a normális társadalmon (a műben nem ábrázolt városon) kívül rekedt „kísértetek”. Ezt vetíti előre a címben kiemelt metafora is. Ezt a gondolatmenetet tovább folytatva a mű világának „tényleges” örültjei, pszichiátriai betegek és más hősei szempontjából nincs különbség.

A műben megjelenő „térelvásztó” kerítés, amely az úttól és a külvilágtól szeparálja el a bentlakókat, funkcióját tekintve szintén többértelmű és illuzórikus:

«Если бы все находящиеся за ним (a kerítés mögött – K. S.) разбежались или внезапно умерли, то, вероятно, очень долго никто бы этого не заметил, — все так же спокойно проезжали бы попыливающие телеги и вечно торопящиеся велосипедисты» (2: 75).

A világtól kerítéssel elkülönített „örültek” „jelentéktelensége” emelődik itt ki az „úton lévők” szempontjából, ám az idézetből kiolvasható az is, hogy ha ebből a zárt világból szétszéledtek volna a „betegek”, asszimilálódtak volna a „normális” világba, az élet forgatagába. Itt eszünkbe juthat Csehov 6-os kórterme, ahol a címben szereplő hatos szám által előre vetített hatodik beteg maga Ragin doktor lett, ami többek között azt hivatott kifejezni, hogy az örület és a normalitás közötti határ vékony és feltételes.

Nem mellesleg, a Csehov kórtermében megfigyelhető társadalmi keresztmetszethez hasonlóan, Andrejev elmeegógyintézete is mutat efféle rétegződést. Viszont Andrejev művében explicite semmit nem tudunk meg a városról, az elbeszélés helyszínei a városon (a társadalmon) kívül találhatók. Csehov művében némiképp más a helyzet: a városka, ahol a történet játszódik, egy eldugott hely, nehezen található meg a térképen, a vasúttól is messzire esik. A kórház, amelyet már húsz éve Andrej Ragin vezet ebben a kisvárosban található. Az intézményben borzalmas állapotok uralkodnak: piszok mindenütt, a sterilizátlanságtól, és az ápolók gorombaságától szenvednek a betegek, szétlopkodták a berendezést. Valamikor Ragin doktor erélyesen vezette a kórházat, próbált mindent megtenni a helyzet javítása érdekében, de kérései és ötletei a város

vezetőségénél süket fülekre találtak ugyanúgy, ahogy az utóbbi időben a betegek panaszai az ápolókra. Andrejev elbeszélésének helyszíne a természethez közel, a városon kívül esik ugyan, ám nem mentes a társadalmi kondícióktól. Mivel egy magángyógyintézetről van szó az elbeszélésben, amit feltételezhetően csak a tehetősebb emberek hozzátartozói vehettek igénybe. Viszont Csehovval szemben Andrejevet látszólag nem érdekelték különösebben a szociális tényezők, tisztán az „örültek” életét akarta megvizsgálni.<sup>165</sup> Jól látszik ez a bentlakók életkörülményein is.

A *Kísértetek* egyik (fő)hőse, Jegor Tyimofejevics Pomerancev, a kormányzósági törvényszék volt elnöke, miután megőrült, a rokonai összegyűjtöttek némi pénzt, emellett megkapta a nyugdíját is, így élete végéig jól élhet az elmegyógyintézetben. Hasonlóan irodalmi elődeihez V. M. Garsin *A piros virág* című elbeszélésének névtelen örültjéhez, vagy *A 6-os számú kórterem* lakóinak többségéhez, Pomerancev is tudja, hogy örültek házában van, de ennek nem tulajdonít semmilyen jelentőséget. Egy másik jellegzetes hasonlóság például Popriscsinnal, *Az örült naplója* főhősével (aki a spanyol királynak képzei magát), vagy Csehov művének volt postai osztályvezetőjével (akinek örömteli titka van, azt gondolja, hogy magas rangú kitüntetés tulajdonosa) ő is „hatalmasságnak” képzei magát:

«Ему всегда грезилось, что он представляет собою что-то высокое, но вполне точного представления не было, и поэтому он постоянно менялся: то чувствовал себя графом Альмавива, то советником губернского правления, то святым, чудотворцем и благодетелем людей. Но чувство страшной силы, безграничного могущества и благородства никогда не покидало его и делало его в отношении к людям очень сострадательным и лишь в редких случаях заносчивым и суровым» (2: 77).

Pomerancev kitüntetett „helyet” kap a klinikán, szobáját maga rendezhette be: magával hozott festményeket és a fia képét függesztette ki a falra, aki meghalt gyerekkorában. Csak a szobájában volt hajlandó fogadni az igazgató orvost, doktor Sevirjovot, és gyakran meghívta betegtársait is. A szoba elhelyezkedése is a beteg „igényeinek” megfelelő, és térpoétikai szempontból is jelentőséggel bír, ablaka az erdőre néz, és nyáron, mikor gyakran nyitva van, a fák illata, a természet színei „áramlanak” a szobába az ablakon keresztül. Itt fontos megjegyezni, hogy az ablakok különös jelentéssel bírnak a műben, aminek tárgyalására később térek ki.

---

<sup>165</sup> Az író Gorkijnak írott levele tanúsága szerint viccesnek szánta ezt az elbeszélést: «Написал между прочим превеселенький рассказик из быта сумасшедших. Животики надорвешь!» (LN72, 228.)

Pomrancev Szent Györgynek (Георгий Победоносец) képzele magát, és feldühödik, ha nem Georgijnak szólítják, hanem Jegornak, ami egyébként a rendes neve. Ez ugyan csak egyszer fordult elő, amikor is panasszal fordult a Szent Szinódushoz. Pomrancev egyszer le is rajzolta magát Szent György képében, rajzát a klinika ebédlőjében helyezte el, amelyet a többi „műértő” beteg meg is dicsért. Pomrancev meg van győződve arról, hogy tud repülni, és éjszakánként Szent Miklóssal együtt repülnek el betegeket gyógyítani, és segíteni a rászorulókon. De képzelgései nem merülnek ki ebben, amikor rosszabbul érzi magát, éjszaka ördögök látogatják, velük küzd meg. Sőt olyan „valós” dolgokról is beszámolt, amiről nem is tudhatott, például a krími ősrről, a vadászatokról. Ljudmila Jezuitova monográfiájában a hőssel kapcsolatban az állapítja meg, hogy képzelgéseit álmában látja.<sup>166</sup> Véleményem szerint egyértelműen semmi nem utal erre a műben.

Pomrancev az egyetlen hős a műben, aki képes nevetni, és igen gyakran nevet is:

«[...] когда смеялся, то открывал десны, отчего казалось, что смеется он весь, снаружи и с изнанки, и что даже волосы его смеются» (2: 76).

Az ő figurája némileg hasonlatos a „szent örvült” alakjához, akinek a nevetése megsemmisíti a világ hívságait, s felülemelkedik azon.

Pomrancev tehát saját képzetvilágában él, melynek terei rávetítődnek a klinika „reális” tereire, amelyek a hős világában valós terekként is funkcionálhatnak. A hős fizikai létének tere a klinika belső tereire korlátozódik, de képzeleti kitérőit (például Krím említésével) a mű tér-idő határait, ezeket a tereket képes „átéltté” tenni a klinika falain belül.

Pomrancev mellett két „beteget” ismerhetünk meg részletesebben: Petrovot, aki üldözési mániában szenved, fél a nyitott ajtóktól, ablakoktól, s anyjától, akit boszorkány képében, látomásként vizionál; illetve egy névtelen „ápolat”, aki ellentétben Petrovval, nem bírja a zárt ajtókat, folyton kopogtat, mintha szabadságot remélve, bebocsáttatást akarna nyerni valahová.

A „névtelen” beteg, akire az elbeszélő a műben a következőképp utal: „a beteg, aki kopog”, megállás nélkül, éjjel-nappal kopogtat az ajtókon. Ha kinyitnak neki egy

---

<sup>166</sup> Л. А. Иезуитова, *Творчество Леонида Андреева...*, 101.

ajtót, keres egy másikat, amely be van zárva, és folytatja a kopogtatást. A beteg viselkedése nem melleleg egy bibliai asszociációt is előhív:

„Kérjete, és adatik nekte, keressete, és találtok, zörgesete, és megnyittatik nekte” (Mt 7,1).

Itt megint csak a metafizikai igazságot szüntelenül kereső megszállottságot láthatjuk.

Előfordult, mikor valakinek rohama volt a klinikán és kiabálni kezdett, hogy a többi beteg is nyugtalanná vált és mindenki elkezdett kopogni. A klinika világában a kopogó betegek figurái groteszk színezetet kapnak. A páciensek hiába kopognak, nem nyitnak nekik ajtót, nem engedik ki őket, viszont egyiküknek kinyílnak az ajtók, ő viszont inkább újabb zárt ajtókat keres magának, egyik kinyíló ajtó mögött sem találja a „kiutat”. Eszünkbe juthat itt *A vadállat átka* című elbeszélés (elemzését ld. később) szintén névtelen hőse, aki csak sehová sem vezető ajtókat talál a városban. Ezekkel a művekkel kapcsolatban megjegyezhető, hogy a hőseiknek a determinált, zárt világaiból (örültek háza, nagyváros) nincs kiút, csupán egy másik világba, dimenzióba, ahová a tudat módosulása, vagy elvesztése nélkül nem lehet belépni.

A kopogó hős tehát a fizikai világ „kiúttalanságát”, kilátástalanságát hirdeti, s a bibliai idézettel polemizálva (az oly sok Andrejev-hősre jellemző) az ember magára hagyatottságának, egzisztenciális magányának groteszk képsorát hívatottak megjeleníteni. Melleleg erről a hősről, az életéről semmi egyebet nem lehet megtudni a műből.

Felettébb érdekes, hogyan jellemezte Andrejev e két hősét (a kopogó beteget és Pomerancevet) Gorkijnak, aki visszaemlékezéseiben örököttette meg ezeket a gondolatokat:

«Безумный, который стучит, это — я, а деятельный Егор — ты. Тебе действительно присуще чувство уверенности в силе твоей, это и есть главный пункт твоего безумия и безумия всех подобный тебе романтиков, идеализаторов разума, оторванных мечтой своей от жизни».<sup>167</sup>

Itt tetten érhetünk egy a szerző és a hős kapcsolatát megvilágító utalást. Ezt a gondolatmenetet folytatva érdemes itt idézni kvázi adalékként e mű elemzéséhez (is)

---

<sup>167</sup> *Воспоминание Горького об Андрееве* // LN72, 382.

Andrejev szavait saját alkotáspszichológiájáról a már idézett Andrej Andrejev visszaemlékezéséből. A következő sorok egyben azt is érzékeltethetik, hogy az író életének megtörtént vagy meg nem történt eseményei hogyan transzformálódnak, jelennek meg művészi világában:

«— Я был герцогом Лоренцо<sup>168</sup> [...] не я, но мой прадед, мой давний предок, посеявший свой жизненный опыт во тьме моего бессознательного. [...] — Я, кажется, не был, не буду, не способен быть злодеем, — продолжал, иллюстрируя свою мысль, Леонид, — но вот я ношу этот образ, но вот у меня чувство, скорее — память о каком-то ужасающем злодее, о каком-то бездонно темном злодействе. Очень возможно, что в мое бессознательное вошла частица какого-то злодея, злодея на весь мир. В «Моих записках» я дал злодея, но я все еще не спокоен и теперь у меня мысль дать бездонность тьмы, адское зло: дать образ матери дьявола.<sup>169</sup> [...] Равно богатое и большое у всех, бессознательное открывает свои сокровища сознанию лишь при некоторых особо удачных сочетаниях с ним».<sup>170</sup>

Ahogy erről már volt szó, az író (Freud, de leginkább Jung elméletéhez hasonlóan) struktúraként tekint az emberi pszichére, melynek egyes szintjei összefoglalva (a visszaemlékezések tanúsága szerint) a következők: tudat (сознание) – tudatalatti (подсознание) – tudattalan (бессознательное), amelynek a fentebb idézet részlet szerint elképzelhető egy személyes, illetve egy „kollektív” volta.<sup>171</sup>

Némi túlzással állíthatnánk azt, hogy a klinikán kezelt „betegek” közül kiemelt, részletesen jellemzett három figura tulajdonságaik alapján hozzárendelhetők az emberi psziché – Andrejev szerinti – struktúrája egy-egy „szegmenséhez”, amelyek különféle „pszichikus tereket” képviselnek.<sup>172</sup> Pomerancev alakja a (kollektív) tudattalant (бессознательное) képviselheti ebben a modellben, hiszen mindenféle mitikus

---

<sup>168</sup> Leonid Andrejev *Fekete álarcok* (Черные маски, 1907) című drámájának főhőse.

<sup>169</sup> Andrejev egy tervezett, befejezetlen művéről van szó: *Az ördög anyja* (Матерь Дьявола), amelynek csak az eleje maradt fenn.

<sup>170</sup> Андрей Андреев *О Леониде Андрееве...*, 97–98.

<sup>171</sup> Az idézet többi részét, illetve a velük kapcsolatos megállapításokat ld. 71. oldal

<sup>172</sup> Az író „elmélete” hasonlít Freud, illetve Jung személyiségmodelljeihez, ahogyan erre Karancsy László is utalt disszertációjában. Karancsy gondolatmenetében leszögezi, hogy az író elmélete nélkülöz minden tudományos alapot, hiszen – Karancsy szerint – nem teljesen világos a tudat és a tudatalatti megkülönböztetése, és meglehetősen misztikus a tudattalan értelmezése. A kutató nem tartja kizártnak, hogy Andrejev ismerte volna Freudot, de ennek nincs nyoma levelezésében, a kortársak kritikájában, vagy a róla szóló visszaemlékezésekben. Karancsy szerint alapvető vonásaiban inkább a Jungi személyiségmodellel mutat közelebbi rokonságot Andrejev gondolatmenetével, viszont itt kizárható, hogy az író ismerte a svájci pszichiátert, ugyanis mire annak személyiség-teóriája publikálásra került, Andrejev már megírta azon műveit, amelyek összefüggésbe hozhatók lennének vele. (Karancsy László, *A lélektani módszer Leonid Andrejev elbeszélő műveiben: Kandidátusi értekezés*, 1968. <Kézirat, ELTE Egyetemi Könyvtár>).



(archetipikus) szerepet magára ölt (pl. Almazov gróf, Szent György). A folyton kopogó, kijutni akaró ember megfeleltethető a tudatalatti (подсознательное) szintjének, amely folyton felszínre akar törni, meg akar nyilvánulni, és amely az író „topográfiai modelljében” a „közvetítő” szerepét tölti be a tudattalan és a tudat között. Ebből kiindulva a kopogó beteg alakja interpretálható úgy is, mint a tudatalatti, azaz az emberi lét titkait megismerni vágyó hős, akit a földi szférákban az „ajtók” által feltárulkozó válaszok nem elégítenek ki, azt a „kijáratot” keresi, ami betekintést engedne a földön túli dimenziókba. Végül a harmadik beteg, Petrov az élettől, a fizikai nyitott terektől félő, üldözési mániában szenvedő hős a szorongó tudatot képviselheti ebben a modellben.

Ezen megállapítások után egy általánosabb nézőpontot érvényesítve elmondhatjuk, hogy a kopogató hős és Petrov Andrejev egyes hőstípusainak variánsát adják: a nyílt terek miatt szorongó hős meglehetősen gyakran előfordul Andrejevnél (pl. *A város* és az *Ablakban* elbeszélések hősei). A kopogó beteg a folyton kereső, lázadó hős figurájával rokon. A környezetével sajátos szimbiózisban, a saját „világában” élő Pomerancevhez talán leginkább a *Feljegyzéseim* hőse hasonlítható, bár ez az összevetés nem teljesen helytálló.

A harmadik betegről, Petrovról esett eddig a legkevesebb szó, pedig az ő előéletéről tudhatunk meg a legtöbbet a műből. Petrov doktor Sevirjov régi ismerőse, gyakran találkoztak a közeli Babilon étteremben, az viszont rejtély marad, hogy hogyan került betegként az intézetbe. Ahogy erről már volt szó, a „kopogó hőssel” szemben Petrov fél a nyitott ajtóktól, ablakoktól; de leginkább a saját anyjától fél, aki számára a gonosz megtestesítője. (Itt párhuzamot fedezhetünk fel Garsin *Piros virág* című művének hősével, akinek a világ gonoszságát egy piros virág szimbolizálja.) Irina Moszkovkina véleménye szerint a hős felnagyított félelmében (gonosz és az anya képzetköreinek társításával) Andrejev a világ antihumánusságát leplezi le:

«[...] это же свидетельствует и о возросшей степени одиночества и незащищенности человека в мире, где даже мать враг и убийца».<sup>173</sup>

Ebben a hősben megint csak egy eszme hiperboláját kell látnunk.

---

<sup>173</sup> И. И. Московкина, *Между «pro» и «contra»...*, 128.

Petrov többször is konfliktusba kerül Pomerancevvel, mindenben pont az ellenkezőjét látja, mint a másik beteg. Pomerancev azt képzelte ugyanis, hogy a főápolónő, Marija Asztafjevna szerelmes belé, és azt gondolta róla, hogy egy angyal, míg Petrov démonnak hitte őt. Petrov képes volt hosszan beszélni az ellenségeiről, akik összeesküdtek ellene, hogy megöljék. Úgy gondolta, hogy az ellene összeesküdtek mindenhol el tudják érni, a nyitott ajtók mögül leselkednek rá, sőt fallá is tudtak változni. Ezek az ismert térszimbólumok ebben a kontextusban tehát különös jelentést kapnak.

A magánklinika vezetője, a rejtélyes életű doktor Sevirjov, Csehov Ragin doktorához hasonlóan sajátos párbeszédet folytat betegeivel, ám ebben a diskurzusban az ő szólama mindig a hallgatás. A narrátor megjegyzi, úgy tűnik, hogy a doktor sokat beszél, de valójában csak hallgat. A betegek közül minden nap másikat hallgat meg hosszasan, sőt hajlik arra is, hogy kisdéd játékaikban részt vegyen. A szereplők közül a legrejtélyesebb figura, aki nappal a klinikán dolgozik, majd estétől hajnalig a közeli Babilon fogadóban mulat. (Érdemes megjegyezni itt, hogy a doktor látszólag sohasem alszik.) Tehát a címben szereplő „kísértet” metafora rá is pont úgy illik, mint a betegekre, akik a külvilág számára „kísértetekké” váltak, hiszen a világ kirekesztette magából őket. Doktor Sevirjov sajátos „demiurgosz” szerepet tölt be a klinikán, mivel ő hozta létre, ő dönti el, hogy kit vesz fel (az őrvöngő örültek felvételét mellőzte). A cselekmény ideje alatt viszont senki nem kerül be vagy ki az intézményből.

Sevirjov, a klinika első embere, nagy tiszteletnek örvend a fogadóban is: mindenkit ismer, mindenki ismeri, befolyása van az étterem életére nézve: segít összeállítani az étlapot, kiválasztja a borokat, és a fellépő énekesek sorrendjét is ő határozza meg. Elmondható tehát, hogy hasonló szerepet tölt be, mint a klinikán, ám a Babilonban magánemberként van jelen.

Irina Moszkovkina megjegyzi elemzésében, hogy az étterem (illetve a városi élet) és a klinika tere hasonlóképp strukturált, mindkettő a benne „élők” „mikrovilágaira” osztódik föl,<sup>174</sup> ám e heterogén terek összefüggéseit nem elemzi részletesen a kutató. Mivel a város nincs ábrázolva a műben, ezért az éttermet tarthatjuk egy sajátos reprezentációjának. Ahogy már volt róla szó, doktor Sevirjov figurája „köti össze” a két helyet: a klinikát és az éttermet, ugyanis ő mindkettőben jelen van, és hasonló szerepet tölt be, mintha „mindenhatósága” a mű egész világára kiterjedne.

---

<sup>174</sup> И. И. Московкина, *Между «pro» и «contra»...*, 132

A fogadó két helyiségét ismerhetjük meg a narrációból: egy nagy „közös” termet, ahol rengeteg asztal volt, az emberek folyton cserélődnek. Habár úgy tűnik, mintha ezek az emberek mindig ugyanazok lennének: a terem megvilágítása, a zaj, a bor- és parfümillat egyformává teszi őket. Ezt egy sajátos pszichológiai parallel is megerősíti a műben, de ugyanakkor egy általánosító ellenpont is megjelenik itt:

«Так в метель толкуются снежинки перед освещенным окном, и кажется, что все это одни и те же, а это все разные, все новые, приходящие из тьмы, уходящие во тьму» (2: 86).

Az étterem az emberi életet modellező térré válik a mű e pontján. A „sötétből” érkező ember részeg mámorban némi örömet él át, majd újra a „sötétbe” távozik, az emberi élet tehát a hóviharral kerül párhuzamba, amely látszólag örökké tart. Ugyanis a „valós” idő felfüggesztődik, pontosabban tárgyiasult ebben a térben, hiszen a múlását a pezsgő fogyasztása jelzi. (Tudjuk, hogy Sevirjov minden éjjel pontosan három üveg pezsgőt iszik meg.)

A különszobába egy Sevirjov ismerőseiből álló társaság érkezik, akikhez csatlakozik a doktor. Úgy tűnik, mintha Sevirjov személyes szféráját tükrözné ez a hely, mivel a mű több szintjén is „összekötődik” a klinika bizonyos tereivel, ezen belül a doktor szobáival is. Lássuk ezeket a kötődéseket sorban. Az étterem külön helyiségében elhangzik egy dal,<sup>175</sup> amelyben mintha a főápolónő reménytelen szerelmét énekelné meg a cigány énekesnő, így mintha csak az ő ki nem mondott üzenetét közvetítené, amelynek a doktor intim szférájában (a klinikán található szobáiban) kellene „célba érnie”.

Marija Asztafjevna a doktor távollétében bejár szobáiba, tükrében nézegeti magát, parfümjeit szagolgatja, könyveit nézegeti és szerelmesen ábrándozik. Feltételezhetünk egyfajta időbeli egybeesést: a dal elhangzása idejében, az általa artikulált érzéseket a főápolónő „gondolja” Sevirjov intim szférájában.

Előfordult olyan eset is, hogy éjszaka az ápolotaknak rohama volt, így hívatni kellett a doktort. Ebből a leírásból kiderül, hogy a betegek, mikor rohamuk van, mindig énekelnek. Ez a momentum megint csak a két épület tükröztetett ábrázolásmódját

---

<sup>175</sup> A dal szövege: «Я не вправе любить и забыть не могу, / И терзаюсь душой я на каждом шагу. / Быть с тобою нельзя, а расстаться нет сил,— / Без тебя же весь мир безнадежно уныл. / О забвенье моля, проклиная недуг, / Я ищу этих жгучих и сладостных мук. / Я не смею любить и забыть не могу, / Ни порвать, ни связать эту тонкую нить...» (2: 88).

támaszthatja alá. Tehát a „roham” ellenpontja a Babilon vendégei éneklésének, mulatozásának. Valójában, ha egy általánosabb nézőpontot veszünk, akkor mindkét hely azok „gyűjtőhelye”, akik a „józan”, hétköznapi tereken kívül rekedtek vagy eltávoztak, elmenekültek belőlük. Megjegyezhetjük, hogy Andrejev prózájára igen jellemző a terek efféle ellenpontosítása, tükröztetése (pl. *A vadállat átkában*).

Érdekes továbbá az is, ahogy a hármas szám végigvonul a művön, összekötve annak tereit. Marija Asztafjevna, három éve szerelmes doktor Sevirjovba, attól kezdve, mióta a klinikán dolgozik (azaz három éve). A doktor három lakószobát foglal el az ápoltak szobái fölötti félemeleten (mezzaninon), amelyeket a belé szerelmes főápolónő minden apró részletében ismer. A gyógyintézetnek három női betege van (tizenegy férfi). Sevirjov minden éjjel három üveg pezsgőt iszik meg a Babilonban. A „halottas szobában”, ahol a mű végén Petrov koporsója áll, három vastag viaszgyertya ég.

A magánklinikán található egy teljesen üres, negyedik szoba is, amely szomszédos Sevirjov szobáival, s amelybe Marija Asztafjevna szokott bejárni. Ebben a mezzanin-szobában az egész falat elfoglaló hatalmas ablak volt, sokszínű, apró üvegdarabokból állt. Az építész díszítésnek szánta, ami kívülről jól mutatott, azonban belül valamiféle nyugtalanító atmoszférát hozott létre.

Az ablakon keresztül látható volt az ég és minden, ami a klinika világához tartozott: kerítés (fal), út, rét és az erdő. A természeti környezetbe csak a kerítés nem illik bele, ami itt, az ápolónő szemszögében a determináció szimbólumaként értelmezhető. A főápolónő gyakran szemlélte ezt a világot a színes ablaküvegen keresztül, és a színek sokaságát, azok változatosságát zeneként értelmezte, különös szinesztézia létrejöttét idézve elő ezzel a műben:

«Но от стекол, то красных, то желтых, то синих, голубых и зеленых, все это странно менялось и, если смотреть так: быстро переходя через все стекла, — походило на очень странную музыку. А если долго смотреть через одно какое-нибудь стекло, то менялось настроение. Особенно противно было желтое: как бы хорош и ярок ни был день, оно делало его мрачным, призрачным, зловещим, угрожающим какою-то бедою, намекающим на какое-то страшное преступление. И становилось тоскливо, и не верилось, что доктор Шевырев сделает ее своею женою. Если бы не это стекло, она давно объяснилась бы с ним; и каждый раз Мария Астафьевна давала клятву не смотреть в окно, и каждый раз смотрела, пугаясь, тоскуя, не узнавая привычного, странно изменившегося вида» (2: 85).

Érdekes az idézett rész színszimbolikája: az itt megjelenő színek szerepelnek az éttermi morajt leíró tűzijáték-metaforában is. Ez megint csak egy a két helyet összekötő

momentum lehet a műben. Az is kiderül az idézett szövegrészből, hogy a főápolónő gondolkodásmódjában nem áll messze egyes örültek gondolatvilágától. Másrészt a világ ablakon keresztül (tehát a klinika belső tereiből való) szemlélése torzzá teszi azt.

Figyelemreméltó, hogy a nagy színes ablakon kívül, ami valójában egy üres szoba ablaka volt, és csak Marija Asztafjevna szemlélődött rajta keresztül, csak a kiemelt hősöknek (Sevirjov és a három kiemelt beteg) van saját ablakuk, azaz valamiféle kapcsolatuk a külvilággal. A többi beteg közös szobákban lakik.

Ahogy erről már volt szó, a *Kísértetek* cím az elbeszélés több síkjára utal egyszerre. Egyrészt Petrov és Pomerancev látomásaira, másrészt magukra a hősökre: ezek az emberek saját maguk árnyai, kísértetei, olyan árnyak, akik a lét visszásságát tükrözik, viszont ennek a tükörnek nincs helye a társadalomban, ezért vannak kizárva belőle. Epstejn fentebb idézett gondolatmenetét felhasználva, Andrejev örültjei, és nem túlzás azt állítani, hogy a *Kísértetek* minden szereplője a társadalmi léten kívül áll, de örületük, azaz egyéni viselkedésmódjuk szubjektív módon, sajátos nyelvként nyilvánul meg a kultúráról, azaz beszél a mű világának azon lehetséges szegmenséről, amely nincs ábrázolva a műben, de az olvasó következtethet rá.

A hősök jellemzéséből nem nehéz következtetni pszichiátriai fogalmak szerinti „betegségeikre”: nagyzási hóbort, klausztrofóbia, üldözési mánia. Az író célja – vélhetően – nem csupán a betegségek szimptomáinak, történetének leírása romantikus vagy naturalisztikus kulcsban, ahogyan például Csehov esetében sem így történt *A fekete barát* című elbeszélésével kapcsolatban, amely az egyik legvitatottabb művévé vált, és amelybe az író beleszötte életének néhány momentumát is. A Gorkij visszaemlékezéséből idézett részletből arra is következtethetnénk, hogy a *Kísértetek* egyfajta (írói) önmeghatározás, önmegismerés elemeit foglalná magába. És bár a műben nyilvánvalóan jelen vannak a lelki betegségek, mégis észrevehetjük itt a szerzői (és meglehet, számára idegen) eszmék „próbatételét” egy speciális miliőben, az örültek házában, ahogy például Csehov *6-os számú kórtermében*.

### III.5 A tudattalan feneketlen mélysége

Leonyid Andrejev *A fal* című elbeszélése olyan művek egész sorát nyitotta meg, amelyek szélsőséges véleményeket váltottak ki a kortársak körében: vagy értetlenséget, felháborodást, elutasítást, vagy épp – ebből volt kevesebb – pozitív értékelést kaptak mind a kritikában, mind társadalmi körökben, olvasói levelekben. Már-már botrányosnak mondható e tekintetben *A szakadék* (Бездна) című elbeszélés, de hasonló visszhangot váltott ki a *Ködben* (В тумане), majd *A gondolat* (Мысль) című mű is. Mindhárom elbeszélés 1902-ben jelent meg, ez az év egyúttal Andrejev alkotói pályájának első nagy mérföldkövét jelentette, írói sikereinek első nagy hulláma ekkor indult meg.

A kritikusok többsége leginkább *A szakadék* című elbeszélés erkölczstelenségét és a valóságnak nem megfeleltethetőségét vetette az író szemére. Lev Tolsztoj is élesen bírálta a mű „romlottságát”, ami Andrejevet mélyen lesújtotta. Andrejev egyik kritikusának, A. A. Izmajlovnak 1902 augusztusában írott levelében a következőképp reagál „mestere” véleményére:

«Читали, конечно, как обругал меня Толстой за "Бездну"? Напрасно это он — "Бездна" родная дочь его "Крейцеровой сонаты", хоть и побочная [...] Вообще попадает мне за "Бездну", — а мне она нравится. Вот пойдя тут-то. В ней есть одно драгоценное свойство: прямота. Оттого я некоторое время и боялся ее печатать, а теперь жалею, что не могу ее напечатать сто раз подряд».<sup>176</sup>

Tolsztoj művével való párhuzam említése is azt bizonyítja, hogy a mű alapjául szolgáló probléma felvetése már megtörtént az orosz irodalomban, viszont *A szakadék* esetében egy új művészi forma, kifejezés mód született meg. Andrejev, ahogy erre néhány elemzője is felfigyelt, sokszor fordul már ismert történetekhez, problémákhoz (például a „bibliai” művek egész sora), azoknak új megközelítést és formát adva. Jól látszik ez például *A gondolat* című elbeszélés esetében is, amelyben a „bűn és bűnhődés” problémakörét egyéni módon dolgozta föl, ám mintegy párbeszédet folytatva Dosztojevszkij művével.

Néhány évvel Andrejev halála után napvilágot látott két nőrokonának egy-egy visszaemlékezése, amelyekben azt állítják, hogy *A szakadékban* című elbeszélésben

---

<sup>176</sup> Idézi: В. Н. Чуваков, *Комментарии // Леонид Андреев, Собрание сочинений в шести томах*, Т 1, М.: Худ. лит., 1990. 616.

életrajzi motívumok is megjelennek. A rokonok az író és Zinaida Szibiljeva (Zina, akárcsak az elbeszélés hősnője) közötti fiatalkori kapcsolatra utaltak, és – nem épp etikus módon – általuk igaznak tartott, az elbeszélésre reflektáló részlettel gazdagítják visszaemlékezéseiket. Gorkij rendkívül fölháborodott a memoárok publikálása miatt, és egy nem éppen baráti hangú levélben ezt tudtára is adta az írások közreadójának, Nyikolaj Fatovnak, az író egyik monografikusának.<sup>177</sup>

Az említett visszaemlékezéseknek azonban van egy a dolgozatom szempontjából érdekes megállapítása, amely rámutat, hogy *A szakadék* cselekményterének „protoculusa” egy Orjol környéki tájék:

«Местность в рассказе — орловская. Гуляли за городом, по Орлику, где пещеры. Место довольно глухое, и хулиганы встретиться там могли легко».<sup>178</sup>

A negatív kritikák és moralizáló vádaskodások, amelyek természetellenesnek és pornográfának hirdették a művet, arra késztették az író, hogy nyilvánosan is valamiféle magyarázattal szolgáljon alkotásával kapcsolatban, és valamelyest tompítsa a mű nagy felháborodást kiváltó lezárását, ezért egyfajta „irodalmi játékhoz”<sup>179</sup> folyamodott. Több mint egy évvel az elbeszélés megjelenése után, a lap szerkesztőségébe, ahol maga a mű is megjelent, Andrejev levelet írt Nyemoveckij, a mű főhőse nevében.<sup>180</sup> A levél egy zseniálisan megszerkesztett „védőbeszéd” és „vádirat” egyszerre (Andrejev jogi egyetemet végzett!). A levél írója (a mű főhőse), Nyemoveckij azt állítja, hogy nem minden úgy történt, ahogyan azt Leonyid Andrejev megírta, s saját szemszögéből összefoglalja a „valós” eseményeket, majd saját gondolatait is leírja a történettel kapcsolatban. Ezzel mintegy „megvédi” az író (vagy még inkább a művészi szabadságot), és ugyanakkor burkoltan meg is magyarázza, „ráerősít” *A szakadék*

---

<sup>177</sup> Vö. Людмила Кен, Леонид Рогов, *Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками*, СПб.: 2010. 109., 394–395.

Itt jegyzem meg, hogy M. Kozmenko az 2009-ben publikált, Andrejev 1897–1901 között született naplóihoz írt előszavában mintegy „összefoglalja” az író és Zinaida Szibiljeva ellentmondásos kapcsolatának történetét az orjoli gimnáziumi évektől pétervári szétválásukig. A kutató nem tesz említést a rokonok visszaemlékezéseiről, sem a művel kapcsolatos lehetséges életrajzi párhuzamokról. Vö. M. B. Козьменко *Дневник-роман Леонида Андреева* // Л. Н. Андреев, *Дневник 1897–1901*, М.: ИМЛИ РАН, 2009. 16–18.

<sup>178</sup> Воспоминания С. Д. Пановой // Н. Н. Фатов, *Молодые годы Леонида Андреева: По неизданным письмам воспоминаниям и документам*, М.: 1924. 204.

<sup>179</sup> A Nyemoveckij nevében írt szerzői „levél” és az arra adott reakciók „irodalmi játékként” való értelmezéséről bővebben: Г. Н. Боева, *Литературная игра вокруг «Бездны»* // *Творчество Леонида Андреева: Современный взгляд*, отв. ред. П. А. Ковалев, Орел: Картуш, 2006. 20–26.

<sup>180</sup> В. Н. Чуваков, *Комментарии* // Леонид Андреев *Собрание сочинений в шести томах*, Т 1, М.: Худ. лит., 1990. 613.

„üzenetére”. Ilyen módon „ítéletet” mond azok fölött, akik nem veszik észre, sőt tagadják az emberi természet ösztönös, „állati” oldalát.<sup>181</sup>

«Все мы — звери и даже хуже; чем звери, потому что те, по крайней мере, искренни и просты, а мы вечно хотим и себя и еще кого-то обмануть, что все звериное нам чуждо. Мы хуже, чем звери... мы подлые звери...»<sup>182</sup>

A levél nem maradt „válasz” nélkül: nem sokkal annak publikálása után az Odesszkie novosztji (Одесские новости) hasábjain megjelent V. Zsabotyinszkij tollából Zinaida Nyemoveckaja (vagyis az elbeszélés hősnője, a levél szerzője szándéka szerint immár Nyemoveckij felesége) szerkesztőségbe küldött levele, illetve a Voliny (Волинь) című újságban az erőszakot tévő csavargók levele is, melynek szerzője Omega állnévvel szignálta írását.<sup>183</sup>

Az elbeszélés pontosabb megértése érdekében szót kell ejteni annak címéről. A mű kitűnő magyar adaptációja *A szakadék* címet kapta, egy korábbi, 1903-as fordítás az *Örvény*<sup>184</sup> címet viseli. Végső soron egyik magyar cím sem adja vissza az orosz *бездна* szó többretegű jelentését,<sup>185</sup> és ezzel együtt Andrejev ezen fontos motívumának értelmezési lehetőségei is leszűkülnek. A lábjegyzetben megadott jelentések közül Andrejev motívumával kapcsolatban az első jelentés a mérvadó (amelynek egyes jelentés-regisztereihez párosulhat a negyedik jelentés is Andrejev műveiben, pl. *szakadék* – ’testi, földi pokol’ <V. I. Dal szótárában ez a jelentés még nincs elavultnak jelölve>). Úgy tűnik, hogy minden esetben kettősség, metaforikusság jellemzi a szó használatát. *A szakadék* című műben a „mélység” a mű világának realitása szintjén fizikálisan „láttatott”, ám metaforikus jelentéssel bír, hasonlóképp például a tengeri mélység megjelenítésénél az *Ő. Egy ismeretlen elbeszélése*, vagy *A Sátán naplója* című művekben. Az olyan alkotásokban, mint például az *Eleázár*, vagy a *Repülés* a

---

<sup>181</sup> Itt talán azt is hozzátehetjük, hogy a hőse álarcát magára öltő író „levelével” azok fölött ironizál, akik nem képesek a realitástól (és realisztikus ábrázolásmódtól) elszakadva befogadni egy a „megszokottól” eltérő művészi világot.

<sup>182</sup> Idézi: В. Н. Чуваков, *Комментарии // Леонид Андреев Собрание сочинений в шести томах*, Т 1, М.: Худ. лит., 1990. 615–616.

<sup>183</sup> Vö. uo. 616.

<sup>184</sup> *A szakadékban*, ford. Komor Gabriella // *Híres romantikus történetek*, Budapest: Ventus Libro, 2007. 5–21.; *Örvény* // *Jövendő*, 1903/5. 30–32; 1903/6. 41–46.

<sup>185</sup> *Бездна*: 1) а) Глубина, кажущаяся неизмеримой, не имеющей дна; пропасть. б) Беспредельность неба, вселенной. в) Бесконечность времени. 2) *перен.* Резко выраженные различия, глубокие расхождения, разделяющие кого-л. 3) *перен. разг.* Неопределенно большое количество, множество кого-л., чего-л. 4) *устар.* Ад, преисподняя. // Т. Ф. Ефремова, *Новый толково-словообразовательный словарь русского языка*, М.: Русский язык, 2000.

([http://www.efremova.info/word/bezdna.html#UuAWD\\_vH\\_IU](http://www.efremova.info/word/bezdna.html#UuAWD_vH_IU))



„feneketlen mélység” az univerzum végtelenségét jelöli, amely az ember fizikális érzékeivel felfoghatatlan; a mélység ezekben a művekben a nemléttel kapcsolódik össze metaforikusan. (Az utóbbi esetben az író gyakran a бесконечность, безбрежность szavakat használja mintegy szinonimaként.)

Hasonló jelentésekkel felruházva a szó gyakori jelenség az orosz irodalomban. Néhány példa: a tengeri „mélység” metaforikussága jelen van I. Bunyin műveiben is, például *A San Franciscó-i úr* című elbeszélésében. A mikro és makrokozmosz (pontosabban a lét és nemlét) szembeállításra F. I. Tyutcssev költészetében is megjelent már,<sup>186</sup> majd a szimbolisták poétikájában alapvetően fontos szerepe van a tapasztalati és a tapasztalaton túli ellentétpárban megragadható kettősség ábrázolásában a „végtelen” motívumának. Itt csupán két verset említek e kettősség illusztrálására: D. Merezkovszkij *Kettős végtelen* (Двойная бездна, 1895–1899), illetve V. Brjusov *Szeretlek...* (Я люблю..., 1897)<sup>187</sup> című verseit.

Valerij Bezzubov a dosztojevszkiji örökséget és kettősséget emeli ki Andrejev *A szakadék* című művével kapcsolatban és ennek illusztrálására Dmitrij Karamazov szavait idézi: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердце людей».<sup>188</sup> Még pontosabbak Dmitrijt ügyészének szavai az emberről általában szólva:

«[...] мы натуры широкие, карамазовские, [...] способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения».<sup>189</sup>

Andrejev tehát sajátos módon építi be művészetébe a motívum e kettős jelentését. *A szakadék* című művében az „alattunk (pontosabban: bennünk) lévő mélységet” helyezi előtérbe az író, ám, amint ezt látni fogjuk, a műben megjelenik a kozmikus végtelenség motívuma is.

\*\*\*

---

<sup>186</sup> Jól látszik ez a franciául írt, rövid cím nélküli vers esetében: «С велением судьбы нам спорить бесполезно: / Как хрупок человек! Как краток век его! / Его присутствие — мгновение всего, / Небытие — зияющая бездна!» (<http://tyutchev.in-poetry.ru/sword-bezdna.html>)

<sup>187</sup> V. Brjusov versének két versszaka: «В светлом небе — бесконечность: бесконечность милых глаз. / В светлом взоре — беспредельность: небо, явленное в нас. // Я смотрю в пространство неба, небом взор мой поглощен. / Я смотрю в глаза: в них та же даль пространств и даль времен. (<http://bryusov.in-poetry.ru/author-bryusov-look-ya-page3.html>)

<sup>188</sup> Idézi: Валерий Беззубов, *Леонид Андреев и традиции...*, 93.

<sup>189</sup> Uo. 92.

Az elbeszélés tájleírással indul, amely mintha csak egy fény-árnyék hatással játszó impresszionista vagy szecessziós tájkép élményét nyújtaná. A két sétáló és beszélgető hős bemutatásával szemben előnyt élvez a vörös-arany színekben pompázó táj „megfestése” a mű elején. Ennek megfelelően a két légiiesen áttetsző alakot csak névmásokkal nevezi meg az elbeszélő:

«Уже кончался день, а они двое все шли, все говорили и не замечали ни времени, ни дороги. Впереди, на пологом холме, темнела небольшая роща, и сквозь ветви деревьев красным раскаленным углем пылало солнце, зажигало воздух и весь его превращало в огненную золотистую пыль. Так близко и так ярко было солнце, что все кругом словно исчезало, а оно только одно оставалось, окрашивало дорогу и ровняло ее» (1: 355).

Már az elbeszélés felütése azt az érzést keltheti az olvasóban, hogy a tájék, ahol a hősök sétálnak, valamiféle képzeletbeli, lelki táj lenne, s benne ők csak „árnyak” lennének. A nap „közelsége” felfüggeszti számukra az időt és a teret: egy pillanatra megszűnik a közel és a távol oppozíció, minden „közelivé” válik. A nap vörösbe borítja és elmosza a táj kontúrjait, mintha megsemmisítené a világot, kozmikussá tágítja az elbeszélés kezdő képét; a sétáló és beszélgető hősöket, akárcsak a köveket, deformált árnyékokká alakítja.

Az világból a mű e pontján csak a nap és a felé vezető út jelenítődik meg, ami a hősök egy metaforikus útjaként modellálódik. A nap útjának követése – ahogy azt már láttuk – a későbbi *Eleázár* című elbeszélésben is megjelenik, ahol a fizikai megsemmisülés, egy más létforma „ígéretként” is értelmezhetjük. Itt is érzékelhető hasonló szimbolika, hiszen – mint ahogyan az csak később derül ki a narrációból – egy szerelmespárról van szó, metaforikus útjukat a végtelen szerelemben való egyesülés metamorfózisához vezető útként értelmezhetjük.

A tájleírás egyfajta „határállapotot” tükröz: egyrészt „időbeli határról” van szó, az alkony a nappal és az éjszaka „határát” jelzi, másrészt a fény és a sötét „teresül” bizonyos értelemben itt, hiszen miután a két hős, Zinocska és Nyemoveckij megfordul az úton, azaz hátat fordít a napnak, ettől a ponttól kezdve a sötétség egyre „sűrűsödik”, a hősök a tragikus végkimenet felé haladnak. Ennek a sajátos fényjelenségnek köszönhetően a táj, a fák, a liget, a dombok elvesztik kontúrjaikat, és ezzel együtt az érzékelhető és a nem érzékelhető határvidékét is modellálja a mű bevezető képsorozata,

ami metaforikusan a tudatos és a tudattalan oppozíciónak is megfeleltethető a műben; erre a későbbiekben még visszatérek.

A táj leírásában tehát két nézőpont érvényesül, melyek a hősök haladási irányát tükrözik, a kettő közötti hirtelen váltás, a nézőpontok váltása, a hősök irányváltoztatásának eredménye:

«Глазам идущих стало больно, они повернули назад, и сразу перед ними все потухло, стало спокойным и ясным, маленьким и отчетливым. Где-то далеко, за версту или больше, красный закат выхватил высокий ствол сосны, и он горел среди зелени, как свеча в темной комнате; багровым налетом покрылась впереди дорога, на которой теперь каждый камень отбрасывал длинную черную тень, да золотисто-красным ореолом светились волосы девушки, пронизанные солнечными лучами. Один тонкий вьющийся волос отделился от других и вился и колебался в воздухе, как золотая паутинка» (1: 355).

A horizontot „megsemmisítő” kozmikus távlatú kép összezsugorodik, és a fényviszonyok is megváltoznak: a táj részletei láthatóvá válnak, élesebben kirajzolódnak a lemenő nap fényének köszönhetően. A leírás óriási ívet fut be ebben a bevezető képben: a naptól a „magányos” fenyő (gyertya-hasonlat) képén keresztül egy „magányos” hajszál leírásáig szűkül, amely Zinocska, a női főhős vörös-arany glóriaként említett hajkoszorújából „szabadult ki”. A leírás ívét összekötik és erősítik a fényhatások és a színek. A végtelent felvillantó kezdő képpel szemben a kicsiny tárgyi világ árnyvilágként értelmeződik, ahol áttetszővé válnak a dolgok, és a hősök, árnyékaik és az alakok, formák árnyékszerű mivolta összemosása történik a mű kezdő leírásában.

Érdemes néhány szót ejteni itt az elbeszélő pozíciójáról: követi a sétáló alakokat, térben közel van hozzájuk, de beszédükre alig fordít figyelmet, csak időnként közöl részleteket a párbeszédből. A rövidnek mondható műben jó néhányszor előfordul a „mentek és beszéltek” kifejezés, ami sajátos ritmust ad az elbeszélésnek, s ezáltal mintegy mikroszüzsékre bontva azt, egy-egy új egységet vezet be a történetben. Az elbeszélő leginkább a tájra koncentrál, annak részleteire, mintha a hősök, de leginkább csak Nyomoveckij tudatának (tudatalattijának) szimbólumai lennének a leírt dolgok. Némi túlzással talán azt is állíthatnánk, hogy az elbeszélő egy álmod(oz)ó tudatának, Nyomoveckij tudatának képeit közvetíti. (Egy lehetséges értelmezési kulcsként ezt is számon tarthatjuk.)

A hősök irányváltoztatásuk után ismeretlen úton haladnak, s követik annak kanyarulatait, ez az út metaforikus értelemben mintha determinálná őket a végkifejletre. Az ösvény egy árokhoz vezeti őket, ahol az elbeszélő először tudósít a beszédükről: Zinocska kérdezi Nyemoveckijt, tudja-e hol vannak. Válaszként az ifjú diák megerősíti, hogy tudja, hogy a bucka mögött már a város van. Érdeemes megfigyelni a térformák szembenállását is a műben: a nap felé haladva dombról (холм) tudósít az elbeszélő, ami mögött a lemenő nap képével a kozmikus végtelenség sejlik föl. Az csatornához (канавы) érve a bucka (бугор) mögött Nyemoveckij szerint már a város van, de valójában útjukon egyre nagyobb „mélységek” (mintegy az addigi kiemelkedések „negatívjai”) jelennek meg a bucka mögött: nagy vízmosta árkok (овра), gödrök (яма), melyek sora mintha a tudatalatti feneketlen mélységébe (бездна) torkollana a mű végén. Tehát a csatorna kvázi határként funkcionál, amely egyre sötétebb felé (a tér-idő változása) viszi őket.

A csatorna átlépése egy másik határhelyzetet is modellál. Amikor ugyanis Nyemoveckij átsegíti Zinocskát a csatornán, egy kissé kivillannak a lány lábai, ami a fiú túláradó „lelki” szerelmét egy pillanatra más síkra tereli:

«[...] а он ощущал покорную мягкость ее крохотной ручки и видел черный силуэт ноги и маленькую туфлю, наивно и нежно обнимавшую ее. И было что-то острое, беспокойное в этом немеркнущем представлении узкой полоски белых юбок и стройной ноги, и неосознаваемым усилием воли он потушил его» (1: 356).

Itt mintha tudattalan emlékkép szerű (déjà vu) képek törnének felszínre Nyemoveckij elméjében. (Itt jegyezném meg, hogy kisfilmjében Anton Koszkov<sup>190</sup> nagyon érzékletesen mutatja be ezt a pillanatot. Képeket villant fel abból a film végi <azaz jövőbeli> jelenetből – egy pillanatra megtörve ezzel az idő linearitását a filmben – amelyben Nyemoveckij Zinocskát a tisztáson találja, elveszti a fejét és megerőszakolja.) Andrejev művében a „déjà vu-hatás” a negyedik fejezetben bontakozik ki teljességében.

Az úton haladva a pár számára csatorna-határ utáni terület egyre félelmetesebbé, s „ellenségesebbé” válik, de ők nincsenek ennek tudatában, csupán a táj leírásával érzékelteti ezt a narrátor. Ugyanakkor az „ezer szemmel figyelő mező” félelmetes képe ellenében nagyon érzékletesen utal arra is az elbeszélő, hogy ez a „tudattalan” félelem

---

<sup>190</sup> A mű alapján két rövidfilm is készült Oroszországban: Anton Koszkov (2009) 20 perces filmje, illetve Ilja Szerov (2009) 22 perces (vizsga)filmje, mindkettő címe: *Бездна*.

önkéntelenül szép gyermekkori emlékeket hív elő a hősökből. Ez a tér megint nem „valóságos”, hiszen a táj a tudattalan tartalmakat jelenít meg, emlékeik pedig gyermekkoruk világába helyezik őket, a sajátos, „mentális valóságú térbe” (Faragó Kornélia kifejezése), emléktérbe helyezi őket.

«Они не глядели по сторонам, но чувствовали угрюмую враждебность изрытого поля, окружавшего их тысячью тусклых неподвижных глаз, и это чувство сближало их и бросало к воспоминаниям детства. И воспоминания были светлые, озаренные солнцем, зеленой листвой, любовью и смехом. Как будто это была не жизнь, а широкая, мягкая песня, и звуками в ней были они сами, две маленькие нотки: одна звонкая и чистая, как звенящий хрусталь, другая немного глуше, но ярче — как колокольчик» (1: 359).

Az Andrejevnlél oly gyakori poétikai fogás, az „ellenpontosítás” ebben a műben többször, a mű több szintjén is előfordul. Eddig már volt szó a térbeli formák „ellenpontosításáról”, illetve a „kétféle” végtelen szembeállításáról, de megemlíthetjük például Zinocska szoknyájának fehér széle és a gödörnél megjelenő nő koszos ruhájának szélének ellentétét is. Ezen ellenpontok egyes elemei a mű két egymással szemben álló szemantikájú (az árok-határ által elválasztott) terében jelenítődnek meg, azaz az ellentét egyik eleme pozitív szemantikai mezőben, a másik negatív tartományban. Kevésbé szembetűnő, ám hasonló ellentétként fogható föl a hősök (külső) ábrázolásának egy apró momentuma: Zinocska összefogott napfény-glória hajából kiszabadult hajszál, és egy kilógó cérnaszál Nyemoveckij diák egyenruháján. A hősök szembenállását jelezheti ez: az éteri és az anyagi lényegi különbségét. Találhatunk az elbeszélésben más jellegű ellentétezést is, amelyeket talán helyesebb párhuzamoknak neveznünk, azok tükröztetésének, amelyek a mű más „dimenziójú” tereiben helyezkednek el: az ellenséges, ijesztő térben a mező szemei majd a három „támadó” három szempárja. Ha a mű világának valóságát vesszük alapul, akkor a párhuzam egyik tagja metaforikus: „ezer mozdulatlan szemű mező”, amely képzetként értelmezhető, ez mintegy „előidézi”, valóssá teszi a metafora egyik (hasonlított) tagját a mű valós terében, a támadók „három mozdulatlan szempárját”. Az Andrejevnlél gyakran megjelenő zene, ének motívuma ebben a műben szintén hasonló párhuzam kifejező eszközévé válik: a fentebb idézett részben a gyermeki emlékekben a két hős élete dalként, ők maguk benne pedig egy-egy hangjegyként metaforizálódnak. Majd rögtön, ezen elbeszélői megállapítást követően, a szüzsében is előrelépés történik: két nő jelenik meg egy hatalmas agyagos gödör szélén, akik közül az egyik énekelni kezd. Itt az

emlékezés tere és a mű világának valós tere közötti rezonanciát erősítik ezek az összekapcsolódások.

A mű e pontjától kezdődően egyre erősebben kiérződik a táj, s a benne fölbukkanó alakok kvázi irrealisztikussága realizztikusságukkal szemben:

«И все чаще вырастали темные фигуры оборванных грязных женщин, словно их выбрасывали на поверхность глубокие, неизвестно зачем выкопанные ямы, и тревожно трепыхались их мокрые подошвы. То в одиночку, то по две, по три появлялись они, и голоса их звучали громко и странно-одиоко в замершем воздухе» (1: 360).

Ezek a nők, mintha Nyemoveckij emlékeiből, tudatalattijának mélyéből bukkannának elő, mintha álom és ébrenlét határán elfojtott emlékképek, gondolatok és vágyak törnének föl a fiatal diákból:

«Немовецкий знал таких женщин, грязных даже тогда, когда на них было богатое и красивое платье, привык к ним, и теперь они скользнули по его взгляду и, не оставив следа, исчезли [...] Немовецкий знал, кто эти женщины, и ему было страшно, что они попали в такую дурную и опасную местность, но спокойно ответил: — Не знаю. Так. Не нужно о них говорить» (1: 359–360).

Még egy lehetséges ellenpontozás a műben: miután egyre több alak „ugrott ki” a gödrökből, és egyre jobban sűrűsödött a sötétség, Zinocska megkérdezi Nyemoveckijt, hogy el tudja-e képzelni a végtelent, mert ő néha látja, vég nélküli szekérsor formájában tudja elképzelni, ami félelemmel tölti el. Zinocska képzelete a végtelent igyekszik formába önteni, míg Nyemoveckij nem képes a végtelent elképzelni, helyette jól ismert „koszos nők” (emlék)képei jelenek meg előtte. Ez az oppozíció párhuzamba állítható a mű elején leírt kozmikus végtelen és a mű zárlatában a Nyemoveckijt elnyelő fekete „végtelen” szembenállásával. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a hősök metaforikusan ezen terek „hősei”. Ezt támasztja alá például a mű eleji leírásban Zinocska a nap jellegzetességeit tükröző vörös-arany glória-haja, illetve a vele (térszerűen is) szembe helyezkedő, a nap fényétől lángolóan tűnő, az erdő sötétjéből kiemelkedő magas fenyő, amelyet a narráció rögtön egy hasonlatba fordít át: sötét szobában égő gyertya. (Ahogy erről már volt szó A. Andrejev, az író öccse visszaemlékezéseiből idézett szövegrészben, hogy az író a tudatalattit egy félig megvilágított szobához hasonlította.) Az árkon történő átlépés után egyre inkább a sötétlő erdő felé haladtak, Nyemoveckij tudatalattijának világába. A két szembeálló szemantikájú térség, a két „végtelenség”

szembenállása nyilvánul itt meg a szavak szintjén: a szerelem végtelensége – vadállatok lakomája (бесконечность любви – пиршество зверей). Az első részben szinte éteri, glóriás alakként leírt Zinocska a negyedik fejezetben „csak” testként van jelen: ebben a fejezetben tizenötször fordul elő a test 'тело' szó. De ide vehetjük a szemek szimbolikájának ellentétezését is: Zinocska szeme (égszín)kék:

«У вас глаза голубые, а в них светлые точки, как искорки [...]» (1: 357).

Zinocska elfordul Nyemoveckij sötét szemei elől, nem képes megmondani, mit lát bennük.

A mű utolsó fejezetében a két fiatal útjukon összetalálkozik három férfival, akik Nyemoveckijt megverik, és egy árokba dobják, Zinocskát megerőszakolják. A mű során jó néhányszor előlegezték a térformák a gödör megjelenését: például a hősöknek egy árkon kellett átlépniük, hogy a sötétség sűrűsödésével egyre veszélyesebb érzeteket keltő térbe juthassanak, illetve az elbeszélés folyamán feltűnő alakok többsége gödrökből bukkant elő. Viszont a két ifjú mozgásirányára a sík területen való mozgás volt jellemző. Mellesleg lett volna lehetőségük a buckán áthaladva, azaz emelkedő mozgáspályát leírva, a biztonságot adó városba érkezni. A mű záró szakaszában Nyemoveckij fizikális térben haladó mozgásának végpontjaként egy árok jelenik meg, amelybe öntudatlanul kerül, miután megverték és beledobták.

Ebben az epizódban a végkimenetel „fizikális” modellezése, előlegezése történik. E jelenet előtt, miután a pár az első árkot átlépve „negatív” tértartományba került, a „téralakzatok” a hősök különböző mentális szféráit jelenítette meg, tükrözték. Így az „öntudatlan” gödörbe kerülés a tudatalatti „feneketlen mélyére” zuhanást vetítette előre, melynek eredményeként Nyemoveckij ösztöneinek engedelmeskedve megerőszakolja Zinocskát.

Nyemoveckij az árokból kimászva nem tudja eldönteni, hogy (a három férfival, akik megerőszakolták Zinocskát és a megveretéssel kapcsolatos) emlékei valósak vagy álmodott csupán (ebben a fejezetben hétszer fordul elő az álom 'сон' szó):

«Так же внезапно, не рассуждая, он побежал в другую сторону, и опять ветви царапали его лицо, и опять все стало похоже на сон. И Немовецкому казалось, что когда-то с ним уже было нечто подобное: тьма, невидимые ветви, царапающие лицо, и он бежит, закрыв глаза, и думает, что все это сон» (1: 364).

Ez a déjà vu érzés, amelyet az elbeszélő álomszerűként ír le, egy más teret vetít a mű „valós” terekre, Nyemoveckij tudatából feltörő „emlékképeket”. Ez többször is megismétlődik, megerősítésre kerül az elbeszélésben, sőt a „tudattalan” emlékek, tudatosan felidézett emlékekkel keverednek és vetülnek a hős terére, minek eredményeképp az erdő fái hallgató emberekként tűnnek föl tudatában:

«Он вскочил и снова побежал, но опомнился и пошел медленно, смутно рисуя себе то место, где на них напали. В лесу было совсем темно, но иногда прорывался бледный месячный луч и обманывал, освещая белые стволы, и лес казался полным неподвижных и почему-то молчаливых людей. И это уже было когда-то, и это походило на сон» (1: 364).

Ebben az elbeszélésben Andrejev pszichológizáló ábrázolásmódja egyértelműen a mű tér-idő síkján keresztül realizálódik. Az orosz irodalomban már ismert motívumot felhasználva – a mű központi szimbólumává emelve azt – jeleníti meg hőse valós, „fizikai” útjával együtt lelki útját az emberi ösztönök, a tudattalan világába.

\*\*\*

A *Ködben* című elbeszélés hasonlóan *A szakadékhöz* szélsőséges véleményeket és indulatokat váltott ki a csupán néhány hónappal későbbi megjelenésével. Nem véletlen a kritika és az olvasók reakciója, hiszen a két elbeszélés tematikai rokonságot mutat.

A *Ködben* hőse, Pavel Ribakov bizonyos értelemben mintha csak hasonmása lenne Nyemoveckijnek, tiszta szerelemre vágyó, ám „tisztátlan” emlékei miatt azt megvalósítani nem tudó fiatalember, aki a mű végén kegyetlenül meggyilkol egy prostituáltat, és magát is megöli. Ribakov tizenhat éves korában egy bordélyban veszítette el szüzességét, s ekkor valamiféle nemi betegséget is elkapott. A nyilvánosházban szerzett tapasztalatai pszichéjére is mélyen hatottak: tisztátalannak és undorítósnak érzi magát, méltatlannak plátói szerelméhez, Kátya Rejmerhez. A rajta elhatalmasodó betegsége is közrejátszik képzeleti megjelenésében: mintha prostituáltak üldöznék. Megfigyelhető itt *A szakadékból* már ismert motívum:

«И все женщины, усталые, раскрашенные, с холодными и наглыми глазами! Они преследуют его на улице, и он боится выходить на улицу, особенно вечером, когда город кишит этими женщинами, как разложившееся мясо червями; они



входят в его голову, как в свою грязную комнату, и он не может отогнать их. Когда он спит и бессилён управлять своими чувствами и желаниями, они огненными призраками вырастают из глубины его существа; когда он бодрствует, какая-то страшная сила берет его в свои железные руки и, ослепленного, изменившегося, непохожего на самого себя, бросает в грязные объятия грязных женщин» (1: 451–452).

*A ködben* térpoétikai szerkezete némileg hasonlatos *A szakadékhöz*: tudattalan elmekivetülések és tudatos gondolatok strukturálják az elbeszélés tereit. A mű felütésében megjelenő, és annak minden terét átjáró szürkés-sárgás köd képében ragadható meg a mű térstruktúrájának lényege. Ribakov tudatalattijának ködében az emberek csupán formátlan foltoknak látszanak, alig van különbség képzelet és valóság között. Ez vezet a mű végkifejletéhez is. Pavel Ribakov lelki traumájának eredményeként – a mindent összemosó köd hatására – a körülötte élő nőket egy általános nővé mossa össze. Egy este Kátya Rejmerhez indul, de egy prostituálnál köt ki, s miután nem kaphatja meg azt a fajta szerelmet, amire vágyik, megöli a nőt, és magával is végez.

Pavel Ribakov számára érthetetlen és fölfoghatatlan a valóság, mintha csak álmodna, meg kell magát győznie, hogy a valóságban van, hogy az a tudat, amelyen keresztül észleli a világot az a testéhez tartozik:

«"Неужели это я, и эти руки — мои?"— думал он и разглядывал свою руку, еще сохранившую летний загар и у кисти испачканную чернилами. И все стало непонятно и ужасно, как во сне. Он как будто первый раз увидел и комнату свою, и лепной потолок, и свои сапоги, упершиеся в прутья постели» (1:451).

A koszos-sárga köd összemosza a mű tereit: Pavel szobájában és azon kívül mindenütt ez a szín tükröződik, számára nincs reális bent (otthon) és kint (város), minden a hős tudatállapotát tükrözi:

«В тот день с самого рассвета на улицах стоял странный, неподвижный туман. Он был легкий и прозрачен, он не закрывал предметов, но все, что проходило сквозь него, окрашивалось в тревожный темно-желтый цвет [...]» (1: 435).

Bezzubov és Karlik cikkükben Pavelt átmeneti hőstípusnak tartják az általuk felállított modellek tükrében:

«Павел, видимо, переходный тип между двумя полярными типами героев. Ему враждебен микромир, он стремится разрушить его границы, но ему чужд и внешний мир, как героям рассказов "У окна" и "В подвале". Безвыходная ситуация, когда враждебны и внешнее и внутреннее пространство, и прошлое и настоящее, ведут героя к трагической развязке».<sup>191</sup>

Ebből kiindulva tehát úgy is felfoghatjuk a művet, hogy Pável világának „ellenséges” külső és belső „reális”, fizikai terei a hőst belső (pszichikai) világába való zártságba kényszerítették, amely eme kényszer hatására „eldeformálódott”, és amellyel a hős olyannyira azonosult, hogy ez vált „valóssá” számára.

A mű újfent a tudatalatti (vagy tudattalan)<sup>192</sup> világába kalauzol; az író a köd térszerű felfogását ennek a világnak a megjelenítésére, a hős „tudatalatti” világa kivetülésének ábrázolására használta.

---

<sup>191</sup> В. И. Беззубов, Л. С. Карлик, *Художественное пространство...*, 77.

<sup>192</sup> Ezeket a terminusokat a dolgozatomban Andrejev felfogása szerint használom, amely szemlélet legteljesebb formájában öccse, Andrej Andrejev visszaemlékezéseiben bontakozik ki. (Ld. az előző fejezetekben.)

### III.6 Az otthontalanság terei: a városok lét-labirintusai

A város poétikájának leírásához többféleképpen közelíthetünk. Egyik talán legkézenfekvőbb kiindulópont lehetne Andrejev egyes műveinek az ún. „pétervári szöveggel” való diskurzusának vizsgálata. A terminust V. N. Toporov vezette be *Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban* című tanulmányában.<sup>193</sup> A kutató pétervári szöveg terminussal azokat a műveket jelöli, amelyekben az ábrázolt város szemantikailag és tematikailag közös elemekből fel. E témának óriási szakirodalma van; e helyütt, csupán az andrejevi szövegekkel való összehasonlítás végett, kiinduló pontként használok elemzéseimhez ezt a fogalmat, eltekintve a szélesebb körű szakirodalmi áttekintéstől.

Amit a pétervári textussal kapcsolatban ki kell emelnünk, az a topográfiai meghatározottság, tehát a pétervári szöveg egyes darabjaiban egyértelműen meg van adva a cselekmény színhelye, azaz Pétervár. Andrejev sajátos írói módszerének egyik fogása az általánosítás, ahogy ezt több helyütt is megjegyezte. Ebből adódóan, prózai műveiben az írói pálya elején született realisztikus művektől eltekintve, nagyon ritkán határozza meg topográfiailag művei cselekményének helyszínét. Néhány esetben azonban lehet következtetni a helyszínre, annak egy jellegzetes részletéből. Szinte egyetlen példaként álljon itt a már elemzett *Ködben* című elbeszélés azon helye, ahol megemlítődik a Néva folyó:

«Нева безнадежно стыла под тяжелым туманом и была молчалива, как мертвая; ни свистка парохода, ни всплеска воды не доносилось с ее широкой и темной поверхности» (1: 461).

Elmondható tehát, hogy ez a mű bizonyos mértékben kapcsolódik a pétervári szöveghez, legjellemzőbben talán Dosztojevszkij *Hasonmás* című műve világát idézi meg (ami további érdekes elemzési szempontot adhatna a mű értelmezéséhez a hősök jellemzése síkján). Ám Andrejev művészetére sokkal inkább jellemző, hogy a város fenomenjának különleges általánosító jelentést ad, sajátos térszimbólumot hozva létre

---

<sup>193</sup> V. N. Toporov, *Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban: Bevezetés*, ford. Szitár Katalin // *Történelem és mítosz: Szentpétervár 300 éve*, szerk. Nagy István, Bp.: Argumentum, 2003. 317–336.

ezzel. Dolgozatomban e fejezetében az egyes Andrejev-műveket inkább ebből a szempontból elemzem, helyenként kitérve a pétervári szöveggel való lehetséges kapcsolataikra.

Ismeretes, hogy Leonyid Andrejev Orjolban született, ebben a városban nőtt fel, később, egyetemi éveitől kezdve előbb Péterváron, majd Moszkvában élt. E két orosz nagyváros gyakori látogatója az egyetem befejezése után is, ám nem telepedett le, nem teremtett otthont bennük. 1908-ban családjával finnországi házába, Vammelsuuba (ma Szerovo, Szentpétervár közelében) költözik. Kisebb megszakításokkal itt is él egészen 1919-ben bekövetkezett haláláig. Utazásai során többször megfordul többek között Németországban és Olaszországban, ezek az országok, élmények észrevehető nyomokat hagytak művészetén, ám földrajzi konkrétsággal nem jelennek meg ezek a helyek Andrejev műveiben. Véleményem szerint a fiatalévek orjoli hatása mindvégig érződik Andrejev művein. Némely a pálya elején született műben egyértelműen beazonosíthatók az orjoli helyek, jellegzetes figurák, ám az író hőseinek egy jelentős része munkássága későbbi szakaszaiban is magában hordozza az orjoli kisváros képét (például felfedezhető ez *A repülés* című műben is), és talán emiatt hat Andrejev egyes hőseire annyira lelket nyomorító módon a nagyvárosok „kő-ölelése”.

Az író olyan korai művei, mint a *Bargamot és Garaszka* (Баргамот и гараська, 1898), *Aljosa, a kis bolond* (Алеша-дурачок, 1898), *Ajándék* (Гостинец, 1901) Orjolt idézik, az író mindháromban megnevezi a helyszínt, sőt a Puskarjov utca is megjelenik bennük, ahol az író szülői háza áll. Érdekes, hogy például (a dolgozatomban már az előzőekben bemutatott) *Vaszilij Fivejszkij életét* elemző kutatók nem fordítottak figyelmet arra, hogy a műben szereplő falu, Znamenszkoe egy valós földrajzi hely, nem messze Orjoltól, hasonlóképp a *Szaburovoban* (В Сабурове, 1899) című mű cselekménytere is egy valós földrajzi helyhez köthető: Szaburovohoz, ami kb. 15 km-re fekszik Orjoltól. Andrejeven kívül az orosz irodalom jó néhány kiemelkedő alakja kötődik valamilyen módon az Orjoli Kormányzósághoz, vagy születési helyük révén, vagy életpályájuk egy fontos állomásaként (például: A. A. Fet, B. K. Zajcev, M. M.

Prisvin, stb.). Érdekes kísérlet lenne ezen írók a térséghez valamilyen módon kötődő szövegeit egy textusként olvasni.<sup>194</sup>

\*\*\*

Leonyid Andrejev *A város* (Город, 1902) című elbeszélése érdekes párhuzamokat mutat a pétervári textus egyik gogoli darabjával, a *Kökönyeggel*. Az íróra jellemző módon (saját szavaival) „a város általában” van ábrázolva a műben. Ez az elv hasonlóságot mutat Andrej Belij elgondolásával *Pétervár* című regénye kapcsán, amelyben a város egy reális jellemzőkre és részletekre épülő általánosított szimbólum.<sup>195</sup> (Belij műve először 1916-ban jelent meg.) Azonban Andrejev e művében nincsenek beazonosítható reális részletek, és a konkrét helymeghatározás helyett csupán a város óriási méretére történik utalás az elbeszélés felütésében, illetve a két főhős csinovnyikra, Petrovra és „arra a másikra” (ahogy a műben meg van nevezve). Andrejev tehát e művében egy másik, az orosz irodalomra oly jellemző fenomént is érint, nevezetesen a csinovnyik-témát.<sup>196</sup>

Az író *A város* című elbeszélésében egyrészt a város és az ember viszonyát mutatja be szemléletesen, másrészt az emberek közötti elidegenedett viszonyt. Ebben a novellában a város és az ember (viszonyának) ábrázolásában könnyen észrevehető a Gogol „pétervári szövegeinek” intertextusa: *Pétervári elbeszélések* ciklusának egészét átszövi a nagyvárosi lét kisember számára tragikus, abszurd voltának motívuma. Gogol városában minden karneválivá változhat, a démoni erők tréfát űzhetnek az emberrel:

---

<sup>194</sup> A korábbi évtizedekben Orjólban rendeztek olyan tudományos konferenciákat, ahol az adott térséghez valamilyen módon kötődő írók munkássága volt a téma, például: *Творчество писателей-орловцев в истории мировой литературы: Материалы международной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения К. Д. Муратовой, 21–25 сентября 2004 года*, Орел: Орловский госуд. ун-т, 2005.; *Писатели-классики Центральной России: Сборник научных статей*, науч. ред. Г. Б. Курляндская, Орел: Изд-во Орловского госуд-ного ун-та, 2009.

<sup>195</sup> L. K. Dolgoplov, Andrej Belij *Pétervár című regénye: A városábrázolás elvei és eszközei // Történelem és mítosz: Szentpétervár 300 éve*, szerk. Nagy István, Bp.: Argumentum, 2003. 375.

<sup>196</sup> Leonyid Andrejev a csinovnyik-témát érintő műveiről, azok gogoli párhuzamairól ld. még: Kristó Sándor, *Метаморфозы маленького человека Гоголя в ранней прозе Леонида Андреева // Гоголь и 20 век: Материалы международной конференции, Будапешт, 5–7 ноября 2009 г.*, Dolce Filologia, VIII, Budapest, 2010. 263–273.

elveszejthetik orrát (*Az orr*), megbonthatják elméjét (*Az őrült naplója*), elvehetik az életét (*A köpönyeg*).<sup>197</sup>

Andrejev elbeszélésének hősei, Petrov, és „az a másik” évente egyszer találkoznak, húsvétkor, mikor látogatást tesznek Vasziljevék házában, ahol fogadást adnak az ünnep tiszteletére. Az elbeszélés történeti ideje több mint egy évtizedet ölel fel: Petrovnak a negyedik évben tűnt először ismerősnek „a másik” arca, s az ötödik évben már koccintani invitálta őt. Előfordult, hogy egyik évben betegség miatt nem ment el egyikük sem vizitálni, másik évben elkerülték egymást, és nem találkoztak:

«А потом они перестали являться совсем, и господа Василевские никогда больше не видели их, но не думали об этом, так как у них бывает много народа и они не могут всех запомнить» (1: 381).

Ezután, a mű lezárásában egy temető képe idéződik fel, ahogy az egyre terebélyesedő várossal együtt megjelenik egy új, már a nyolcadik temető. Az emberi lét értelmetlensége érezhető ki ebből a lezárásból, ugyanis senki nem vette észre, hogy a két hivatalnok meghalt, nincs többé. Hasonló ez *A köpönyeg* lezárásához: Akakij Akakijevics halála iránt is közönyös maradt a város, a hivatal. A halála után hozzá elküldött hivatali szolga először azt jelentette felettesének, hogy Akakij nem tud többé jönni, azaz nem állhat többé a főnökség rendelkezésére, s csak ezután mondta el azt a szolga, hogy Akakij meghalt. A következő napon már új ember ült a helyén. Gogol groteszkül lealacsonyítja hőst:

«Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимания и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп [...]».<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Vö. И. И. Московкина, *Между «pro» и «contra»...*, 59-60.

<sup>198</sup> Н. В. Гоголь, *Шинель* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, СПб.: Наука, 106–107.

Ilyeténképp a gogoli hős léte az általánosan elfogadott értékek skáláján egy rovar léte alá helyeződik – tartja Jurij Mann.<sup>199</sup>

Andrejev elbeszélése történeti idejének hosszúra nyúlása és az emberi kapcsolatok elidegenedettségeinek groteszk ábrázolásának együttthatása a statikusság érzetét idézi fel a műben, cselekményről voltaképpen nem is beszélhetünk. Az elbeszélés egyik fonala tehát a találkozók, a látogatások ritmikus ismétlődésének leírása, ahol Petrov évről évre elfelejtette megtudni „a másik” nevét. Az elbeszélés másik szála pedig Petrov és a város kapcsolatát mutatja be. Petrov fél a várostól, csak éjszaka merészkedik ki sétálni, mert nappal még jobban fél. Sétái során előfordult, hogy elfutott, vagy egy közeli étterembe menekült, a házak ijesztő „kő-ölelése” elől. Ez a város démonian hat a benne élő emberekre és a természetre:

«Колоссальной тяжестью своих каменных раздутых домов он давил землю, на которой стоял, и улицы между домами были узкие, кривые и глубокие, как трещины в скале. И казалось, что все они охвачены паническим страхом и от центра стараются выбежать на открытое поле, но не могут найти дороги, и путаются, и клубятся, как змеи, и перерезают друг друга, и в безнадежном отчаянии устремляются назад» (1: 377-378).

A város óriási „teherként” jelenik meg a Föld számára, ebben a műben tehát ekképpen is megnyilvánul a természet és az emberi civilizáció szembenállása. Az utcák ábrázolása érzékletes „háromdimenziós” leírást kapott, amely a szikla-hasonlat említésével, a nézőpontot mintha fentről fixálná. A házak és az utcák leírásánál az elbeszélő azonosul a főhős, Petrov nézőpontjával, így láttatja a szorongó hős térképzeteit. Ez az expresszív, dinamikus ábrázolás és a cselekmény kvázi statikussága érdekes rezonanciát idéz elő a műben. Jurij Lotman az ilyen leírást a „táj centrumból való szemléléseként” írja le:

„[...] a megfigyelő mozgása a mozdulatlan tárgyak mozgásaként jelenik meg, melyek betöltik a szabad teret.”<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> Vö. Юрий Манн, *Поэтика Гоголя*, М.: Худ. лит., 1988. 31–32.

<sup>200</sup> Jurij Lotman, *A művészi tér problémája...*, 139.

Andrejev pályája első szakaszában született művei térszerkezetének alapvető oppozíciója a város (település) és az azt körülvevő „szabad, nyílt térség” szembenállása. Hasonlóan más művekhez, *A város* című elbeszélésben a városból a szabadba való eljutást biztosító utak nem járhatók Petrov számára, a házak elzárják ettől a tértől:

«[...] и вдруг почувствовал, какая толща каменных домов отделяет его от широкого, свободного поля, где легко дышит под солнцем свободная земля и далеко окрест видит человеческий глаз» (1: 378).

A főhős számára a legborzasztóbb, hogy az útját keresztező házakban emberek laknak, akik idegenek számára, s nem is fogja megismerni őket soha. Ezekben a házakban zajlik az életük, születnek, meghalnak. Az utcán előtte fel-feltűnő arcokról az jut eszébe, hogy ha keresné se találná meg őket soha többé. Egy részeg pillanatában tör fel belőle az embertelen magány kiáltása:

«Все мы люди! Все мы братья!» (1: 379).

Az elidegenedtség, az egzisztenciális magány kiáltása ez. Míg Gogol a fantasztikum segítségével ábrázolta a város és az ember elidegenedett kapcsolatát, addig Andrejev antropomorf szimbólumokat alkotott, amelyek neomitologikus szörnyekké változva érzékeltetik, felnagyítják a várossal szemben álló kisember félelmét.<sup>201</sup>

*A város* című elbeszélés mellett Andrejev másik jelentős, a város és az ember viszonyát sajátos szemszögből megközelítő műve *A vadállat átka* (Проклятие зверя, 1908). Már az író kortársait is foglalkoztatta az a kérdés, hogy az elbeszélés cselekménye (ha egyáltalán annak mondható) vajon Oroszországban „játszódik-e”, s ha igen, melyik városban, ugyanis az elbeszélésben nem történik utalás konkrét földrajzi helyre. Andrejev egyik kritikusanak írott leveléből kiderül, hogy németországi élményei ihlették az elbeszélés megírására, ugyanitt az író – a mű meglehetősen expresszív, emocionális jellege kvázi magyarázataként – azt is felfedi kritikusa előtt, hogy hőse őrült.<sup>202</sup> A mű érdekessége továbbá, hogy a benne előforduló helyek (szállodai szoba,

---

<sup>201</sup> Vö. И. И. Москвина, *Между «pro» и «contra»...*, 60-61.

<sup>202</sup> Vö. А. П. Руднев, *Комментарии // Леонид Андреев, Собрание сочинений в шести томах*, Т. 3., Худ. лит., 1994. 630–631.



étterem, állatkert, városszéli erdő) pontosan megfeleltethetők berlini „protolocusaival”; a helyek ilyen jellegű „azonosítását” Mihail Kozmenko végezte el tanulmányában.<sup>203</sup> A *Vadállat átka* (A városhoz hasonlóan) Andrejev egyik olyan műve, amely legszembevetőbben magán viseli az expresszionista poétika jegyeit.

A mű én-elbeszélés formában íródott, tulajdonképpen névtelen főhősének „tudatfolyama”. Az elbeszélés jellegéből adódóan felvetődhet az a kérdés, hogy az elbeszélő-hős a történeteket valós idejükben, azokat mintegy reflektálva közvetíti-e, vagy pedig emlékképek és azok által megidézett asszociációk egymásba fonódó soráról van szó, azaz a „cselekmény” „csupán” a tudatban játszódik.

Végso soron mindkét értelmezési lehetőség afelé a végpont (kiindulópont?) felé mutat, hogy a nagyváros az ember egyéniségét, egyediségét megnyomorító, személyes terét korlátozó, beszűkítő hatására a hős személyisége feloldódik. Másképpen fogalmazva tehát a fentebbi kérdést: a mű egy eltorzult elbeszélői tudat „terméke”, vagy pedig a leírt történetek átélése vezet a személyiség deformálódásához.

A mű „története” tehát, amelyet gyakran lírai epizódok, reflexiók szakítanak meg, a terek változásának függvényében a következőképp alakul: a főhős a városba érkezik vonattal, elfoglalja szállását, itt kedvesével tölt egy rövid időt, de a város hívásának engedve útnak indul. Útközben rosszul lesz, szorongásai közepette betér egy étterembe, majd az állatkertbe megy, ahol egy öreg állat (többet nem tudunk meg róla) megátkozza. Végül a mű záró részének történései egy városhoz közeli parkerdőben zajlanak, ahol a hős rövid időre találkozik kedvesével újra, majd hazaküldi, hogy biztonságban legyen, ugyanis azt gondolja, üldözik, majd egyre inkább elboruló elmével az állatkertből ismert haldokló állatot szólítja, hogy együtt átkozzák meg a várost.

A műben a főhőshöz és a városhoz hasonlóan, nincs neve egy másik fontos szereplőnek sem, a főhős párjának, akit csak kedvesemnek (возлюбленная моя) szólít. Érdekes összefüggés, hogy az elbeszélést az író feleségének szenteli (hasonlóan Az ember élete című drámájához), aki 1906 novemberében Berlinben halt meg, második berlini utazásuk során, második fiuk, Danyiil születése utáni gyermekágyi láz következtében. Andrejev személyes életében hatalmas törést hozott ez a tragikus esemény, ami után barátjához, M. Gorkijhoz „menekült”, Kapri szigetére, ahol *Júdás* című művét írta (megjelenése: 1907. február 24.). M. Kozmenko mutat rá cikkében arra

---

<sup>203</sup> М. В. Козьменко, Рассказ Леонида Андреева «Проклятие зверя»: символично-культурный и экзистенциальный аспекты // Известия РАН: Серия литературы и языка, 2012/1. 52–57.

a tényre, hogy *A vadállat átka* utolsó mondata mintegy „önidézés”, szinte megegyezik a *Júdás* című mű utolsó mondatainak egyikével.<sup>204</sup> Az előbbi elbeszélés utolsó mondata, miután a város szót kvázi utolsó emberi átokként kimondja a hős:

«...К тебе иду я, моя возлюбленная! Встреть меня ласково. Я так устал! Я так устал!» (3: 47).

Júdás utolsó mondata pedig, mielőtt felakasztaná magát, így hangzik:

«Так встретить же меня ласково, я очень устал, Иисус» (2: 464).

*A vadállat átka* utolsó mondata ilyen módon intertextuális kapcsolatba lép a *Júdás* című művel, ezzel együtt mintha valamiféle metafizikai célt helyezne a hős elé. Ebből a szempontból is érdekes, ahogy a mű elején a hős a feleségéről (?) nyilatkozik:

«Возлюбленная моя! Ограждающая от зла и смерти! Творящая добро и жизнь! Возлюбленная моя! Люди видят тебя как женщину, а ты — великая и светлая тайна, священный престол, у которого надо молиться [...] Кто ты, светлая тайна?» (3: 18–19).

A mű elejét és végét összevetve megállapíthatjuk, hogy az elbeszélés elején mintha a lét titkának keresésére indulna a hős városba, azaz a várost, ha a földi világ szimbólumaként értelmezzük, a mű végén a hős célját, a kedveséhez (возлюбленная моя) való eljutást interpretálhatjuk a városból, de a földi szféráiból való kijutásként is. Az elbeszélés tehát metaforikus értelemben a földi létben való „bolyongásként” is értelmezhető.

Valamelyest hasonló jelenséggel állunk szemben *A repülés* című kulcs-elbeszélésben is (amelyről már volt szó), ahol a többször ismétlődő „Borzasztóan szeretlek téged” mondat, amelyet Puskarjov feleségének többször is elmond felszállása előtt, még a földön, a mű zárlatában kettős értelművé válik. Egyrészt az ismétlések által, a pilóta földön maradt feleségének megszólítása is beleérezhető ebbe a mondatba a mű kulminációs pontján. Másrészt a végtelen átélése, s az azzal való egyesülés lehetősége

---

<sup>204</sup> М. В. Козьменко, *Рассказ Леонида Андреева «Проклятие зверя»*..., 56.

érzésének euforikus pillanatában a saját lelkét szólítja meg ilyen módon, amely egyre magasabbra, egyik végtelenségből egy másik „végtelenség felé vezető egyenes útra” „irányítja” őt.

Ez utóbbi példa talán még inkább megvilágítja a *Vadállat átka* fő mondanivalóját: az emberi élet értelmetlenségét ebben a műben a nagyváros „élhetetlenségével”, embertelen mivoltával érzékelteti az író, ezzel együtt a város az emberi lét kiüttlanságát szimbolizálja, és a város szó, mint az emberiségre mondott átokként jelenik meg. Mindehhez hozzátehetjük, hogy az elbeszélés az író életének egy válságos szakaszával, egy mélyen személyes momentummal kötődik össze.

A *Vadállat átka* névtelen elbeszélő-hőse rögtön az elbeszélés elején, mielőtt vonaton a városba érkezne, felfedi sajátos viszonyát a városhoz, mint olyanhoz, kiderül, hogy alapvető attitűdje az idegenség és félelem vele szemben:

«Я боюсь города, я люблю пустынное море и лес. Моя душа мягка и податлива; и всегда она принимает образ того места, где живет, образ того, что слышит она и видит. И то большая она становится, просторная и светлая, как вечернее небо над пустынным морем, то сжимается в комочек, превращается в кубик, вытягивается, как серый коридор между глухих каменных стен. Дверей много, а выхода нет — так кажется моей душе, когда попадает она в город, где в каменных клетках, поставленных одна на другую, живут городские люди. Потому что все эти двери — обман. Когда откроешь одну, за ней стоит другая; и когда откроешь эту, за ней видна еще и еще; и сколько бы ни шел по городу, везде ты увидишь двери и обманутых людей, которые входят и выходят.

И я боюсь города, его каменных стен и людей его, у которых маленькие, сжатые, кубические души, имеющие так много дверей и ни одного свободного выхода» (3: 17).

Az elbeszélés felütésében, főként a tenger iránti vonzalom említésével megnyilvánul a természet nyitott, végtelen terei és a város szembenállása. Ha bináris oppozíciókkal akarnánk ezt a szembenállást jellemezni, jó néhány sajátosságot ki lehetne fejezni ekképp: végtelen – (be)határolt, tágas – szűk, határtalan – véges, nyugalom – zaklatottság, kozmosz – káosz, stb. A térirányokról beszélve észre kell vennünk, hogy míg a természet tágasságában megvan a fent – lent oppozíció, addig a

város tereiből ez hiányzik, mintha a lent-tel szemben a mű zárlatában megjelenő „megyek hozzád” lehetne az egyetlen „kijárat” a város világából, ami a mű „valós” tereinek szintjén a külvárosi erdős területet jelenti, viszont – ahogy erre fentebb utaltam – a műegész szempontjából ez más jelentést nyer.

A fent idézett részben a helyek és a psziché kapcsolatára is fény derül: a hős lelke olyan jelleget, „formát” ölt, amilyen helyen épp van. Ebben az összefüggésben a nyílt tereket „betölti” a lelke, a város „kőfalai” között kocka alakot vesz fel, a város lakóihoz hasonlóan (a mértani forma kapcsán megint csak megemlíthető Belij Pétervárja). A város attribútumai között szereplő fal Andrejev munkásságában markánsan jelenlévő térszimbólum, amely a földi lét determináltságát szimbolizálja. Ezzel kapcsolatban az ajtók funkció nélkülsége, hiábavalósága (lelki értelemben is) már a mű elején egyfajta útvesztőként modellálja a várost. Ha az út metaforát életútként értelmezzük, rögtön az Andrejev műveiben sajátos, egzisztenciális értelemben vett „út-nélkülség”, kiúttalanság egyik lehetséges térbeli formája jelenik meg előttünk.

Az útvesztő archetipikus szimbólum, melynek a közepébe eljutva szent helyre kerül a kiválasztott, s az újjászületés által kijuthat a labirintusból.<sup>205</sup> A műben kvázi szakrális középpontnak tarthatjuk az állatkertet, hiszen a hős egyfajta spirituális élményt él át ott, s ez a hely mintegy tükrözi a műben célként tételeződő városon kívüli erdős parkot, mint a kilépés lehetőségét a „földi labirintus” világából.

Ahogy *A város* című elbeszélésben is, itt is felmerül az otthonosság problémája a hős szemszögéből (erről részletesebben ld. lejjebb). A „kő-kalitkákban” élő embereket otthontalannak érzi mindkét mű névtelen hőse. A fentebbi idézetben az elbeszélő-hős többször használja az ajtó-metaforát a kiúttalanság érzékeltetésére: az ajtó másodszori említése már mintha az otthonok ajtaját idézné föl, sőt harmadjára már az emberek, házaikhoz hasonló, kockaforma-lelkével is kapcsolatba hozható az ajtó képe. Érdekes ennek a leírásnak az iránya, mintegy folyamatos áttekintés (B. Uszpenszkij terminusa): város → ház (otthon) → lélek, amely egyrészt bizonyos értelemben egyfajta szűkülő folyamatot mutat, így utalva a városi élet milyenségére.

Még mindig a fentebb idézett, a művet nyitó résznél maradva, az eddig elmondottak mellett felfigyelhetünk arra is, hogy a hős félelmei ellenére a város néha vonzza, sőt meg is szólítja őt:

---

<sup>205</sup> *Szimbólumtár*

«— Глупый человек, пересыпающий между пальцами морской песок и следящий бесконечное движение его! Нет голоса у морского ветра и слуха нет у волн его,— зачем же стучишь ты в дверь, которая замкнута навеки? Посмотри на меня. Разве я не такое же море, как и это, и мало простора в берегах моих? И дома мои — волны, и грохот мой — грохот бури; и улицы мои — течения, и недра мои — пучина. Погрузись же в меня! Одинокый, стань одною из моих маленьких волн; обособленный, растворишься в их однородности; великий, умалишься их малостью; единый, умножишься их множеством. Иди же ко мне!» (3: 17–18).

Az ajtó jelentése a „megszemélyesített” város szemszögében a végtelen titkai megismerésének akadályaként tematizálódik, és ebben a jelentésében hasonlóságot mutat a fal motívumával. A titkok megismerése, a végtelenben való feloldódás helyett a város a földi egyneműségben való feloldódást „kínálja”, azaz az én feladását. Ez szemben áll az állatkerti jelenet látomásával (amit az *Eleázár* című mű kapcsán már idéztem, és alább is idézek egy rövid részt belőle), amely lét ősforrást, az „értelenséget” villantja fel.

Az elbeszélés egy másik fontos helye az étterem. Az elbeszélő-hős mintegy az olvasóhoz fordulva kijelenti, hogy nem akarja a jellemzésével untatni, hiszen ez is olyan, mint bármelyik nagyvárosi étterem, ahol egyszerre akár két-háromezer ember is tud étkezni. Némi iróniával azonban megjegyzi a hős-narrátor, hogy ez a márvánnyal és festményekkel díszített étterem olyan funkciót tölt be, mint a nagyváros bármelyik látnivalója, mivel az emberek jóformán „csak” áthaladnak ezen a helyen. Az ebédelő emberek mintha állatok lennének a hős szemében, az étterem pedig egy állatkert, ahol etetik az állatokat, azok folyamatosan „rágnak és nyelnek”. M. Kozmenko érdekes megfigyelést közöl cikkében a mű két helyéről, az étterem és az állatkert kapcsolatáról. Az állatkertben az állatok leírásánál az arc (лицо) szót használja az író, míg az étterembéli embereket jellemezve a száj, fogak és állkapocs szavak jelennek meg; ekképpen M. Kozmenko az éttermet az állatkert paródiájának tartja.<sup>206</sup> Vizsgálatom szempontjából is érdekes ez a viszony, ugyanis az állatkert magán hordozza a városon kívüli erdő szemantikai jegyeit, és a hely kertszerűsége a kert „szent” toposzát is előhívja; másrészt az állatkert a város tulajdonságait is magában foglalja: beton, vas, és a közük zárt élőlények. A hős itt egy érdekes találkozást beszél el, amelyhez hozzáfűzi

---

<sup>206</sup> M. В. Козьменко, *Рассказ Леонида Андреева «Проклятие зверя»*..., 54.

megbomlott elméjében megjelenő asszociációit. Egy kislány és a foka találkozásáról van szó az állatkertben, a kislány mintha csak randevúra ment volna az állathoz. Az „elbűvölő kicsiny embert” a következőképp jellemzi a hős:

«[...] все было в ней совершенно. И это была не только совершеннейшая красота, это была мысль, огромная, загадочная мысль, великая и светлая тайна, которую читаю я в небесах, когда темной ночью сквозь стекло телескопа бросаю мой взор в глубину Млечного Пути, в мириады сверкающих миров. Но мысль, спустившаяся на землю! Но тайна, принявшая родной и знакомый образ человека! Что же такое — ты, человек, если можешь быть так прекрасен порою!» (3: 33).

Az „idea” csodálatos megtestesülése, formába zártága, azaz az ember kettőssége van itt bemutatva, amely „szembenéz” az állat szemén keresztül feltáru-  
ló (ismerős motívum az *Eleázár* című műből), tér és időnélküli dimenzióval, a lét ősforrásával (indokoltnak vélem itt újra idézni a következő részt):

«[...] глядя в эти бездонные глаза, будто остановились все часы в городе и замерли их суетливые стрелки; будто нет времени, и, увлекаемый неведомой силою, погружаешься в самые первоисточники бытия, теряешь имя, память, образ человека...» (3: 33).

Elmondható tehát, hogy az állatkert szakrális vonásokkal is bíró tere szemben áll a mű legprofánabb terével, az étteremmel, vagyis sajátos módon tükrözi azt.

Érdemes szót ejtenünk a hős helyváltoztatásáról a városban, ami véletlenszerűnek, akaratlannak tűnik, a város „hullámai” sodorják magukkal. A városba egy hang hívogatja, s mihelyt megérkezik, mintha további helyek vonzanák: a város erőterében, „partjai között” énjét vesztett, ezzel együtt szándékától és akaratától megfosztott hős „engedelmeskedik” az „áramlásnak”. A hős valójában nem tudja, hogy miért akar az állatkertbe menni, azon elmélkedik, lehet, hogy az erdő jutott eszébe, s fákat, zöld növényzetet akart látni. E gondolatmenet lezárásaként, mintegy önreflexióként teszi fel a kérdést önmagának:

«Что может ответить на это человек, у которого его я уже начало расплываться в многоликую, то смеющуюся, то плачущую гримасу?» (3: 30).

Az állatkertben történik meg a címben előrevetített esemény: egy nagyon öreg, haldokló állat megátkozza a világot és az emberiséget félig állati félig emberi nyelven. Az átkot csak a hős hallja, az állat medencéjét körülvevő emberek nem. A hős nagyon megijed az átoktól, elrohan az állatkertből egy sötét szobába, és csak később reagál a történésekre.

A mű záró epizódjában a célként megfogalmazott, városon kívüli terület jelenik meg, ahol üldözési mánia keríti hatalmába a hőst, elméje kezd egyre inkább eltorzulni. Ekkor szólítja az állatkerti haldokló állatot, hogy együttátkozzák meg a várost, a világot, az eget. Egy megbomlott elméjű ember átka ez, a civilizációból, az emberi társadalomból való teljes kiábrándulás kiáltása. Ennek tükrében a műben megjelenő város a világot, a fennálló világrendet jelképezheti.

\*\*\*

Az itt elemzett művekből kitűnik, hogy Andrejev városi hőseinek nincs otthonuk. Általánosságban igaz ez az andrejevi-életmű csaknem egészére: az író prózai (és dármai) írásaiból jóformán hiányoznak a meghitt otthon terei. Néhány otthon-képpel leginkább csak a korai művekben találkozhatunk.

Az igazi otthonok hiányát az író világnézetéből kell eredeztetnünk. Ugyanis az otthon az emberi „ittlét” legbensőségesebb centruma, s ennek hiánya az írónak megfelelő eszközt nyújt hősei elidegenedettsége, egzisztenciális magánya ábrázolásához. Azonban találkozhatunk Andrejevnél olyan „otthonokkal” is, amelyek lakhelyül szolgálnak ugyan a hősnek, azonban leginkább ál-otthonoknak nevezhetnénk őket a rájuk jellemző tulajdonságaik alapján.

Egyik korai művében, *Az ablakban* (У окна, 1899), melynek főhőse, kishivatalnok, gogoli figura, akinek az élete a hivatal, a másolás, és az, hogy kis bérelt szobája ablakából a szemközti gazdag házat figyeli már hat éve. Nem irigyli ezeket az embereket; s bár néhányszor megfordult a fejében, hogy ő is élhetne így, rögtön megrémült ettől az elképzeléstől. Andrejev hőse, Andrej Nyikolajevics annyit lát a

világból, amennyit ablakának keretei megengednek neki.<sup>207</sup> Ezen a (be)zárt világon kívül csak a hivatal létezik számára, illetve emlékeinek színtere, amikor egykori kedvesének, Natasának udvarolt. Az ablak központi szimbólum tehát ebben az elbeszélésben. A hős zárt világa és az emberek világa közötti átlátható, ám nem átjárható határ.

A főhős kis „kamrájában” biztonságban érzi ugyan magát a világgal szemben, de ez egyfajta ál-otthonosság, mivel visszatérő groteszk metaforaként lakhelye koporsóként asszociálódik, amelybe a szél által csapkodott, leszakadt redőny veri be a szegeket:

«Андрей Николаевич сидел у окна и настойчиво смотрел на улицу [...] и в покосившемся домике продолжала ударять о стену отвязавшаяся ставня, точно загоняя гвозди в чей-то свежий гроб» (1: 116).

Ez az ismétlődő kép szemben áll a természet nyitott, szabad terének a hős számára ijesztő világával, ahová ellenségei, a gondolatok taszítják őt védelmet nyújtó kis szobájából:

«Он безопасен от вторжения людей, но до сих пор он ничего не мог поделать с мыслями. И они приходят, раздвигают стены, снимают потолок и бросают Андрея Николаевича под хмурое небо, на середину той бесконечной, открытой отовсюду площади, где он является как бы центром мироздания и где ему так нехорошо и жутко» (1: 107).

A falak és az ablak „határként” jelennek meg a két szembenálló, egyrészt a „szabadság” lehetőségét szimbolizáló, a gondolatok által előhívott kozmosz centrum-képzet, másrészt a cselekvésképtelenség, a determináltságot megjelenítő koporsó-metafora között. A hős korlátozott, hétköznapi tereiben csupán két hely, a hamis otthon és a hivatal létezik, amely inkább nevezhető a hős szemszögéből otthonnak (így hát a

---

<sup>207</sup> Az ablak poétikai szerepéről Jurij Lotman ír: Jurij Lotman: *A művészi tér problémája Gogol prózájában*. In: Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai: in honorem Jurij Lotman. Szerk.: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994. 125.



„valós otthon” paródiája). A bezártságnak ez a groteszk metaforája tovább fokozódik, a mű végén a hős zárt világán kívülre is áthelyeződik.

Más művekben is megfigyelhető az otthon illuzórikusságának megjelenése. Például a *Vörös kacaj* (Красный смех, 1904) című műben, ahol az otthon távoli képe a háború nagymértékben domináló toposza, a hősök tudatát megbontó borzalmak ellenében jelenhet meg egyfajta múltbéli élményként, ezzel együtt a jövőbe projektált, vágyott képzetként. Vagy, abszurd módon, a *Kísértetek* (Призраки, 1904) című műben, ahol a városon kívülre száműzött „magánklinikán” mondhatni nyugalmas, már-már otthonos közegben élhetnek a társadalom kítaszítottai, az örültek.

V. Bezzubov és L. Karlik cikkükben érdekes megállapítást tesznek a *Vörös kacaj* című művel kapcsolatban. Az általuk vizsgált művek közül ez az egy kiemelkedik, ugyanis külső és belső terek jellegzetességüket, a hősök számára képviselt jelentőségüket tekintve felcserélődnek. A hősök számára a „ház”, „utca”, „város” vágyott külső térként jelenik meg a műben, a legjelentéktelenebb otthoni tárgyak is különösen fontosnak és kedvesnek tűnnek fel számukra. Mindezt a háború terében való lét hívja elő:

«Интересно, что ценностной перевернутости пространственных оппозиций в этой повести соответствует перевернутость всех нормальных представлений. Война — это для Андреева — безумие, при котором мир переворачивается с ног на голову».<sup>208</sup>

A szerzőpáros továbbá azt is kiemeli, hogy ez az őrült világ nem csak a vertikális tengelye mentén fordult meg, hanem horizontálisan is.<sup>209</sup>

«В голове их все перевернулось, и они ничего не понимают: если их резко и быстро повернуть, они начинают стрелять в своих, думая, что бьют неприятеля» (2: 62).

---

<sup>208</sup> В. И. Беззубов, Л. С. Карлик, *Художественное пространство...*, 76.

<sup>209</sup> Uo.

A mű *Utolsó töredékében* ez az oppozíció feloldódik, a város, az otthon biztonsága álbiztonságnak bizonyul, mivel a „vörös kacaj” ellenséges tere eluralkodik ezeken a tereken.<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> Uo.

### III.7 A vonatutazás motívumának térpoétikai megközelítése

A vonat, a vonatutazás az orosz irodalom meglehetősen gyakori toposza: a klasszikusoktól kezdődően egészen napjaink irodalmáig találunk olyan műveket, amelyekben a vonaton való utazás motívuma a műegész szempontjából meghatározott jelentéssel rendelkezik, példaként néhány mű: F. Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*; L. Tolsztoj: *Anna Karenina*, *Kreutzer szonáta*; Vsz. Ivanov *A 14-69-es páncélvonat*; B. Pasztrenak: *Zsivago doktor*; A. Platonov: *Gyönyörű és eszeveszett világ*, V. Jerofejev: *Moszkva-Petuski* (és például A. Fet, Ny. Nyekraszov, A. Belij és B. Paszternak egyes költői műveiben is).

A vasúton való utazás általánossá válásával az irodalomban is megjelentek azok az ezzel kapcsolatos locusok, amelyek fontos szerepet játszanak az egyes művekben vagy motivikus szinten, vagy a poétikai struktúra (fő) szervező elveként. Csak hogy a legjelentősebbeket említsük: a vasúti kocsi belseje mint zárt tér, ahol fontos párbeszéd zajlanak, vagy éppen nem zajlanak; az állomás, a pályaudvar mint az út kezdete vagy végpontja; a városok közötti terek, tájak, ahol a vonat sínpályája fut keresztül, összekötve az állomásokat, pályaudvarokat, ezáltal a városokat; stb.

Általánosságban elmondható, hogy Leonyid Andrejev műveinek térpoétikájában fontos szerepet játszik a természet mint kozmikus tágasság, a város mint kaotikus, elidegenedett térség. A vonatutazás azonban nemegyszer némileg specifikussá is teszi ezeket a tereket, új nézőpontot ad értelmezésükhöz. Ez az aspektus, illetve a vonatúthoz kapcsolódó terek eddig nem képezték külön elemzés tárgyát Andrejev művészetében. Dolgozatomban ezen fejezetében ezeket a tereket vizsgálom az író prózájában.

Itt jegyzem meg, hogy Leonyid Andrejev életének egy különös élménye is kötődik a vonatokhoz, ugyanis kamaszkorában a vonat elé fekve tett bátorságpróbát (?) (öngyilkossági kísérletet?). Az esetet a *Tavasszal* (Весной, 1902) című elbeszélésben meg is idézi az író, és a kortársak visszaemlékezésiben is megjelenik ez a történet, Makszim Gorkij így ír róla:

«Он [Andrejev – K. S.] сел на диван вплоть ко мне и прекрасно рассказал о том, как однажды, будучи подростком, бросился под товарный поезд, но, к счастью, угодил вдоль рельс и поезд промчался над ним, только оглушив его. В рассказе было что-то неясное, недействительное, но он украсил его

изумительно ярким описанием ощущений человека, над которым с железным грохотом двигаются тысящепудовые тяжести».<sup>211</sup>

\*\*\*

Aleksandar Flaker a vonatutazás motívumának irodalmi művekben (lírában és prózában egyaránt) történő vizsgálata kapcsán három, a (lírai) hős vagy az elbeszélő által meghatározott nézőpontot ír le.<sup>212</sup> Az első típus: „a vagon ablakából” történő (táj)leírás. A második a „daumieri metszet”, amely Honoré Daumier francia festő vonatbelsőt, az utazókat ábrázoló műveire utal; a harmadik az állomás, illetve a pályaudvar látképe, amelyek a szerző szerint lényegüket tekintve hasonlóak egymáshoz.<sup>213</sup> Flaker megállapítja, hogy bizonyos művekben csak az egyik modell mérvadó, de vannak olyan alkotások is, amelyekben mindhárom jelen van. Leonyid Andrejev „vasúti poétikáját” vizsgálva mindegyik modellt megtalálhatjuk, gyakran egy művön belül mindhármát (pl. A tolvaj című elbeszélés). Sőt, az ismertetett modelleken felül egy valamelyest új szemszög is megjelenik az író prózájában, a nem utazó, csupán szemlélődő hősé, aki mintegy unaloműzéseként jár ki az állomásra nézelődni.

Leonyid Andrejev műveinek vizsgálatánál érdemes különválasztani az állomás és a pályaudvar locusát: a pályaudvar jellemzően a nagyvároshoz tartozó hely, annak jellegzetességeit mutatja, például a *Petyka a nyaralóban* (Петька на даче, 1899), *A tolvaj* (Боп, 1904) című művekben, az állomás pedig a kisváros sajátosságait tükrözi: *Átutazóban* (Мельком, 1900), *Az állomáson* (На станции, 1903), illetve *A tolvaj* című elbeszélésben is.

Andrejev pályaudvarait az elbeszélő(-hős) két szemszögből is jellemzi: egyrészt a vonatra való felszállás előtt, másrészt a mozgó vonat ablakából is felvillanhat egy pillanatkép. A pályaudvar tere sajátos minőségekkel bír, hiszen többnyire a városban (a központban) helyezkedik el, ám a várostól mégis elhatárolt, „más” tulajdonságokat képviselő hely. A pályaudvar tér-szemantikájának leírásánál Michel Foucault *heterotópia* fogalma juthat eszünkbe. A heterotópia – Foucault szerint – olyan valós

---

<sup>211</sup> Максим Горький, *Леонид Андреев (Воспоминания Горького об Андрееве)* // ЛН72, 366., lásd még: С. Д. Панова, *Воспоминания* // Н. Н. Фатов, *Молодые годы Леонида Андреева: По неизданным письмам, воспоминаниям и документам*, М., 1924. 200–201.

<sup>212</sup> Александар Флакер, *Освоение пространства поездом: Заметки о железнодорожной прозе Пастернака* // *Slavica Tergestina* 8.: *Художественный текст и его гео-культурные стратификации*, Trieste, 2008. 219–225.; illetve: Flaker Aleksandar, *Railway Lyrics: The Slavic Forms* // *Canadian Review of Comparative Literature*, Volume 9, Number 2, June 1982. 172–187.

<sup>213</sup> Александар Флакер, *Освоение пространства поездом...*, 220.

szerkezeti hely, amely kapcsolatban áll más helyekkel, de úgy, hogy „külső” hozzájuk képest.<sup>214</sup> Foucault sorra veszi a heterotópikus helyek alapvető jellemzőit, melyek közül az egyik, hogy a heterotópia nyitások és zárások rendszerét feltételezi, amelyek elszigetelik, de átjárhatóvá is teszik egyidejűleg: erre a helyre belépve egyszerre kívül is rekedünk.<sup>215</sup> A francia filozófus konkrét példákkal illusztrálja a heterotópia „működésének” egy-egy alapelvét. Véleményem szerint, a pályaudvar is felfogható heterotópikus helyként, ugyanis aki a pályaudvar területére belép, az egyszerre kilép (úgy, hogy mégis belül marad) a városból az útra kelés szándékával, egy másik minőségű térbe jut, vagyis, az utazás „állapotába” kerül, és abban is marad mindaddig, míg egy másik pályaudvaron vagy állomáson keresztül ki nem lép belőle. A pályaudvar tehát egyfajta határként funkcionál, áthaladásra létesült, azokat az embereket gyűjti egybe, akik elhagyják a várost, vagy megérkeznek oda. Ebben az értelemben az utazás a határok átlépése; a megszokott határainak átlépése, a tér kitágítása az utazó szemszögéből. A pályaudvar összegyűjthet olyan helyeket, amelyek a városra jellemzők (pl. étterem – ahogy *A tolvaj* című elbeszélésben látni fogjuk), amelyek hasonlóképp funkcionálnak, reprezentálhatják a város megfelelő tereit, viszont alapvető tulajdonságuk az áthaladáshoz (illetve a várakozáshoz) kapcsolódik.

A *Petyka a nyaralóban* című műben (amelyről már volt szó) az elbeszélő egy tízéves kisgyermek tudatán keresztül írja le a pályaudvar mozgalmas miliójét. Petyka életében először jár ott, illetve első alkalommal utazik el a városból, Moszkvából, ahol borbélyinasként „szolgál” borzalmas körülmények között. Főnöke, Oszip Abramovics folyton szidalmazza, és emellett a kisleány tanúja a közeli bordélyház életének is: részeg prostituáltak és kuncsaftjaik perlekedésének, verekedésének az utcán. A pályaudvar Petyka számára olyan nyüzsgő emberáradat, amelyet még nem látott. A pályaudvar leírása itt a peronon haladó kisgyermek szemszögéből történik:

«Вокзал с его разноголосую сутолокою, грохотом приходящих поездов, свистками паровозов, то густыми и сердитыми, как голос Осипа Абрамовича, то визгливыми и тоненькими, как голос его больной жены, торопливыми пассажирами, которые все идут и идут, точно им и конца нету, — впервые предстал перед оторопелыми глазами Петьки и наполнил его чувством

<sup>214</sup> Vö. Michel Foucault, *Eltérő terek*, ford. Sutyák Tibor // Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. Sutyák Tibor, Debrecen: Latin Betűk, 2000. 149. (Illetve a szöveg másik fordítása: Michel Foucault, *Más terekről: Heterotópiák*, ford. Erhardt Miklós // <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>)

<sup>215</sup> Michel Foucault, *Eltérő terek...*, 153.

возбужденности и нетерпения. Вместе с матерью он боялся опоздать, хотя до отхода дачного поезда оставалось добрых полчаса; а когда они сели в вагон и поехали, Петька прилип к окну, и только стриженная голова его вертелась на тонкой шее, как на металлическом стержне». (1: 143)

A gyermek tudatában ismerős, de fenyegető dolgok kapcsolódnak össze az addig ismeretlenekkel: a vonatfütt a főnöke fenyegető hangjával azonosul, összekapcsolva a pályaudvar terét a kisgyermek tudatában a „hétköznapi” térrel, amelyet elhagyni készül, ám amelyen kívül másikat nem ismer. A pályaudvar, bár nem hordoz merőben új minőséget a kisfiú számára, hiszen a nagyváros forgatagához hozzá van szokva, valami új kezdetet jelöl ki, amely csak a vonat indulása után nyílik meg, tárul fel teljesen előtte egy új, teljesen ismeretlen világ képében. A pályaudvar így tehát egyik irányból záródó, ugyanakkor másik irányból nyitódó helyként működik.

Petyka városba való kényszerű visszaérkezésekor újra megjelenik a pályaudvar képe, ám itt a fenti leírás ellenpontjaként, ami szövegszerűen is észlelhető:

«Петька не вертелся и почти не смотрел в окно, а сидел такой тихонький и скромный, и ручки его были благонаправно сложены на коленях. Глаза были сонливы и апатичны, тонкие морщинки, как у старого человека, ютились около глаз и под носом. Вот замелькали у окна столбы и стропила платформы, и поезд остановился.

Толкаясь среди торопившихся пассажиров, они [Petyka és anyja] вышли на грохочущую улицу, и большой жадный город равнодушно поглотил свою маленькую жертву». (1: 147)

A pályaudvar leírása éppen csak jelezve van a megérkező vonat ablakában immár közönyösen szemlélődő kisfiú szemszögéből történő leírásban. Az elbeszélő a város és kis „áldozata” találkozására ugrik, amely csak a pályaudvarról kilépve jön létre, vagyis az úton levés a pályaudvar „határizónáján” való áthaladással ér véget. Úgy tűnik, hogy ebben a műben azon felül, hogy a pályaudvar meghatározott értelemben határként funkcionál, egyfajta semleges zónát is képvisel, hiszen a természet és a város „konfrontációja”, amely Andrejev írásművészetének egyik alapproblémája, nem a pályaudvaron realizálódik, hanem azt elhagyva valamelyik irányba.

Az Andrejev-kutatók körében méltatlanul keveset tanulmányozott (noha – véleményem szerint – művészi értékeit tekintve az író más remekműveitől el nem maradó), *A tolvaj* című műben megfigyelhető Andrejev vasúti-poétikájának csaknem teljes kelléktára. Az elbeszélés fabulája egyszerű: egy háromszorosan elítélt tolvaj, Fjodor Juraszov volt szeretőjéhez, egy prostituálthoz utazik Moszkvából egy

hetvenversztányira fekvő településre. Mielőtt vonatra szállna, megszokásból, mondhatni kedvtelésből meglop valakit. Az utazás során a vonat megáll néhány állomáson, amelyek közül az egyikben a főhős megsejti, hogy követik, s el akarják fogni. A mozgó vonaton menekülni próbál, majd a sínekre esik, és meghal.

Az elbeszélésnek csupán az elején jelenik meg a nagyvárosi pályaudvar képe, amely egyben a főhős utolsó útjának kezdetét is jelenti:

«На вокзале он сидел в буфете I класса, ел пирожки и пил пиво, и ему прислуживал человек во фраке; а потом, когда все двинулись к вагонам, вмешался в толпу и как-то нечаянно, подчиняясь общему возбуждению, вытащил кошелек у соседа, пожилого господина». (2: 7)

Ez miliő részben eltér a Jurszov számára megszokottól, ugyanis a tolvaj a városban olcsó vendéglőkben tivornyázik cimboráival, akik „németnek” becézik, a volt szeretője pedig Heinrichnek hívja. Csak a mű egy későbbi pontján (már a vonaton) derül ki, hogy Juraszov egyfajta „maszkot” visel: német hivatalnoknak, Heinrich Walternek képzeletben magát, ami öltözködésében és magára vett viselkedésében is tükröződik. A barátai, környezete látszólag belemegy ebbe a játékba, erre engednek utalni a fentebb már említett becenevek is, vagyis a hős hétköznapi tereiben is „maszkot” visel, nem mutatja saját „arcát”. Ez a mű egyik fontossá váló motívuma, amelyre elemzésem során még visszatérek.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a mű hőse maga is határjellegű képviselő. Jurij Lotman a Gogol térpoétikájával foglalkozó munkájában a hősöket a rájuk jellemző terek alapján osztályozza, így a nyílt terek „mozgó” hősei lehetnek az „út hősei”, a statikus hősök pedig a „sztyepp” hősei.

„Az út hőse a lineáris spatium meghatározott térbeli-etikai mozgáspályáján mozog. A rá jellemző tér nem enged oldalirányú mozgást. A tér minden egyes pontján való tartózkodás (és morális állapotával való ekvivalenciája) mint a másikba, az utána következő á t j á r ó értendő”.<sup>216</sup>

Ebből az összefüggésből kiindulva érdekes következtetéseket vonhatunk le A tolvaj főhőse kapcsán. Juraszov egyrészt szándékolja, de másrészt menekül is az „útra”, a pályaudvari lopás után. A pályaudvar határminősége (amelyben a mű világában az út és a nagyváros tulajdonságai ötvöződnek) kedvező a terében tartózkodó kettős

---

<sup>216</sup> Ju. M. Lotman, *A művészi tér problémája...*, 127.

személyiségű hős számára. Egyrészt a pályaudvari miliő, a tömeg megfelelő közeget jelent a rejtőzködésre és a lopásra, másrészt az első osztályú büfében ülve eljátszhatja a hamis én-szerepét is. A pályaudvaron keresztül azonban mégis egy más minőségű términőségbe jut Juraszov: az útra, ami számára a térbeli helyváltoztatáson felül egy metaforikus belső utazást is jelent, hiszen a vonat (élet) útja végén lehullnak álarcai: a német hivatalnoké, a tolvajé is, de a saját „önvalójával” való szembesülés törvényszerűen a hős halálaként tematizálódik a műben. Az elbeszélést tehát értelmezhetjük egyfajta út-metaforaként is, amely a határátlépések sorozatát modellálja. A hős a pályaudvarra való belépése, majd kiutazása a városból más jellegű térbe, az útra való „rálépése” határátlépés tehát. Bizonyos értelemben a lopás a pályaudvaron is határátlépés, ugyanis a társadalmi normák átlépéséről van szó. Az úton saját személyisége „határait” lépi át a hős: hamis szerepeit „elveszti” (belső metamorfózis), és végül meghal (a halál „határhelyzetéről” már volt szó). Lotman terminusát felhasználva tehát elmondhatjuk, hogy Juraszov is az „út hőse”, bár más értelemben, mint ahogy a kutató azt például Tolsztoj hőseire, Pierre Bezuhovra, Konsztantyin Levinre értette.

Andrejev prózájában a pályaudvartól eltérő minőségű teret képviselnek az állomások, amelyek legtöbbször néptelen, kis megállóként jelennek meg egy-egy műben. Az ilyen megállók leírásának egyik gyakori motívuma, hogy a vonatok csak átrobognak ezeken a helyeken, ritkán állnak meg, indulnak vagy érkeznek. Ez az állomások periferikusságát jelzi, s Andrejev művészi világában szembeállítja őket a pályaudvarokkal, ami végső soron a nagyváros és a vidék szembenállása is.

*Az állomáson* című elbeszélésben az író egy kis vasúti megállót ábrázol, ám nem az utas vagy az átutazó szemszögéből, hanem a megfigyelőéből. Az elbeszélő-hős a dácsájából szeret kijárni a kis állomásra, ahol abban leli örömét, hogy nézelődik, a vonatokat, az állomás történéseit szemléli:

«И часто я ходил на станцию встречать пассажирские поезда. Я никого не ждал, и некому было приехать ко мне; но я люблю этих железных гигантов, когда они проносятся мимо, покачивая плечами и переваливаясь на рельсах от колоссальной тяжести и силы, и уносят куда-то незнакомых мне, но близких людей. Они кажутся мне живыми и необыкновенными; в их быстроте я чувствую огромность земли и силу человека, и, когда они кричат повелительно и свободно, я думаю: так кричат они и в Америке, и в Азии, и в огненной Африке». (1: 485)



Észrevehető, hogy ebben a műben az állomás határszerű minősége más síkon jön létre, mint ahogyan a pályaudvarok esetében. Egyrészt az „itt” és a távol oppozíciója jelenik meg, azaz a nyaraló otthonossága, biztonsága a távoli ismeretlennel szemben a mű elején. Másrészt a szüzsé egy későbbi pontján ez az otthonos biztonság már megszokottsággá minősül át, sőt a századforduló orosz irodalmában a provincia egyik jellemző lejtmotívumává váló unalommal. Az unalom motívumát értelmezi a műben Jelena Ertner, aki úgy véli, hogy a „vidék” önmagát sem képes „észrevenni”, hiszen minden megszokott, mindenki mindenkit ismer, nem veszik észre az idő múlását, az öregedést sem, így a három földrész említésével azok az orosz vidék számára elérhetetlenné, így nem létezővé válnak.<sup>217</sup> Az unalom az állomáson unatkozó csendőr alakjában ölt testet, akit az elbeszélő-hős úgy jellemez, hogy nem a „fejével”, hanem egész testével, ruhástól, sapkástól unatkozik. Ennek tükrében a vidéki kis állomás különös határhelyként definiálódik a műben a megfigyelője szemszögéből: az állomás történéseinek megfigyelése eloszlatja a hős unalmát, a vonatok átrobogása, vagy (ritkábban) érkezése-indulása a tér végtelenségét nyitja meg számára, amelyet csupán képzeletében élhet át, mert helye rögzített. Ha az állomás megfigyelését abbahagyná, azaz elhagyná a helyet, vagy az unalom vagy az út terébe jutna, a távoli utak azonban félelmetesek számára, így a hős ezen a határhelyen kénytelen tartózkodni, amely végső soron a mű egész világát reprezentálja. Az elbeszélés egy másik lehetséges térbeli „kijárata” a hős otthona felé vezető út, ahonnan a nyaralóba utazott, viszont ez nem jelenik meg lehetőségként az elbeszélésben.

Az állomás vagy inkább megállóhely bizonyos értelemben hasonló leírásával találkozunk az *Átutazóban* (Мельком, 1900, ezzel a címmel először: 1905) című elbeszélésben. Az elbeszélő-hős valamilyen számára kellemetlen és unalmas ügy miatt utazott el Moszkvából egy kis településre, ahol este, miután ügyeit elintézte, szitkozódva, kissé feldúltan az állomásra siet. A várakozni kényszerülő, a nagyváros tereit magában „hordozó” elbeszélő-hős hangulati nézőpontja érvényesül az állomás leírásában:

«Маленькая крытая платформочка, задавленная окружающим лесом и ежеминутно пугаемая громяющими поездами, робко прижималась к земле. На ней не было даже кассы, и в продолжительной агонии кончался холостяк-фонарь, не только не рассеивая тьмы, но скорее увеличивая ее. На стене висело большое,

---

<sup>217</sup> E. Н. Эртнер, *Феноменология провинции...*, 146.

оборванное по краям и никогда не читаемое расписание каких-то поездов с мудреными линиями и черными ободами, а в углу стояла единственная лавка, на которую я плотно уселся». (1: 207)

Az elbeszélő-hős ebben a műben az utazó szerepe mellett kényszerűen a megfigyelő szerepét is betölti. Míg várakozik, nem akar újságot vagy könyvet olvasni, mert a „kitalált” emberek, történetek számára unalmasak, így a kihalt peronon megjelenő embereket figyeli meg. Ezek az emberek annyira élővé válnak számára, hogy mikor megérkezik a vonata, azon sajnálkozik, hogy örökre búcsút kell vennie az általa megfigyelt szerelmes pár peronon maradó hölgytagjától, s csak emlékeiben őrződhet meg. Ugyanúgy, ahogy a peron és az azt körülvevő fák is örökre elbúcsúznak a hőstől, és elkezdenek „visszafelé futni”, mikor a vonat elindul. (Hasonló mozgás-leírással találkozhatunk *A tolvaj* című elbeszélésben is, illetve hasonló dologról már volt szó *A város* című elbeszélés kapcsán, ahol is Ju. Lotman idéztem, aki felfigyelt arra a jelenségre, hogy a megfigyelő mozgása a mozdulatlan tárgyak mozgásaként jelenhet meg.) Az elbeszélést indító hangulati feszültség a zárlatban romantikussá oldódik. A Moszkvába tartó vonat vagonjának belseje a műben magával a nagyvárosi léttel azonosul, ahová az elbeszélő-hős nem akar még belépni, így a vagon előterében marad, a két világ, a vidék és a nagyváros határán, az állomás emlékképével a tudatában:

«Однако пойти в вагон, а то становится холодно: мечты мечтами, а насморк насморком. Да заглянуть заодно и в записную книжку: куда и куда бежать мне завтра спозаранку». (1: 214)

\*\*\*

Aleksandar Flaker az egyik már említett tanulmányában röviden összefoglalja a vonattal kapcsolatos „képzetek” evolúcióját az orosz, illetve szláv irodalmakban. A vonat a 19–20. század fordulóján a korábbi „tüzes sárkány” démonikus attribútumokkal rendelkező képéből a kitárulkozó tér meghódításának eszközévé, a világ új látásmódját kifejező médiummá vált az irodalmi alkotásokban, illetve ezután, a húszas években a technicizálódó civilizáció katasztrofikusságát jelölte inkább Flaker szerint.<sup>218</sup>

Ahogy azt *Az állomáson* című elbeszélés esetében láttuk, a vonat a tér, a világ meghódításának lehetőségével kecsegtet a szemlélődő hős szemszögéből, de a hős az

---

<sup>218</sup> Aleksandar Flaker, *Railway Lyrics: The Slavic Forms...*, 187.

emberi erőt, a technikát is dicséri, amely képes olyan gépet létrehozni, amely hatalmas távolságokat győzhet le. Ugyanakkor a hős attitűdjén valami idegenkedés is érződik a vonatokkal szemben: a „vasóriások” ismeretlen, de közeli embereket visznek el valahová, számára ismeretlen helyekre. Andrejev más műveiben erősebben jelen van a vonatok „démonikus” jellege, elég, ha csak megnevezését, jelzőit idézzük: „fekete és tüzes szörnyeteg” (*Átutazóban*), „dühödt acélszörnyeteg” (*A tolvaj*). Ám azt is észre kell vennünk, hogy a vonatok démonikus képe a hős (illetve a vele azonosuló elbeszélő) nézőpontjában jelenik meg, és leginkább az út ismeretlensége, fenyegető mivolta hívja elő ezt a képzetet.

Sarnyai Csaba tanulmányában rámutat, hogy az út az orosz mitikus-rituális hagyományban, illetve a népi kultúrában általában az ismeretlen, úgynevezett „fenyegető tér” locusaként modellálódik, átmenetiségének, lezáratlanságának köszönhetően, így az út toposza a konkrétaltantól, az ismeretlentől való félelem metaforájaként értelmeződik.<sup>219</sup> Érdekes, hogy *A tolvaj* című elbeszélésben Juraszov útjának kezdetén (miután a vonat elhagyja a pályaudvart), illetve útjának „végén”, mikor a vonat elé esik, a hős nézőpontjában a sínek kígyókként jelennek meg:

«[...] серые глаза с беспредметной наивной суровостью глядели вниз — на переплетающиеся рельсы соседних путей. Со своими металлическими отблесками и бесшумными извивами они похожи были на торопливо убегающих змей». (2: 8).

A főhős útja során, azaz személyiségeinek „torzulása”, váltakozása következtében valamiféle amorf szörnyeteggé válik a vonat, amelynek kerekeinek kattogása a városi létet idézték föl Juraszov számára, egy olyan dal ritmusát kattogták, amelyet a városban énekelt cimboráival, és amit el akart volna hessegetni magától. A vonat zaja zavarta a tolvajt abban, hogy a „gondolataiba mélyedt természet” csendjét hallgassa:

«Что-то бесформенное и чудовищное, мутное и липкое тысячами толстых губ присасывалось к Юрасову, целовало его мокрыми нечистыми поцелуями, гоготало. И орало оно тысячами глоток, свистало, выло, клубилось по земле, как бешеное. Широкими круглыми рожами представлялись колеса, и сквозь бесстыжий смех, уносясь в пьяном вихре, каждое стучало и выло [...]» (2: 13).

---

<sup>219</sup> Vö. Sarnyai Csaba, *Az elsüllyedt város: Mitologikus és utópikus térképzetek a Kityezs-legendában // Uő. Keresztvilágok: Szláv mitológia és orosz irodalom*, Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2010. 74.

A kígyó szimbóluma, illetve a „formátlan és szörnyű valamiként” megjelenő vonat-út-kígyó sokféle jelentést idézhet fel a műben. Az elbeszélés elején az út ismeretlen, egyúttal „csábító” voltát, illetve azt a félelmet testesíti meg, amely démonikus természetéből fakad. A második idézetben már egy antropomorfabb képet láthatunk, mint a városban vonyító cimborák és a tisztátlan és nedves csókokkal csókoló, hahotázó prostituált alakja is felidéződne ebben a képben. Ebből következik, hogy ez az út (és a vonat) a mű világában egy köztes (a kiinduló nagyváros és a prostituált lakhelye közötti), átmeneti helyet jelenítene meg, amely a természet, a táj mély csöndje ellenében így hat az utasra groteszk dalával. Az út, utca kígyószerű képe megjelent már egy korábbi andrejev-műben is, *A város* címűben, amelyről már volt szó a dolgozat egyik korábbi fejezetében. Vagy például az író *A fal* című korai elbeszélésében a fal szimbóluma is alapvetően a „kövér, jóllakott kígyó”, vagy „vérrel jóllakott kőkígyó” képével azonosul. A kígyó szimbóluma az író más műveiben is asszociálódhat a veszélyességgel, démonikus minőségekkel. Ahogyan erre Natalja Makaricseva is rámutatott könyvében, doktor Kerzsencev az őt „megcsaló” gondolatot zárt térbe bezárt részeg kígyóként értelmezi *A gondolat* című elbeszélésben. Ez az összetett tér-metafora az ember tudatalattiját modellezheti; a „bezárt gondolat” képe Kerzsencev saját örületére való „ráeeszmélésével” együtt jelenik meg a műben.<sup>220</sup> Hasonló módon, sajátos szimbolikával bír a kígyó képe *A pincében* című elbeszélésben. A főhős, Hizsnyakov álmában egy hófehér, erős fénnel megvilágított szobát lát, amelybe egy fekete kígyó csúszik be az ajtó alatt. A hős pszichés állapotának jellemzését szolgálja ez a képsor: az álom tere szétfeszíti a fizikális terek kereteit (azaz Hizsnyakov pincelétét), s a hős tudatalatti „dimenziójába” kalauzolja az olvasót.<sup>221</sup> Ám az is észrevehető itt, hogy az álom egy szintén zárt teret produkál, amelyben – ha a kígyót mint a veszélyesség, démonikusság szimbólumát értelmezzük – a halál előérzetét keltheti a hős éber tudatában, miután élete, létének fizikális síkja az odú-szerű pincére korlátozódik, amelyből képtelen kimozdulni.

Sajátos (implicite démonikusnak is mondható) „vasúti utazásként” modellálódik a *Gondatlanság* (Неосторожность, 1910) című elbeszélés falusi papjának története. A pap két órával a vonat indulása előtt érkezik az állomásra, ahol szinte egyedül van.

<sup>220</sup> Vö. H. A. Макаричева, *Экзистенциальные «уроки»...*, 28.

<sup>221</sup> Vö. uo. 29.

Kíváncsiságból és a technika iránti csodálatának hódolva felmászik az indulásra várakozó mozdonyba, ahol irányító szerkezeteket mozdit el, mígnem a mozdony elindul. A mű e pontjától az elbeszélő a pap nézőpontját leíró szólama és valóságot leíró szólama szinte észrevétlenül váltogatja egymást. A narrátor így először arról tudósít – a pap nézőpontján keresztül – hogy a vonat elindult, de vertikálisan, s már a Földet is elhagyta, és repül tovább. Közben mintegy mellékesen megjegyzi, hogy a pap szíve megállt, viszont képzei a repülésről folytatódnak, bár helyüket egyre inkább az üresség veszi át a pap tudatában, már nem tudja, hogy ő száguld-e vagy a vonat vele. Ezt a leíró részt az elbeszélő azzal közléssel, hirtelen váltással szakítja meg, hogy a vonat valójában az állomáson állt.

A halál határmezsgyéjén való áthaladás különös ábrázolása ez egy vertikális irányú vonatút-metaforában. Az út kezdőpontja (illetve a pap életútjának végpontja) a mű „reális”, fizikai terében pozicionált kisállomás, amelynek határjellege különös értelmet kap a műben: a valós és az irreális szférák hataraként definiálódik. Andrejev korábbi „vasúti műveinek” motívumai némileg átértelmeződnek itt. A technika vívmányaira való rácsodálkozás, ami a vonatok „démonikusságával” is párosult korábban, ebben a műben végzetesség konkrét fenyegetésével terhes vonat-képpel keveredik. A tér meghódítása lehetőségének (vágy)képe egészen más „dimenziókat” rendel a vonatutazás motívumához, s ezen a ponton nem lehet nem észrevennünk a hasonlóságokat Andrejev későbbi kulcsművével, a *Repülés* cíművel, amelyről részletesen írok dolgozatom egyik korábbi fejezetében.

\*\*\*

A vonatutazás motívumához kötődő térkategóriák közül a *tájról* nem esett még szó. A Flaker három (illetve, ha a pályaudvart és az állomást külön számítjuk, négy) modellje egyikének alapja a vagon ablakából történő (táj)leírás. Hozzátehetjük, hogy bizonyos esetekben ezt a leírást funkciójánál, tulajdonságainál fogva az ablak, az ablak keretei korlátozzák, ugyanis a szemlélőt akadályozhatják a kilátásban.

Ez az eset nem áll fenn a *Petyka a nyaralóban* című elbeszélésben, mivel a főhős kisfiú változtatja pozícióját a vagon belsejében, ezzel teljesen szabaddá téve a táj befogadását. A természetben először járó fiú a vonat ablakaiból szemléli az eget, mindkét oldalra kitekintgetve a vagonból.

«[...] можно было видеть так далеко, что лес кажется травкой, и небо, бывшее в этом новом мире удивительно ясным и широким, точно с крыши смотришь. Петька видел его с своей стороны, а когда оборачивался к матери, это же небо голубело в противоположном окне, и по нем плыли, как ангелочки, беленькие радостные облачка. Петька то вертелся у своего окна, то перебегал на другую сторону вагона, с доверчивостью кладя плохо отмытую ручонку на плечи и колени незнакомых пассажиров, отвечавших ему улыбками. Но какой-то господин, читавший газету и все время зевавший, то ли от чрезмерной усталости, то ли от скуки, раза два неприязненно покосился на мальчика [...]» (1: 143–144).

Az idézett részben az elbeszélő teljes leíró képet ad: követve a gyermek mozgását egyszerre láttatja a vonat belsejében végbemenő eseményeket, az utasokat és a vagon-ablakokon keresztül feltáruló tájat, mintha maga is az utasok között ülne. A leírás érdekessége abban rejlik tehát, hogy az elbeszélő pozíciójához legközelebb esik a kisfiú, majd a vele „érintkező” utasok, s legtávolabb az ablakon keresztül látható táj. Így az A. Flaker által felállított modellek látószögei közül kettő is érvényesül egy időben, azaz a „daumieri metszet” és a vonatablakból történő tájleírás.

Andrejev elbeszéléseiben találkozhatunk a fent említett modell egy speciális moduszával, ahol a táj szemlélése, „befogadása” a vasúti kocsi peronján vagy folyosóján álló hős szemszögéből történik, ami abból a szempontból is érdekes, hogy ez a térbeli pozíció sokkal nagyobb rálátást enged a tájra, s a hős bizonyos értelemben közelebbi fizikai „kontaktusba” léphet magával a tájjal, a természettel, amely Andrejev műveiben a várossal, a civilizációval képez oppozíciót.

Korábban már esett szó arról a jelenségről Andrejev térábrázolása kapcsán, hogy a terek gyakran sajátos kölcsönhatásban állnak a hősök tudatával: nagymértékben hathatnak a hősök hangulati, tudati állapotára, illetve tükrözhetik a hősök tudattartalmait, s ezáltal deformálódhatnak. A mozgó vonatból történő „tájleírás” esetében is hasonló jelenséget fedezhetünk fel.

George Simmel a táj és annak „megalkotója” kapcsolatát vizsgálja munkájában. A német filozófus szerint a táj egyfajta „szellemi tett” hatására válik a szemlélő számára egységgé a dolgok végtelen összességét jelentő természetből. A táj „létrejöttének” legfontosabb mozzanata az elhatárolás, az

„[...] önmagában elegendő egységnek érzett zárt szemlélet, amely mégis valamilyen végtelenül tágasabb, messzebbre áramlóval fonódik össze [...]”.<sup>222</sup>

Simmel szerint a táj egységgé alakulásának másik fontos elve a „táj hangulata”; pontosabban e kettő egy és ugyanaz:

„[...] a táj által létrehozott egység és a belőle áradó hangulat, amellyel átfogjuk, csupán egy és ugyanazon lelki aktus utólagos felbontásának eredménye.”<sup>223</sup>

A tájat megalkotó „szellemi tett”, a táj befogadásának mikéntje a vonatutazás során módosulhat, hiszen az utazó szemszögében hasonló dolgok, helyek ismétlődhetnek a jármű mozgása folytán, így a nézőpontot maga a mozgás, azaz a dolgok ismétlődése határozhatja meg. Így felvetődhet a kérdés, hogy a mozgó vonat ablakából való szemlélődés során mit nevezhetünk tájnak? Az ablakon való kitekintés pillanatképét, vagy pedig a vonatút kiinduló és végállomásai közötti állomások, megállók által időben és térben felszabdalt tájegységek összességét jelentheti (Az is kérdéses lehet, hogy a szemlélő szubjektum az út kezdő és végpontja között végig figyel-e a tájat.)

Mindez a befogadás első szintjén, a látással kapcsolatosan lehet fontos, viszont a hangulat – illetőleg az emlékezés – képes a (valós) tájat modifikálni: bizonyos tájegységek konkrét „helyekké” válhatnak az ember tudatában azáltal, hogy hozzájuk valamilyen mentálisan kondicionált élmény, hangulat, emlékkép, képzet kapcsolódik. S ha mindez hasonló egymást követő dolgokra vonatkoztatjuk egy utazás során, vagy ismétlődő (egy és ugyanazon) útról beszélünk, mozgás közben a korábbi mentális hangulati elemek, emlékek befolyásolhatják a befogadást, az ismételt vizuális élményt. A mozgó szempontú tájleírás jelenségével találkozhatunk *A vonaton* (На поезде, 1900?) című elbeszélésben, amelyben a hősök egy vasúti kocsifolyosójáról a hóval borított tájat szemlélik, s egyikük a következőképp elmélkedik:

«Глаза обманывают. Когда я еду по этой дороге, и постоянно смотрю в окно, и взгляд мой охватывает все, что до горизонта. И мне кажется, много, а это — только до горизонта. Когда я проеду несколько раз, в памяти моей останутся кое-какие дома и станции, и некоторые лица, и лес, и даже отдельные деревья. И мне

---

<sup>222</sup> Georg Simmel, *A táj filozófiája*, ford. Berényi Gábor // Georg Simmel, *Velence, Firenze, Róma: Művészetelméleti írások*, Budapest: Atlantisz, Medvetánc, 1990. 100.

<sup>223</sup> Uo. 108.

кажется, что это все, — а это только некоторые дома, некоторые лица и отдельные деревья. Я знаю здесь одну березу. Она стоит у опушки леса, отдельно от других, и имеет такой вид, как будто она выбежала из леса и жадно смотрит в поле. Но если ее срубят, я не найду места, где она жила, и, вероятно, даже не вспомню о ней».<sup>224</sup>

Az elbeszélő hős tájreceptiójának fontos eleme az emlékezet. Számára részletről részletre „épül” föl a táj a rajta keresztül való többszöri átutazás során. Ám, ha egy részlet is megváltozna, eltűnne, nem lenne lehetséges meghatározni azt a térbeli pontot, helyet ahonnan eltűnt. A táj összefüggőségében megragadható csupán, nem pedig az általa összefogott, különálló helyek, dolgok összességének meghatározásával: hiszen a nyírfa csak egy az itt említett dolgok, személyek közül, tehát, ha egy is eltűnik, a dolog által meghatározott hely is megszűnik, feloldódik a tájban, így a térben meg nem határozhatóvá válik a befogadó számára, azonban a táj befogadását egészében nem befolyásolja.

A horizontig való ellátás valójában a táj természetes határát jelenti, így a horizontig való ellátás lehetősége úgy tűnhet a szemlélő számára, hogy tekintetével mindent képes „felölelni”, emlékezetével pedig felidézni. Az idézett részletben a hős kihangsúlyozza, hogy folyton a tájat figyeli az ablakon keresztül, csak így lehetséges az számára, hogy akár a hóval fedett, tehát részleteiben nem látható tájat is felidézzé, kvázi rávetítse a fehér hótakaróra.

Érdekes gondolatmenetet ír le könyvében Wolfgang Schivelbusch a technikai fejlődésnek köszönhetően megjelenő vonatok, és az utazás e formáját megelőző utazási formák viszonyában a vonatutazás és a táj befogadása összefüggéseiről: „A sebesség és a matematikai egyenes, amellyel a vasút keresztülszeli a tájat, szétrombolja az utazó és a beutazott tér közötti bensőséges viszonyt”.<sup>225</sup> A továbbiakban Schivelbusch Erwin Straust idézi, aki megállapítja, hogy a vasúti utazás a táj terét földrajzi térré változtatta. Míg a vasút feltalálása előtt az utazó helyről-helyre jutott, a földrajzi összefüggés a tájak váltakozásából bontakozott ki számára, addig a vonat „seholsincs” terében tartózkodva köztes tereket utazunk, ugrunk vagy alszunk át, így az utazás e formája

---

<sup>224</sup> Леонид Андреев, *В поезде* // Леонид Андреев, *Повести и рассказы в двух томах*, Т 1, Москва: Худ. лит., 1971. 111. (Az elbeszélés nem kapott helyet Andrejev hatkötetes *Összegyűjtött műveiben*, illetve a 23 kötetre tervezett összes művei kiadásának első kötetében sem, amely az író 1892 és 1899 közötti írásait tartalmazza.)

<sup>225</sup> Wolfgang Schivelbusch, *A vasúti utazás története: A tér és az idő iparosodása a 19. században*, ford. Laczházi Gyula, Bp.: Napvilág Kiadó, 2008. 62.



„világossá teszi az általunk lakott földrajzi tér szisztematikusan zárt és meghatározó jellegét”.<sup>226</sup>

A vasút tehát – teszi hozzá W. Schivelbusch – felfüggeszti a teret és az időt azáltal, hogy megsemmisíti az utazás élő folytonosságként megtapasztalt terét.<sup>227</sup>

A vasúti utazás itt leírt aspektusai megfigyelhetők a *Vonaton* című műben is. Az alapprobléma a fentebb idézett részben (is) az, hogy az elbeszélő főhős a tájat csak többszöri rajta keresztül való átutazás során tudja „megalkotni”. Ezt értelmezhetnénk úgy is, hogy egyetlen út során történő „tájbefogadás” csupán azon „metszéspontok” sorozatának (azaz személyek, helyek és az azokat „befogadó” szubjektum „találkozása” sorának) összességére korlátozódik, amelyeket befogadó szubjektum a vasút „gyorsasága” miatt csak szelektíven képes befogadni.

A *Vonaton* című elbeszélés elmélkedő hőse hosszan elemzi a „fordított” szituációt is, azaz egy rögzített nézőpont és a mellette elhaladó vonatok belső világának összefüggését. Miután egy állomáson tíz percet áll a vonat, arra lett figyelmes a vagon ablakából szemlélődő hős, hogy az épp szemközt eső távíró helyiség ablakán keresztül rálát az ott dolgozó emberekre. Egy fiatal távíró figyelt meg, aki nem néz fel a munkájából, nem néz ki az ablakon a vonatra. Arról kezdenek útitársával beszélgetni, hogy ilyen módon már fél-Oroszország elutazott mellette, hírességek, például Tolsztoj is ezen a vonalon jár, de a távíró mit sem tud erről. A vonat itt egy titokzatos, zárt világgént nyilvánul meg a távíró (elképzelt) szempontjából, ahová nem láthat be, nem tudhatja, kik ülnek a vagonokban.

A *tolvaj* című elbeszélés tájainak értelmezésekor fontos szempontnak tűnik a táj az elbeszélő és a hős viszonyának vizsgálata. Úgy tűnik, mintha az elbeszélő nézőpontja azonos lenne a hősével (ahogy ezt a már korábban tárgyaltam, ez igen jellemző andrejevi narrációs technika), és a tájleírás ebből a szempontból történne. Ám ez esetben mintha a főhős útitársává, maga is szereplővé válna az elbeszélő is, megtartva elbeszélői mindentudását:

«Зеленела трава, зеленели посадки в оголенных еще огородах, и все было так углублено в себя, так занято собою, так глубоко погружено в молчаливую творческую думу, что, если бы у травы и у деревьев было лицо, все лица были бы обращены к земле, все лица были бы задумчивы и чужды, все уста были бы

---

<sup>226</sup> Wolfgang Schivelbusch, *A vasúti utazás...*, 62.

<sup>227</sup> Uo. 63.

скованы огромным бездонным молчанием. И Юрасов, бледный, печальный, одиноко стоявший на зыбкой площадке вагона, тревожно почувствовал эту стихийную необъятную думу, и от прекрасных, молчаливо-загадочных полей на него повеяло тем же холодом отчуждения, как от людей в вагоне» (2: 9–10).

Az elbeszélő a táj leírásától közelít a főhős felé, de nem csak fizikai síkon ér el hozzá. A tájat először külső jegyei alapján ragadja meg a narrátor, majd a „teremtő gondolat”, a „mérhetetlen hallgatás” érzetével folytatja a leírását; ugyanez történik a hős jellemzésénél: megadja térbeli pozícióját, ezután a „végtelen gondolat” keltette érzéseket fedi fel a hős tudatában, aki *szintén* „megérezte” ezt a gondolatot. Vagyis egyfajta párhuzamot von a „külső” táj, a táj abszolút lényege („teremtő gondolat”), illetve a tájban lévő ember és a táj lényegének általa való megérzése között. A „külső” táj Juraszov számára itt még csak az elidegenedettség, a magány érzését sugallja:

«Высоко над полями стояло небо и тоже смотрело в себя; где-то за спиной Юрасова заходило солнце и по всему простору земли расстилало длинные, прямые лучи, — и никто не смотрел на него в этой пустыне, никто не думал о нем и не знал» (2: 10).

Az ég, a nap és a föld leírásával a táj végtelenné táguul, elvesztve határait, ezzel együtt a hős magányérzése is végtelenné válik. A magány, az elidegenedettség „hangulata” befolyásolja tehát a táj „megalkotását”, azaz a táj mint tér, mintegy a hős belső, lelki tere tükröződésének, megnyilvánulásának is értelmezhető. A táj recepciója tehát függ a hős tudat- és lelkiállapotától.

A műben igen érdekes a hallgatás és a csend motívumának szembeállítás. A hallgatás motívumának különös jelentősége van Andrejev művészetében. Elég, ha egy korábbi elbeszélésére, *A hallgatásra* (Молчание, 1900) gondolunk, amelyben az író élesen szembeállította a beszéd, a kommunikáció hiányából származó csendet, a hallgatást, illetve a csendet mint bármilyen hang létének hiányát, pontosabban megképződésének eredőjét. Az idegenséget árasztó, hallgatásba mélyedt táj tehát felfogható a vagonban a hőssel nem beszélgető, tőle elforduló utasok, azaz a vagon belső tere paraleljének is a mű e pontján. Miután kimegy a vagonból, minden, a körülötte elterülő táj az elidegenedettség érzését kelti a hősben. Ezzel szemben a csend akkor jelenik meg a műben, mikor Juraszov egyfajta egységélményt él meg a természettel, ami akkor következhet be, mikor a vonat egy percre megáll egy kis megállónál, ahol a látvány, sőt a szagok is a „végtelen csend” attribútumai. Itt a csend

tehát a végtelent, az univerzumot szimbolizálja, szemben a néma káoszt idéző, elidegenedett hallgatással.

«Поезд замедлил бег и остановился на мгновение, на одну минуту. И сразу со всех сторон Юрасова охватила такая необъятная и сказочная тишина, как будто это была не минута, пока стоял поезд, а годы, десятки лет, вечность. И все было тихо: темный, облитый маслом маленький камень, прильнувший к железному рельсу, угол красной крытой платформы, низенькой и пустынной, трава на откосе. Пахло березовым листом, лугами, свежим навозом — и этот запах был все той же всевременною необъятной тишиною» (2:11).

Az elbeszélés térszerkezetének, illetve a táj befogadása mikéntjének leírását árnyalja, ha a főhős személyiségének kettőssége szempontjából is megvizsgáljuk azokat. A tolvaj Juraszov saját személyiségét öltözetével igyekszik elfedni, azt szeretné, hogy a külvilág egy tisztos német hivatalnokot lásson benne:

«[...] на нем было надето пальто из настоящего английского сукна и желтые ботинки, и он верил в них, в пальто и в ботинки, и был уверен, что все принимают его за молодого немца, бухгалтера из какого-нибудь солидного торгового дома» (2: 8).

Azonban ez a „szerep” nem meggyőző a vonaton utazók számára, nem fogadják el, elfordulnak tőle. Alekszandr Blok maszkként értelmezi a német alteregót, sőt magát a hős figuráját maszkok egymásra rétegződéseként, akinek a műben való különféle szerepei annak a „személynek” a hasonmásai, aki végül rémületében a sínekre esik, ahol a halál szabadítja meg összes maszkjától. Ezt a maszkoktól lecsupaszított ént viszont nem ismerhetjük, állítja Blok.<sup>228</sup>

A „maszkok” váltakozását, pontosabban azok meglétét vagy lehullását a terek milyenségének függvényében is végig lehet követni a műben Juraszov útjának kezdetétől (a pályaudvartól) egészen haláláig. A kettősség, a hasonmásság az elbeszélés kezdetétől jellemző a hősre, amely leginkább a külső és a belső világ viszonyában megragadható meg. Juraszov a külvilág felé egy olyan személyiséget vetít ki, amely nem ő, s ezt a környezete is észreveszi. Azonban a hős narrációban feltároló belső világa a szorongó, a nagyváros által megnyomorított személyiségű tolvaj tulajdonságait

---

<sup>228</sup> Вö. А. А. Блок, *Сборник товарищества «Знание» за 1904 год* // А. А. Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*, Т 5. М., Л.: Гос. изд. худ. лит., 1962. 553–559.

tükrözi. Juraszov a vasúti kocsi belsejében idegennek érezte az embereket, mert azok elfordultak tőle, pontosabban a Heinrich Waltertől, a némettől, akinek kiadta magát:

«И уже со смутным предчувствием, что он открыт, что его опять почему-то не приняли за молодого немца [...] И тогда все люди в вагоне показались Юрасову злыми и чуждыми, и странно стало, что он сидит во II классе на мягком пружинном диване, и с глухой тоской и злобой вспоминалось, как постоянно и всюду среди порядочных людей он встречал эту иногда затаенную, а часто открытую, прямую вражду» (2: 8–9).

Korábban már esett arról szó, hogy útja során Juraszov tudatában a vonatkerekek kattogása idéz fel egy dalt, amely romlott városi életét jelképezi számára. De a főhős maga is dalra fakad, miután – a fentebb bemutatott epizódban – az állomáson „megélte” a végtelen csendet:

«И тактом для этой песни был стук колес, а мелодией — вся гибкая и прозрачная волна звуков. Но слов не было. Они не успевали сложиться; далекие и смутные, и страшно широкие, как поле, они пробегали где-то с безумной быстротой, и человеческий голос свободно и легко следовал за ними. Он поднимался и падал; и стлался по земле, скользя по лугам, пронизывая лесную чашу; и легко возносился к небу, теряясь в его безбрежности. Когда весною выпускают птицу на свободу, она должна лететь так, как этот голос: без цели, без дороги, стремясь исчертить, обнять, почувствовать всю звонкую ширь небесного пространства. Так, вероятно, запели бы сами зеленые поля, если бы дать им голос; так поют в летние тихие вечера те маленькие люди, что копошатся над чем-то в зеленой пустыне». (2: 12)

A hős szavak nélküli, „néma” dala a természettel való futó harmóniáját idézi meg, ugyanakkor ez a maszkoktól való pillanatnyi megszabadulást is jelenti egyben. A vonatkerekek kattogása sem zavarja meg az átélt harmóniát, sőt segíti a dal ritmusát. A hős hangja az egész teret, feloldódva az ég végtelenjében.

A zene és a csend kettős motívumai váltakozva szövik át az elbeszélés egészét, illetve a táj „megalkotásának” módozatát is befolyásolják. Az abszolút csend és az ellenséges hallgatás vagy a városi létet idéző „undorító dal”, és a szavak nélküli „egekig emelkedő” dal a hős tudatállapotának megfelelően, vagyis az arra jellemző terekben jelennek meg. Megfigyelhető ezeknek a motívumoknak a „kétpólusú” mivolta: a hallgatás csendje az vonatbelső elidegenedett, zárt terére jellemző, amely végső soron a várost, a társadalmat reprezentálja, míg a nyitott terekben átélt harmónia egyik fontos jellemzője a végtelen csend. Hasonló oppozíció jellemző a dal, a zene motívumára is.

A mű egy pontján a zene motívuma kiegészül a tánccal is. A vonat megáll egy állomáson, ahonnan Juraszov ismerős zenét hall, s örömmel látja, hogy az állomáson táncolnak: a nyaralók bált rendeztek, ő is próbál elvegyülni a táncolók között. A tánc megszabadítja Juraszovot „maszkjaitól”:

«Он очень любит танцы и, когда танцует, становится очень добр, ласков и нежен, и уже не бывает ни немцем Генрихом Вальтером, ни Федором Юрасовым, которого постоянно судят за кражи, а кем-то третьим, о ком он ничего не знает» (2: 15).

Ám a bálozók sem fogadják be, mondván, hogy zártkörű rendezvényt tartanak. Habár a zene és a csend teljes átélése pillanatnyi „önfeledtséget” eredményez, azonban, ahogyan erre Blok is utalt fentebb idézett írásában, az utolsó maszk lehullása csak a halállal szembenézve történhet meg a főhős számára.

Az állomás bál-epizódja mintegy előlegezi a maszkoktól való megszabadulást, s a főhős „megsemmisülését”, ugyanis a mű e pontján fordul át a mű utazásból menekülésbe. Juraszov az állomáson két kalauz beszélgetéséből azt szűrte le, hogy keresik őt, s viasszaszállva a vonatra útja végéig, azaz halálig (képzelt) üldözői elől menekül. A menekülés leírása, mintha „dauimeri metszetek” egymásutánja lenne: a főhős különféle osztályú kocsikon halad keresztül a vonaton. Korábban esett már arról szó, hogy a vonatbelső a várost, a társadalmat reprezentálja, egyfajta szociográfiai metszetet nyújtva róla: az egyes vagonok bizonyos társadalmi rétegeknek feleltethetők meg. Kitűnően látszik a következő leírásokból:

«[...] в полутемном вагоне III класса так людно, так перепутано все в хаосе мешков, сундуков, отовсюду протянутых ног, что он теряет надежду добраться до выхода и теряется в чувстве нового неожиданного страха» (2: 18).

A harmadosztályú vagonokban az emberek és csomagjaik „falként” asszociálódnak a főhős számára, amely áttörhetetlennek tűnik a „végzet” elől menekülő tolvaj előtt. Az emberek közönyösen alszanak, ugyanolyan részvétlenek, akár csak a másodosztályú kocsiban, ahol a Juraszov helye volt. Valójában Juraszov paraszti származása az alsóbb, szegényebb társadalmi réteghez determinálná ehhez a való származását, csupán maszkjai, és tolvaj mivolta helyezte kívül ezen az osztályon, még pontosabban a társadalmon.

A vonat első osztálya kisebb és zártabb közösség:

«В вагоне I класса, в узком коридорчике, столпилась у открытого окна кучка знакомых между собою пассажиров, которым не спится. Они стоят, сидят на выдвинутых лавочках, и одна молоденькая дама с вьющимися волосами смотрит в окно. Ветер колышет занавеску, отбрасывает назад колечки волос, и Юрасову кажется, что ветер пахнет какими-то тяжелыми, искусственными, городскими духами» (2: 19).

Az első osztályon szintén közönyös emberekkel találkozik, akik keletlenül engedik át a szűk folyóson. Majd újra harmadosztályú kocsikon kell átvergődnie, míg nem megpróbál a kocsik tetejére felmászni, ami nem sikerül neki.

A tolvaj vonaton való „menekülése” felfogható a társadalmon való kívüliségének, abból való menekülésének modellezéseként is. A városon való kívül-lét, a természet közelsége egy pillanatra elfelejteti mind hamis, „felvett” (német hivatalnok), mind valós (parashti származás) társadalmi „szerepeit”, sőt társadalmon „kívüli” szerepét (tolvaj) is. Azonban a vonat magában hordozza a város mintáit, így véglegesen nem tud kiszakadni a város „hatalma” alól. A hős vonatútja metaforikusan útjának determináltságát is jelenti, hiszen a vasúton való haladás pályához kötött, nem lehet letérni róla.

\*\*\*

Andrejev „vasúti térpoétikájában” (is), mint láttuk, a legfontosabb kategóriák a hős, illetve az elbeszélő (kinek nézőpontja nem egyszer egybeesik a hősével) szempontjából határozódnak meg. Ezekre a terekre, helyekre kivétel a hős hangulati, tudati állapota, és vissza is hat rá. A *természet* terei alapvetően szemben állnak a város tereivel, ami leginkább annak köszönhető, hogy a hős „magában hordozott saját (zárt) tere” „konfliktusba lép” azzal a térrel, ahová a hős kijutott abból. Külön jelentéssel bírnak az állomás és a pályaudvar locusai: míg az előbbi legtöbbször a „vidékiség” kifejezője, az utóbbi a nagyváros miliőjét reprezentálja, de mindkettő határként funkcionál a vele kívülről érintkező terek, helyek között. Ez fontos momentum Andrejev művészetének egészét tekintetve, hiszen világérzékelésére jellemző a determináció határai, falai ellen való „lázasítás”, amelyet a rajtuk való átlépés lehetetlensége hív elő. A vasúton való utazás segítségével átléphetők ugyan bizonyos

határok, de a hősökben kódolt „saját” (belső) tér szinte soha nem képes harmóniában állni az univerzum tágasságával, éppen ezért eredője és végpontja a káosz.

## IV. Összegzés

A disszertáció általánosan megfogalmazható eredményeként fogható fel, hogy szándékom szerint a műelemzésekben kiterjeszti, elmélyíti és kiegészíti az Andrejev-kutatásban már nem ismeretlen térpoétikai megközelítést. A témában eddig született tudományos munkák korántsem bontakoztatják ki teljes mértékben e látásmód lehetőségeit.. Dolgozatomban tehát Leonyid Andrejev prózája művészi tereinek átfogó és minél részletesebb vizsgálatára tettem kísérletet, ami számos tanulssággal szolgált az egyes művek interpretálása során.

Kiinduló feltevésem szerint Andrejev művészi terei megképződésének módozata nagymértékben összefügg az író világszemléletével, illetve az írásművészetére jellemző, műveiben tendenciaszerűen (együtt)ható stílusirányzatokat szintetizáló alkotásmóddal. Elemzéseim alátámasztották ezt a feltevést.

Leonyid Andrejevet a kutatók közül többen az expresszionizmus oroszországi „előfutárának” tartják; a világnézetére jellemző a később kibontakozó irányzat tragikus, katasztrofikus világfelfogása, ezen túl alkotásaiban felfedezhetők az expresszionizmus mint stílusirányzat bizonyos stílusjegyei is, amelyek hatnak a terek ábrázolásmódjára. Egyik ilyen fontos jellegzetes vonás, amit interpretációm is bizonyítanak, hogy a hős belső világának torzulásai a külső világ jelenségeinek deformálódását is előidézik. A kutatók nem figyeltek fel kellő mértékben Andrejev e sajátos, legfőképp a művek térszerkezetében megnyilvánuló írói fogására, az egyes expresszionista stílusjegyekkel való rokoníthatóságára. Ehhez azonban hozzá kell azt is tennünk, hogy ezt az ábrázolásmódot Andrejev sajátos pszichologizmusa felől is lehetséges (és szükséges) vizsgálni. Dolgozatomban ezt a megközelítésmódot is érvényesítettem az egyes művek térszerkezetének interpretációi során, ami véleményem szerint a vizsgált alkotások egészének értelmezésében újszerűnek mondható sajátosságokra hívta fel a figyelmet.

Andrejev művei nemcsak a később fellendülő expresszionizmust idézik meg, hanem eszmeileg rokonságot mutatnak a szintén későbbi egzisztencialista világfelfogással (főként Sartre, Camus világnézetével). Andrejev „egzisztencializmusa” a létbe (a térbe) vetettség tragikumát, értelmetlenségét regisztráló, a lét értelmére kérdező „átkozott kérdések” feltevése mentén nyilvánul meg. Itt egy nagyon fontos térkategóriát szükséges kiemelni, a *fal* szimbólumát, amely az írói pálya első szakaszán végigvonulva a determinációt, a végzetet hivatott jelképezni.



Meglátásom szerint azonban az 1900-as évek közepétől (ettől az időtől kezdve az expresszionista stílusjegyek mind kevésbé voltak jelen az író prózai alkotásaiban) észrevehető egy markánsnak mondható tendencia, amely az 1914-es ars-poétikus *Repülés* (és a vele kvázi „trilógiát” alkotó *Három éjszaka*, *Minden halott feltámadása*) című mű(vek)ben éri el csúcspontját, és amely a determináció falai lerombolásának, a szűk földi terek és a „kitaposott utak” elhagyásának lehetőségeit vizsgálja. Ez a gondolkör nagymértékben összefügg a halál (téryszerű képzetekben is megjelenő) „határhelyzetének” problematikájával. E művek térpoétikai megközelítése merőben új színben tüntetheti fel e problémákat, így a dolgozatom műelemző fejezetei közül az elsőben vizsgált műveket.

Részben még mindig az egzisztenciális kérdések problémakörénél maradva elmondhatjuk, hogy Leonyid Andrejev világnézetének kialakulásában jelentős szerepet játszott Arthur Schopenhauer és Eduard von Hartmann filozófiája, melyek közül az utóbbi hatásának vizsgálata szinte egyáltalán nem képezte tudományos munka tárgyát. Pedig az író sajátos pszichologizmusa (Andrejev terminusával pánpsziché), alkotói gondolkodásmódjának e jelentős aspektusa is összefüggni látszik a német filozófus a *tudattalant* leíró nézeteivel (amely nem mellesleg Freud és Jung személyiségmodelljeire is jelentős mértékben hatottak). Érdekes eredményeket hozott az egyes művek térpoétikai elemzésében a hősök tudattalan tartalmi térformákban való megjelenítésének vizsgálata, amelyek a tudatosulás folyamatát regisztrálják és vetítik előre. Ez a jelenség erőteljesen jelen van például a *Szakadék* és a *Ködben* című elbeszélésekben. Ezek a művek korábban nem, vagy csak érintőlegesen képezték ilyen irányú vizsgálat tárgyát.

A személyiség szerkezetének térpoétikai kérdései nagy jelentőséggel rendelkeznek Andrejev munkássága egyik központi motívumának, az *őrületnek* az elemzésekor. E szempontból egyik legfontosabb elbeszélése, a *Kisértetek* (melynek központi helye az őrültek háza) térszerkezetének interpretációja kimutatta, hogyan nyilvánulnak meg a szerzői eszmék a hősök tudata által egy ilyen speciális környezetben. A mű világában a „normalitás” nézőpontja egy éjszakai mulatóhelyen pozicionálódik, amelynek terei az elmegyógyintézet egyes tereinek tükörképei. Ilyen módon a „normális” társadalom (a város) ábrázolásának hiánya a műben azt az érzést kelti, hogy terei és a benne élők nem különböznek nagyban az elbeszélésben megjelenített terektől, hősöktől.

Dolgozatom Andrejev városait vizsgáló fejezetének egyik fontos megállapítása, hogy a vizsgált művek nem vagy csak feltételesen sorolhatók az úgynevezett „pétervári szöveg” darabjai közé. Az író városainak terei antihumánus jelleget mutatnak, bennük lehetetlen és értelmetlen az emberi lét. A bennük „lakozó” hősök kozmikus méretekig felnagyított elidegenedettségszérűsége, egzisztenciális magánya a terek eltorzulásához vezet, illetve a városi terek olyan metaforikus labirintussá való átalakulásához, amelyet a hősök képtelenek elhagyni. Másrészt, például *A vadállat átka* című elbeszélésben, a megbomló elméjű hős számára a város különös térstruktúrát képvisel: a vágyott tengerparti tágasságot, vagy a város határain kívüli erdő természetes nyugalomát egy a város centrumában elhelyezkedő állatkert tükrözi, amelyben a különös, téren és időn túli dimenzióba mutató élmény átélése a város-labirintus kvázi „szakrális” központjává avatja az állatkertet.

Disszertációban a szent és profán terek szembenállásának vizsgálata az író a szakirodalomban talán legtöbbet elemzett elbeszélésének, a *Vaszilij Fivejszkij élete* (melynek főhőse egy a „hitetlenségében nem hívő” pap) értelmezése kapcsán eredményezett újszerű szempontokat, adalékokat.

Dolgozatom utolsó elemző fejezetében a vonatutazás motívumát, és a hozzá kapcsolódó helyeket, tereket, azok szemantikáját vizsgáltam. Az itt elemzett művek ilyen kontextusban történő vizsgálatát még nem végezték el az Andrejev-szakirodalomban. Érdekes elemzési szempontok kínálóztak a vonat mozgásából fakadó mozgó nézőpontú hős szempontjából történő térleírás, tájbefogadás elemzésénél.

Remélem, interpretációim gyarapítják Leonyid Andrejev prózai műveinek értelmezési lehetőségeit, elmélyítik megértésüket, s talán hozzájárulnak az orosz századforduló egyik legszínesebb íróegyéniségéről alkotott általános kép színesítéséhez is.

## V. Felhasznált irodalom

- Андреев, Л. Н. *Драматические произведения в двух томах*, Л.: Искусство, 1989.
- Андреев, Л. Н. *Повести и рассказы в двух томах*, М.: Худ. лит., 1971.
- Андреев, Л. Н. *Полное собрание сочинений и писем в двадцати трех томах*, Т 1, М.: Наука, 2007.
- Андреев, Л. Н. *Полное собрание сочинений и писем в двадцати трех томах*, Т 5, М.: Наука, 2012.
- Андреев, Л. Н. *Собрание сочинений в шести томах, Т 1: Рассказы 1898–1903*, М.: Худ. лит., 1990.
- Андреев, Л. Н. *Собрание сочинений в шести томах, Т 2: Рассказы, пьесы 1904–1907*, М.: Худ. лит., 1990.
- Андреев, Л. Н. *Собрание сочинений в шести томах, Т 3: Рассказы, пьесы 1908–1910*, М.: Худ. лит., 1994.
- Андреев, Л. Н. *Собрание сочинений в шести томах, Т 4: Рассказы, Сашка Жегулев, Пьесы 1911–1913*, М.: Худ. лит., 1994.
- Андреев, Л. Н. *Собрание сочинений в шести томах, Т 4: Рассказы, Сашка Жегулев, Пьесы 1911–1913*, М.: Худ. лит., 1994.
- Андреев, Л. Н. *Собрание сочинений в шести томах, Т 5: Рассказы, Пьесы 1914–1915, Сатирические миниатюры для сцены 1908–1916*, М.: Худ. лит., 1995.
- Андреев, Л. Н. *Собрание сочинений в шести томах, Т 6: Рассказы, повести, Дневник Сатаны: роман 1919–1919, Пьесы 1916, Статьи*, М.: Худ. лит., 1996.
- Андреева, Вера *Дом на Черной речке* // Она же, *Эхо прошедшего*, М.: Советский писатель, 1986. 27–28.
- Брюсов, В. *Я люблю...*, (1897)
- <http://bryusov.in-poetry.ru/author-bryusov-look-ya-page3.html>
- Гоголь, Н. В. *Шинель* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, СПб.: Наука, 1995.

Дьеркс, Леон: *Лазарь* // <http://www.vekperevoda.com/1855/degen.htm>

Bahtyin, M. M. *A tér és az idő a regényben* // Bahtyin, M. M. *A szó esztétikája: Válogatott tanulmányok*, Bp.: Gondolat, 1976. 258.

Bory, Endre László *Leonyid Andrejev drámáinak világa*, 1986. (Disszertáció, kézirat)

Buzás, Mária *Az expresszionizmus megjelenési formái a századelő orosz kultúrájában*, 2002. (Disszertáció, kézirat)

Dolgoplov, L. K. *Andrej Belij Pétervár című regénye: A városábrázolás elvei és eszközei*, ford. Teller Katalin // *Történelem és mítosz: Szentpétervár 300 éve*, szerk. Nagy István, Bp.: Argumentum, 2003.

Eliade, Mircea *A szent és a profán: A vallási lényegről*, ford. Berényi Gábor, Bp.: Európa Kk., 2009.

Foucault, Michel *Elmebetegség és pszichológia; A klinikai orvoslás születése*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp.: Corvina, 2000.

Foucault, Michel *Eltérő terek*, ford. Sutyák Tibor // Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. Sutyák Tibor, Debrecen: Latin Betűk, 2000.

Foucault, Michel *Más terekről: Heterotópiák*, ford. Erhardt Miklós // <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>)

Karancsy, László *A lélektani módszer Leonyid Andrejev elbeszélő műveiben*, 1968. (Disszertáció, kézirat)

Kristó, Sándor *Метаморфозы маленького человека Гоголя в ранней прозе Леонида Андреева* // *Гоголь и 20 век: Материалы международной конференции, Будапешт, 5–7 ноября 2009 г.*, Dolce Filologia, VIII, Budapest, 2010.

Lotman, Jurij *A művészi tér problémája Gogol prózájában*, ford. Mercz Andrea *In Kultúra, szöveg, narráció: Orosz elméletírók tanulmányai: In honorem Jurij Lotman*, szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994.

Sarnyai, Csaba *Az elsüllyedt város: Mitologikus és utópikus térképzetek a Kityezs-legendában* // Uő. *Keresztvilágok: Szláv mitológia és orosz irodalom*, Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2010.

- Schivelbusch, Wolfgang *A vasúti utazás története: A tér és az idő iparosodása a 19. században*, ford. Laczházi Gyula, Bp.: Napvilág Kiadó, 2008.
- Schopenhauer, Arthur *A világ mint akarat és képzet*, ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Bp.: Osiris, 2007.
- Schwank, Benedikt János, ford. Turay Alfréd, Szeged: Agapé Kft., 2001.
- Székely, Nyina – Szilárd, Léna *Az orosz irodalom a XIX–XX. század fordulóján (1890–1917)*, II. kötet, Bp.: Tankönyvkiadó, 1979.
- Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. Pál József, Újvári Edit, Bp.: Balassi Kiadó, 2001.
- [http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm)
- Toporov, V. N. *Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban: Bevezetés*, ford. Szitár Katalin // *Történelem és mítosz: Szentpétervár 300 éve*, szerk. Nagy István, Bp.: Argumentum, 2003. 317–336.
- Török, Endre *Lev Tolsztoj: Világtudat és regényforma*, Bp.: Tankönyvkiadó, 1987.
- V. Gilbert, Edit *A Tanítvány, a Krónikás és az Áruló: Utak A Mester és Margaritához*, Pécs: Pro Pannonia, 2001.
- Végh, Katalin *Leonyid Andrejev drámáinak műfajtipológiai sajátosságairól*, 2003. (Disszertáció, kézirat)

Flaker, Aleksandar *Railway Lirycs: The Slavic Forms* // Canadian Review of Comparative Literature, Volume 9, Number 2, June 1982. 172–187.

Hansen Löve, Katharina *The Evolution of Space in Russian Literature: A Spatial Reading of 19-th and 20-th Century Narrative Literature*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1994.

Van Baak, J. J. *The Place of Space in Narration: A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space: With an Analysis of the Role of Space in I. E. Babel's Konarmija*, Amsterdam: Rodopi, 1983.

- Аверинцев, С. С. *Рай* // *Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах*, Т 2 (2-е издание), глав. ред. С. А. Токарев, М.: Советская Энциклопедия, 1988.
- Айгорн, Л. Э., Вологина, О. В., Гречнев, В. Я., Иезуитова, Л. А., Кен, Л. К., Шишкина, Л. И. *Заблуждение или обман: о так называемом сумасшествии Леонида Андреева* // *Русская литература*, 2005/4. 111–112.
- Андреев, Андрей *О Леониде Андрееве* // *Леонид Андреев: Материалы и исследование*, Вып. 2, М.: ИМЛИ РАН, 2012. 97
- Анненский, И. Ф. *Иуда, новый символ* (1909) // <http://andreev.lit-info.ru/andreev/kritika/annenskij-iuda.htm>
- Бахтин, М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*, М.: Худож. лит., 1975. 399.
- Беззубов, В. И., Карлик, Л. С. *Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898–1904 гг.* // Учен. зап. Тартуск. ун-та., Вып. 491: Труды по рус. и славян. филологии, № 31, 1979. 59–83.
- Беззубов, В. *Леонид Андреев и традиции русского реализма*, Таллин: Ээсти раамат, 1984.
- Белый, Андрей *Арабески: Книга статей* // Андрей Белый, *Собрание сочинений*, Т 8, Москва 2012.
- Блок, А. А. *Памяти Леонида Андреева* // *Книга о Леониде Андрееве* (2-е доп. изд.), Берлин, Петербург, Москва: Изд-во З. И. Гржебина, 1922. 96–97.
- Блок, А. А. *Сборник товарищества «Знание» за 1904 год* // А. А. Блок, *Собрание сочинений в восьми томах*, Т 5. М., Л.: Гос. изд. худ. лит., 1962. 553–559.
- Боева, Г. Н. *Литературная игра вокруг «Бездны»* // *Творчество Леонида Андреева: Современный взгляд*, отв. ред. П. А. Ковалев, Орел: Картуш, 2006. 20–26.
- Бугров, Б. С. *Леонид Андреев: Проза и драматургия: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам*, М.: Изд-во МГУ, 2000.
- Волошин, М. *«Елеазар»: Рассказ Леонида Андреева* //

<http://andreev.lit-info.ru/andreev/kritika/voloshin-eleazar.htm>

Волошин, М. *Некто в сером* (1907) //

<http://andreev.lit-info.ru/andreev/kritika/voloshin-nekto-v-serom.htm>

Гайденко, П. П. *Натурфилософия Аристотеля // Космос и душа: Учение о вселенной и человеке в Античности и в Средние века: Исследования и переводы*, общ. ред. П. П. Гайденко, В. В. Петров, М.: Прогресс–Традиция, 2005.

Гартман, Эдуард фон // *Новая философская энциклопедия в четырех томах*, Т 1, М.: Мысль, 2010.

Генералова, Н. П. *Леонид Андреев и Николай Бердяев: К истории русского персонализма* // *Русская литература*, 1997/2. 40–54.

Горький, Максим *Леонид Андреев (Воспоминания Горького об Андрееве)* // *Литературное наследство*, Т 72: *Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка*, М.: Наука, 1965. 351.

Григорьев, А. Л. *Леонид Андреев в мировом литературном процессе* // *Русская литература*, 1972/3. 190–205.

Ефремова, Т. Ф. *Новый толково-словообразовательный словарь русского языка*, М.: Русский язык, 2000.

[http://www.efremova.info/word/bezdna.html#UuAWD\\_vH\\_IU](http://www.efremova.info/word/bezdna.html#UuAWD_vH_IU)

Заманская, В. В. *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий: Уч. пос.*, М.: Флинта, Наука, 2002.

Западова, Л. А. *Источники текста и «тайны» рассказа-повести «Иуда Искарот»* // *Русская литература*, 1997/3. 83–98.

Захариева, Ирина *Русская литература XX века: направления и течения*, Вып. 2. Екатеринбург, 1995. 40–46.

Зотов, С. Н. *Художественное пространство — мир Лермонтова*, Таганрог: ТГПИ, 2001.

- Иванцов, В. В. *Пространственно-временная организация художественного мира В.С. Маканина*, СПб.: Фил. Ф-т СПбГУ, 2008.
- Иезуитова, Л. А. *Три Иуды в русской литературе Серебряного века: Л. Андреев, М. Волошин, А. Ремизов* // она же, *Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды*, СПб.: Петрополис, 2010. 431–447.
- Иезуитова, Л. А. «Елеазар», библейский рассказ Л.Н. Андреева // *Блоковский сборник XIII: Русская культура XX века: Метрополия и диаспора*, Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. 39–62.
- Иезуитова, Л. А. *Апостол Иуда Искариот Леонида Андреева и евангельская бесплодная смоковница* (2003) // Она же, *Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды*. СПб.: Петрополис, 2010. 399–430.
- Иезуитова, Л. А. *Примечания: «Елеазар»: Рассказ Леонида Андреева* //
- Иезуитова, Л. А. *Творчество Леонида Андреева (1892–1906)*, Л.: Изд-во. Ленингр. ун-та, 1976.
- Каранчи, Л. *Леонид Андреев о психологическом изображении* // *Slavica*, XII., 1972. 91–104.
- Келдыш, В. А. *К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века: О так называемых «промежуточных» художественных явлениях* // *Русская литература* 1979/2. 3–27.
- Келдыш, В. А. *Повесть Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» и духовные искания времени* // *Русская литература*, 1998/1. 35–43.
- Келдыш, В. А. *Русский реализм начала XX века*, М.: Наука, 1975.
- Кен, Л. Н. *Вступительная статья* // *Леонид Андреев: Материалы и исследование*, Вып. 2, М.: ИМЛИ РАН, 2012.
- Кен, Людмила, Рогов, Леонид *Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками*, СПб.: 2010.
- Козьменко, М. В. *Артур Шопенгауэр в ранних дневниках и позднейших произведениях Леонида Андреева: К проблеме корреляции философской и художественной картин мироздания* // *Известия РАН. Серия Литературы и языка*, Т 69. 2010/6. 21–30.



- Козьменко, М. В. *Дневник-роман Леонида Андреева* // Л. Н. Андреев, *Дневник 1897–1901*, М.: ИМЛИ РАН, 2009. 7–36.
- Козьменко, М. В. *Рассказ Леонида Андреева «Проклятие зверя»: символическо-культурный и экзистенциальный аспекты* // Известия РАН: Серия литературы и языка, 2012/1. 52–57.
- Литературное наследство*, Т 72: *Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка*, М.: Наука, 1965. 351.
- Лихачев, Д. С. *Внутренний мир художественного произведения* // Вопросы литературы, 1968/8. 74–87.
- Лихачев, Д. С. *Поэтика художественного пространства* // Д. С. Лихачев, *Историческая поэтика: Смех как мировоззрение и другие работы*, СПб.: Изд-во «Алетейя», 2001. 129–145.
- Лосев, А. Ф. *Хаос* // *Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах*, Т 2 (2-е издание), глав. ред. С. А. Токарев, М.: Советская Энциклопедия, 1988.
- «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака*, отв. ред. В. В. Абашев, Москва: Языки славянской культуры, 2008.
- Макаричева, Н. А. *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского в творчестве Л. Андреева и В. Набокова*, Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. гос. ун-та, 2002.
- Манн, Юрий *Поэтика Гоголя*, М.: Худ. лит., 1988.
- Михеичева, Е. А. *О психологизме Леонида Андреева*, М.: МГУ, 1994.
- Московкина, И. И. *Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева*, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, Харьков, 2005.
- Муратова, К. Д. *Рассказ Леонида Андреева «Полет»* // Русская литература, 1997/2. 63–67.
- Неклюдов, С. Ю. *Время и пространство в былинах* // *Славянский фольклор*, отв. ред.: Б. Н. Путилов, В. К. Соколова, М.: Наука, 1972. 18–45.
- Панова, Л. Г. *«Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама*, М.: Языки славянской культуры, 2003.

- Панова, С. Д. *Воспоминания* // Н. Н. Фатов, *Молодые годы Леонида Андреева: По неизданным письмам, воспоминаниям и документам*, М., 1924.
- Писатели-классики Центральной России: Сборник научных статей*, науч. ред. Г. Б. Курляндская, Орел: Изд-во Орловского госуд-ного ун-та, 2009.
- Разумова, Н. Е. *Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства*, Томск: Томский государственный университет, 2001.
- Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева*, под ред. Д. Л. Андреева, В. Е. Беклемишевой, М.: Изд-во. Федерация, 1930.
- Рогачевский, А. Б. «Елеазар» Л. Н. Андреева: *Полемический аспект* // *Эстетика диссонансов: О творчестве Л. Н. Андреева: Межвузовский сборник научных трудов к 125-летию со дня рождения писателя*, отв. ред. Е. А. Михеичева, Орел: Орловский гос. пед. ун-т., 1996.
- Силард, Лена «Мои записки» Л. Андреева I: *К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести* // *Studia Slavica Hung.*, XVIII., 1972. 303–342.
- Силард, Лена «Мои записки» Л. Андреева II: *Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии* // *Studia Slavica Hung.*, XX., 1974. 41–69.
- Силард, Лена «Мои записки» Л. Андреева III: *Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния»* // *Studia Slavica Hung.*, XX., 1974. 271–304.
- Силард, Лена *К вопросу о толстовских традициях в русской прозе начала XX века* // *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 20, 1978. 216.
- Татаринов, А. В. *Леонид Андреев* // *Русская литература рубежа веков: 1890-е – начало 1920-х годов*, книга 2., отв. ред. В. А. Келдыш, М.: Наследие, 2001. 286–339.
- Творчество писателей-орловцев в истории мировой литературы: Материалы международной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения К. Д. Муратовой, 21–25 сентября 2004 года*, Орел: Орловский госуд. ун-т, 2005.

- Топоров, В. Н. *Пространство и текст* // В. Н. Топоров, *Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы*, Т 1, М.: Рукописные памятники древней Руси, 2010. 318–381.
- Трофимов, И. *Провинция в художественном мире прозы Андрея Белого*, Даугавпилс: DPU izdevnieciba «Saule», 1997.
- Флакер, Александар *Освоение пространства поездом: Заметки о железнодорожной прозе Пастернака* // Slavica Tergestina 8.: *Художественный текст и его гео-культурные стратификации*, Trieste, 2008. 219–225.
- Флоренский, А. П. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*, М.: «Прогресс», 1993.
- Щукин, В. Г. *Окно как «жанровый» локус и поэтический образ* // *Поэтика русской литературы: Сб. статей [к 80-летию профессора Ю.В. Манна]*, М.: Изд-во РГГУ, 2009. 80–101.
- Щукин, Василий *Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей*, М.: РОССПЭН, 2007.
- Эпштейн, М. *Методы безумия и безумие метода* // М. Эпштейн, *Знак пробела: О будущем гуманитарных наук*, М.: НЛО, 2004. 512-540.
- Эртнер, Е. Н. *Провинция в прозе Л. Н. Андреева: Пространство и место* // *Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам, посвященная 70-летию Орловского государственного университета*, Выпуск II: Л. Н. Андреев и Б. К. Зайцев, отв. ред. Е. А. Михеичева, Орел: Орловский государственный университет, 2001. 36–44.
- Эртнер, Е. Н. *Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века: Монография*, Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2005.
- Эстетика диссонансов: О творчестве Л. Н. Андреева: Межвузовский сборник научных трудов к 125-летию со дня рождения писателя*, отв. ред. Е. А. Михеичева, Орел: Орловский гос. пед. ун-т., 1996.

## VI. Függelék: Leonyid Andrejev Magyarországon<sup>229</sup>: Bibliográfia

A bibliográfia számba veszi Leonyid Andrejev műveinek magyar nyelvű fordításait, és a róluk írt recenziókat, továbbá magyar szerzők által az íróról és műveiről magyar, orosz (vagy más) nyelven írt (irodalomkritikai) írásait, illetve orosz szerzők magyarra fordított hasonló műveit. A bibliográfiában nem kaptak helyet az orosz irodalommal foglalkozó Magyarországon megjelent (orosz vagy magyar nyelvű) monográfiák, tankönyvek Leonyid Andrejev életét és munkásságát áttekintő fejezetei, cikkei, ahogy az író Magyarországon színpadra állított színműveiről szóló kritikák sem.

A bibliográfia összeállítása során annak teljességére törekedtem: feldolgoztam az összes korábbi orosz és szovjet irodalommal kapcsolatos magyar bibliográfia adatait (ezek pontossága ellenőrzésre és gyakran korrekcióra szorult), illetve felhasználtam saját kutatásaim eredményeit is.

### I. Leonyid Andrejev műveinek magyar nyelvű fordításai, és azokról írott recenziók

1. Ködben [Мысль], Budapest: Magyar Hírlap, 1903, 68 p.
2. Bargamot és Garaska [Баргамот и Гараська] // Jövendő, 1903/27, p. 36–38.
3. Örvény [Бездна] // Jövendő, 1903/5, p. 30–32; 1903/6, p. 41–46.
4. Valja [Валя] // A Hét, 1903. II. kötet, p. 520–523.  
Ua. // Jövendő, 1904/7, p. 33–36; 1904/9; p. 31–34; 1904/10, p. 38–40.
5. A hazugság [Ложь] // Jövendő, 1903/40, p. 27–29; 1903/41, p. 28–31.  
Ua. // Jövendő, 1905/26, p. 26–34.
6. A tolvaj [Предстояла кража] / Ford. Ifj. Wlassics Gyula // Jövendő, 1903/46, p. 74–80.
7. A kacaj [Смех] // Jövendő, 1903/13, p. 30–34.
8. A világpolgár és egyéb [sic!] elbeszélések / Ford. Czóbel Ernő, Budapest: Sachs Frigyes Kiadása, 1904, 103 p. Tartalom: A világpolgár [Иностранец], Messzeségben [В тёмную даль], Páriák [В подвале], Valia [Валя], A vészharang [Набат].

---

<sup>229</sup> Az Oroszországban publikált bibliográfia (Шандор Кришто, *Леонид Андреев в Венгрии: Библиография // Леонид Андреев: Материалы и исследования*, вып. 2, Москва: ИМЛИ РАН, 2012. 350–365.) magyar nyelvre adaptált változata.

9. Köd [В тумане], Modern Írók Könyvtára, IV, Budapest–Bécs: Freud Frigyes Kiadása, 1904, 93 p.
10. A földszinten [В подвале] // A Hét, 1904, I. kötet, p. 167–169.
11. A hallgatás [Молчание] // Jövendő, 1904/50, p. 32–34; 1904/51, p. 34–36; 1904/52, p. 37–40.
12. A vészharang [Набат] // Jövendő, 1904/39, p. 31–37.
13. Lopni akart [Предстояла кража], Modern Írók Könyvtára, XVII, Budapest: Vass József Könyvkiadóhivatala, 1905, 89 p. Tartalom: Lopni akart [Предстояла кража], Tavaszi ígéret [Весенние обещания], Bargamot és Garaskája [Баргамот и Гараскя].  
Ua. // Budapest–Bécs: Freund F., 1905, 89 p.
14. A kutyuska [Предстояла кража] / Ford. Károly József // Jövendő, 1905/15, 28–34.
15. Nagy betörés volt készülőben [Предстояла кража] // Tolnai Világlapja, 1905, I. kötet, p. 676–677.  
Ua. // Képes Családi Lapok, 1906/7, p. 189–190.
16. Földszinten [В подвале] / Ford. Rotto // Felvidék (Eperjes), 1905, p. 50–52.
17. A vészharang [Набат] / Ford. Abádi // Jövendő, 1905/32, p. 26–29.
18. A vörös kacaj [Красный смех] (részlet) / Ford. Varró Henrik // Népszava, 1905/102.
19. A forradalom dala: Egy száműzött életéből [Марсельеза] // Jövendő, 1905/41, p. 41–43.
20. A Marseillaise [Марсельеза] // Népszava, 1905/25.
21. A könyv [Книга] // Magyar Szemle, 1905/20, p. 163–164.
22. A Maseillaise [Марсельеза] // Szeged és Vidéke, 1905/220.
23. Némáság [Молчание] // Szeged és Vidéke, 1906/81.
24. A kacaj [Смех] // Szegedi Napló, 1906/307.
25. A kacaj [Смех] / Ford. Unghvári Andor // Szegedi Napló, 1907/307.
26. Vészharang [Набат] // Pécsi Közlöny, 1907. november. 26.
27. Elbeszélés töredéke, mely nem lesz befejezve soha [Рассказ, который никогда не будет окончен] // Pécsi Közlöny, 1908. február 2.  
Ua. más címmel: Lenyűgözve // Szeged és Vidéke, 1909/211.  
Ua. Lenyűgözve // Dél-Magyarország, 1910/151.  
Ua. Pécsi Közlöny, 1910. november 24.

28. Ajándék [Гостинец] // Pécsi Közlöny, 1908. június 13.
29. A gondolat [Мысль] // Szeged és Vidéke, 1909/154–172.
30. Az angyalka [Ангелочек] // Szegedi Híradó, 1909/300.
31. A vörös kacaj: töredék egy orosz tüzértiszt naplójából [Красный смех], Budapest: Schimkó Gyula, 1910, 116 p.  
 Rec. Nagy Lajos, Nyugat, 1910, I. kötet, p. 710–712.  
 Ua. rec. Renaissance, 1910, I. kötet, . 200–201.  
 Részletek a *Vörös kacaj* e fordításából: Orosz írók magyar szemmel, II, p. 675–676.<sup>230</sup>
32. A vészharang [Набат] // Dél-Magyarország, 1910/164.
33. A kínai álarc [Смех] // Világ, 1911/65, p. 1–3.
34. A Marsellaise [Марсельеза] // Dél-Magyarország, 1912/7.
35. A mártír [Марсельеза] // Szegedi Napló, 1912/196.
36. A komor messzeségben [В темную даль] / Ford. Sz. L. // Budapesti Szemle, 1913, 155. kötet, p. 124–141.
37. A kacaj [Смех] // Dél-Magyarország, 1913/87.
38. A vörös kacaj [Красный смех] (részlet) // Szegedi Napló, 1914/207.
39. Oroszország pusztulása [Гибель] // Magyarország, 1917/191.
40. A hét akasztott [Рассказ о семи повешенных] / Ford. Md., Budapest: Rózsavölgyi és Társa K., 1915, 123 p. (Az író önéletrajzával.)
41. Lázár [Елезар] / Ford. Zsathkovics Kálmán, Tevan Könyvtár, 139, Békéscsaba: Tevan-Kiadás, 1917, 32 p.  
 Rec. Székely József, Napkelet (Kolozsvár), 1920, p. 703–704.
42. Rögeszmék [Призраки] / Ford. Zsathkovics Kálmán, Tevan Könyvtár, 97, Békéscsaba: Tevan A., 1916, 45 p.  
 Rec. Kázmér Ernő, A Hét, 1916/37, p. 514.  
 Ua. rec. (részlet) Orosz írók magyar szemmel, I, p. 469–470.  
 Ua. könyv, 1919, 45 p.
43. A kormányzó [Губернатор], Olcsó Regény, 20, Budapest: Athenaeum, 1918, 157 p.  
 Tartalom: A kormányzó [Губернатор], A mama [Баля], Az idegen [В темную даль].
44. Ribakov Pál és a nők [В тумане] / Ford. Pajzs Elemér, Tevan Könyvtár, 175–178, Békéscsaba: Tevan, 1918, 64 P.

---

<sup>230</sup> Az *Orosz írók magyar szemmel* I–V. szöveggyűjteményekre hivatkozva a továbbiakban a cím mellett csak a kötet számát és az oldalszámot közlöm (a többi adatot lásd az irodalomjegyzékben).

Rec. A Hét, 1918/33, p. 511.

**45.** A kormányzó [Губернатор], Olcsó Regények, 20, Budapest: Athenaeum, 1918, 111 p.

**46.** A kormányzó [Губернатор] / Ford. Várnai Dániel, Világosság Könyvtár, 5–9, Budapest: Népszava Könyvkereskedés Kiadása, 1918, 111 p.

Rec. Kunfi Zsigmond, Népszava, 1918/187.

Ua. rec. Orosz írók magyar szemmel, I, p. 473–474.

Ua. 2. kiad., 1919, 111 p.

Ua. 2. kiad., Budapest: Magyar Szocialista Párt, 1919, 111 p.

**47.** Anathema: tragédia hét képben [Анатэма] / Ford. Jefremov Jakow, J. Hudák Júlia, Budapest: Kultúra Könyvkiadó és Nyomda Részvénytársaság, 1919, 150 p.

Rec. Bálint Aladár, Corvina, 1919/17.

**48.** Júdás [Иуда Искарот] / Ford. Benedek Marcell, Modern Könyvtár, 382–384, Budapest: Athenaeum, 1919, 89 p.

**49.** A csönd [Молчание] // Az Érdekes Újság, 1919/37, p. 5–8.

**50.** S.O.S.: Mentsétek meg lelkeinket! [S.O.S.] // Az Érdekes Újság, 1919/37, p. 16–18.

**51.** A gondolat [Мысль] // Érdekes Újság, 1919/38 (Legjobb Könyvek, 38.), p. 1–28.

**52.** A Marseillaise [Марсельеза] // Munkásújság, 1920/11.

**53.** A vörös kacaj [Красный смех] (részlet) / Ford. Mácza János // Kassai Munkás, 1920/204, p. 1.

**54.** Nevetés [Смех] / Ford. Várnai Dániel // Oroszok: Tíz orosz író tíz elbeszélése, Budapest: Kultúra, 1921, p. 162–169. (A novella nagymesterei, I)

**55.** Emlékezéseim [Мысль] (részlet) / Ford. Mácza János // Kassai Munkás, 1921/258, p. 2–8.

**56.** A vészharang [Набат] // Panoráma (Wien), 1922/11.

**57.** Egy eset [Кающийся] // Kassai Munkás, 1922/11–12.

Ua. // Kassai Munkás, 1907–1937: repertórium / Szerk. Botka Ferenc, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969, p. 322–326.

**58.** Vörös kacaj: egy talált kézirat töredékei [Красный смех] / Ford. Várnai Dániel, Budapest: Kultúra, 1923, 146 p.

**59.** A Marseillaise [Марсельеза] / Ford. Mácza János // Munkás, 1923/3, p. 2.

Ua. Nőmunkás, 1923/35, p. 2–3.

**60.** Az „eset” [Случай] / Ford. Maros János // Kékmadár, 1923/7–8, p. 191–194.

- 61.** A karácsonyi angyal [Ангелочек] / Ford. Havas András Károly, Budapest: Gabos-Könyvkiadó, 1924, 149 p. Tartalom: A karácsonyi angyal [Ангелочек], Németség [Молчание], Elbeszélés Szergej Petrovicsról [Рассказ о Сергее Петровиче].  
*A karácsonyi angyal* egy részlete ebből a kötetből: Orosz írók magyar szemmel, IV, p. 524–525.
- 62.** Visszatérés [Возврат] / Ford. Varga Béla // Az Érdekes Újság, 1925/17, p. 20–21.  
Ua. // Tolnai Világlapja, 1929/27, (II. kötet.), p. 46–48.
- 63.** A hazugság [Ложь] / Ford. Pajzs György // Az Érdekes Újság, 1925/26.
- 64.** A csönd [Молчание] // Tolnai Világlapja, 1926/18. (I. kötet)
- 65.** A pince mélyén [В подвале] / Ford. Róna István, Várnai Dániel, Budapest: Saly E. Könyvterjesztővállalat Kiadása, 1927, 166 p. Tartalom: A pince mélyén [В подвале], Kísértetek [Призраки], A tolvaj [Вор], A nevetés [Смех], Félrevert harangok [Набат], Hazudsz! [Ложь], Hallgatás [Молчание], A kormányzó [Губернатор].  
Ua. Budapest: Népszava-Könyvek, 1927, 166 p.
- 66.** Kusszaka [Кусака] // A Pesti Hírlap Nagy Naptára, 1928, p. 126–129. (Az író életrajzával és portréjával.)
- 67.** Hallgatás [Молчание] / Ford. Sipos Ernő // Pásztortűz (Kolozsvár), 1929, p. 393.
- 68.** Volli [Валя] / Ford. Sipos Ernő // Pásztortűz (Kolozsvár), 1929, p. 445–450.
- 69.** Mese a szomorú vizitündérről [Валя] / Ford. Berényi László // Budapesti Szemle, 1930/218, p. 417–430.  
Ua. // Vasárnap (Arad), 1936/6.
- 70.** Kacagás [Смех] / Ford. Sipos Ernő // Pásztortűz (Kolozsvár), 1930, p. 90.
- 71.** Az angyalka [Ангелочек] / Ford. Sipos Ernő // Pásztortűz (Kolozsvár), 1930, p. 7.  
Ua. (részlet) // Orosz írók magyar szemmel, IV, p. 525–526.
- 72.** Feltámadás [Баррамот и Гараська] / Ford. Berényi László // Vasárnap (Arad), 1934/22.  
Ua. // Élet, 1937, I. kötet, p. 316–318.
- 73.** Bolondok [Призраки] / Ford. Havas András Károly, Budapest: Glóbus, 1943, 46 p. (Király-regény)
- 74.** A karácsonyi angyal [Ангелочек], Budapest: Napsugár, 1943, 48 p. (Napsugár könyvek)
- 75.** Szeresd felebarátodat [Любовь к ближнему] / Ford. Lajta Zoltán // Három szovjet egyfelvonásos, Budapest: Magyar-Szovjet Művelődési Társaság, 1947, p. 1–16.



**76.** Nevetés [Смех] / Ford. Várnai Dániel // Az orosz irodalom kincsháza, Budapest, 1947, p. 420–423.

**77.** A hét akasztott ember története / Ford. Justus Pál, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1958, 735 p. Tartalom: Bargamot és Garaszka [Баргамот и Гараська], Az ablakban [У окна], Petyka a nyaralóban [Петька на даче], A nagy szlemm [Большой шлем], A folyón [На реке], Az első honorárium [Первый гонорар], A fal [Стена], Volt egyszer [Жили-были], Az ajándék [Гостинец], Harapós [Кусака], Rövid történet [Случай], A pincében [В подвале], A könyv [Книга], Tavasszal [Весной], A külföldi [Иностранец], Tavaszi ígéretek [Весенние обещания], Az állomáson [На станции], Vaszilij Fivészkiij élete [Жизнь Василия Фивейского], A vörös kasaj [Красный смех], Így volt [Так было], Keresztények [Христиане], A kormányzó [Губернатор], A soha be nem fejeződő elbeszélésből [Из рассказа, который никогда не будет окончен], A tolvaj [Вор], Az óriás [Великан], Ivan Ivanovics [Иван Иванович], A hét akasztott ember története [Рассказ о семи повешенных], A jószág szabályai [Правила добра].

Rec. Réz Pál, A Könyvtáros, 1959, p. 631–632.

Rec. Szirmai Rezső, Ország-Világ, 1959/20.

Rec. Apostol András, Andrejev és az orosz dekadencia // Nagyvilág 1959/1, p. 134–137.

**78.** Különös történetek / Ford. Pogonyi Antal, Budapest: Magyar Helikon Könyvkiadó, 1958, 139 p. Tartalom: Az angyalka [Ангелочек], A harapós kutya [Кусака], Tavasszal [Весной], A hét akasztott története [Рассказ о семи повешенных].

Rec. Konrád György, Élet és Irodalom, 1958/48.

Rec. Rubóczky István, A Könyvtáros, 1958, p. 310–311.

Rec. Apostol András, Nagyvilág, 1958, p. 134–137.

Rec. Papp Lajos, Délmagyarország, 1958/26.

*Az angyalka* című mű egy részlete ebből a gyűjteményből: Orosz írók magyar szemmel, IV, p. 527–528.

**79.** A kormányzó [Губернатор] / Ford. Justus Pál // 24 izgalmas novella / Szerk. Réz Pál, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1963, p. 193–253.

Ua. 2. kiadás, 1966.

Ua. 3. kiadás, 1968.

- 80.** A nagy szlemm [Большой шлем] / Ford. Justus Pál // Huszadik századi dekameron, I. kötet, Budapest: Európa, 1968, p. 153–163.
- 81.** A kormányzó [Губернатор] / Ford. Justus Pál, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1972, 81 p.
- 82.** Aki a pofonokat kapja [Тот, кто получает пощечины] / Ford. Maráz László // Az orosz dráma klasszikusai, II. kötet / Szerk. Elbert János, Nemes G. Zsuzsanna, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973, p. 521–612.
- 83.** A nagy szlemm: Kisregények és elbeszélések / Ford. Justus Pál, Benedek Marcell / Szerk. Nyíri Éva, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981, 634 p. Tartalom: Bargamot és Garaszka [Баргамот и Гараська], A nagy szlemm [Большой шлем], Volt egyszer [Жили-были], A pincében [В подвале], Vaszilij Fivejszkij élete [Жизнь Василия Фивейского], A tolvaj [Вор], A vörös kacaj [Красный смех], A kormányzó [Губернатор], Keresztények [Христиане], Júdás [Иуда Искарот] / Ford.. Benedek Marcell, A soha be nem fejeződő elbeszélésből [Из рассказа, который никогда не будет окончен], A hét akasztott ember története [Рассказ о семи повешенных], Ivan Ivanovics [Иван Иванович].  
*A vörös kacaj* című mű egy részlete ebből a kötetből: Orosz írók magyar szemmel, II, p. 677–678.
- 84.** Az elfogott rendőrfelügyelő [Иван Иванович] / Ford. Justus Pál // Rajtaütés: Válogatás az orosz és a szovjet-orosz irodalom katonaelbeszéléseiből / Szerk. Tabák András, Budapest: Zrínyi Katonai- és Lapkiadó, 1987, p. 125–137.
- 85.** Veni, Creator! // Valóság, 1991/1, p. 112–113.
- 86.** Az ember élete [Жизнь Человека] (Prológus és részlet az első képből) / Ford. Vízny Mária // Szellemkép, 1996/3–4, p. 52–55.
- 87.** A Sátán naplója [Дневник Сатаны] (részlet) / Ford. Urbán Nagy Rozália // Napút, 1999/7, p. 22–26.  
Ua. // Az orosz irodalom antológiája a kezdetektől 1940-ig / Szerk. Zöldhelyi Zsuzsa és Szőke Katalin, Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001, p. 398–402.
- 88.** Az Ember élete: Prológus [Жизнь человека: Пролог] / Ford. H. Végh Katalin // Napút, 1999/7, p. 20–21.
- 89.** Roerich birodalma [Держава Рериха] / Ford. H. Végh Katalin // Napút, 2000/3, p. 53–55.

- 90.** Rekviem: egyfelvonásos dráma [Реквием] (részlet) / Ford. H. Végh Katalin // Napút, 2001/3, p. 62–72.
- 91.** Anatéma: tragikus színmű két részben [Анатэма] (részlet) / Ford. H. Végh Katalin // Tekintet, 2006/2, p. 49–58.
- 92.** Az angyalka [Ангелочек] / Ford. Komor Gabriella // Híres családi történetek, Budapest: Ventus Libro, 2007, p. 5–21.  
Ua. // Családi történetek / Szerk. Hitseker Mária, Budapest: Ventus Libro, 2008, p. 5–21.
- 93.** A szakadék [Бездна] / Ford. Komor Gabriella // Híres romantikus történetek, Budapest: Ventus Libro, 2007, p. 5–21.  
Ua. // Romantikus történetek, Budapest: Ventus Libro, 2008, p. 5–21.
- 94.** A barát [Друг] / Ford. Golub Xénia // Híres történetek a barátságról, Budapest: Ventus Libro, 2011, p. 5–11.

## II. Irodalomkritikai cikkek, tanulmányok az íróról és műveiről

1. *Erix Andrejev Leonid* [Леонид Андреев] // Magyar Génusz, 1903/35.  
Ua. // Magyar Közélet, IV. kötet, 1903, p. 39.
2. *Leonyid Andrejev* [Леонид Андреев] // Jövendő, 1903/12, p. 26–27.  
Ua. // Orosz írók magyar szemmel, I, p. 322–323.
3. *Kosztolányi Dezső* Heti levél // Bácskai Hírlap, 1905. június 2. (*A vörös kacaj* című műről.)  
Ua. // Szabadkikötő: esszék a világirodalomról, Szerk. Réz Pál, Budapest: Osiris Kiadó, 2006, p. 399–401.
4. Az orosz „Ember tragédiája” // Politikai Hetiszemle, 1906/52. (*Az ember élete* című drámáról)
5. Andrejev Leonyidot letartóztatták // Szegedi Híradó, 1909/35.
6. *Bresztovszky Ede* A vörös kacaj // Könyvkötők lapja, 1909/23, p. 2. (Rec. a műről.)  
Ua. // Orosz írók magyar szemmel, I, p. 406–408.
7. *Molnár István* Andrejeff Leonid: Orosz irodalmi tanulmány: Monográfia, Hajdúböszörmény: Szabó F., 1910, 95 p.  
Rec. Oláh Gábor, Nyugat, 1910, II. kötet, p. 1572–1573.  
Ua. rec. (részlet) Orosz írók magyar szemmel, I, p. 409.
8. Merénylet Andrejev ellen // Dél-Magyarország, 1911/11.
9. Merénylet Leonyid Andrejev ellen // Szegedi Napló, 1911/12.
10. *Leonyid Andrejev* legújabb regénye // Dél-Magyarország, 1911/286. (*A Szaska Zseguljov* című regényről.)
11. *Kosztolányi Dezső* Andrejev Leonyid: A háború igája // Esztendő, 1918/8. — P. 136–139. (*A háború igája* című műről.)  
Ua. // Orosz írók magyar szemmel, I, p. 475–476.  
Ua. más címmel: *Leonyid Nyikolajevics Andrejev* // Szabadkikötő: esszék a világirodalomról, Szerk. Réz Pál, Budapest: Osiris Kiadó, 2006, p. 295–297.
12. *Juhász Gyula* Leonyid Andrejev meghalt // Krónika, 1919/1, p. 11.  
Ua. // Orosz írók magyar szemmel, I, p. 507.
13. *Faludi Iván* Andrejev a Magyar Színházban // „Ma”, 1919/8, p. 214–215. (Az íróról, *Az ember élete* című drámájáról, és annak 1919-es előadásáról.)  
Ua. // Orosz írók magyar szemmel, I, p. 508–510.

14. *Faludi Iván* Andrejev posztumusz könyve // Napkelet (Kolozsvár), 1921, II. kötet, p. 827–828. (*A Sátán naplójáról.*)
15. *Mácza János* „Sátán naplója” // 2 X 2 (Wien), 1922/1.
16. *Szekfű Ferenc* Andrejev Leonyid utolsó munkája // Kékmadár, 1922/6, p. 167–169. (*A Sátán naplójáról.*)  
Ua. // Orosz írók magyar szemmel, III, p. 115–118.
17. *Strém István* Andrejev Leonid a pesszimista // Nyugat, 1923, II. kötet, p. 102–107.  
Ua. // Orosz írók magyar szemmel, III, p. 153–158.
18. *Berkovits Pál* Leonyid Andrejev: A gondolat // Kékmadár, 1923/3, p. 103–104.
19. *Merezskovszkij, D.* A majom karmai között [В обезьяньих лапах] / Ford. Csima Jenő // A Hattyúölő, Halhatatlan könyvek, Budapest: Dante, 1926, p. 147–187.
20. *Berényi László* Andrejev Leonid // Élet, 1927, p. 343–348.
21. *Berényi László* Andrejev Leonid // Budapesti Szemle, 1930, 218. kötet, p. 357–372.
22. *Gorkij, M.* Leonyid Andrejev / Ford. Lovas György // Uő. Irodalmi tanulmányok, Budapest: Szikra, 1950, p. 79–127.
23. *Héra Zoltán* Leonyid Andrejev és Makszim Gorkij // Népszabadság, 1958/263.
24. *Rubóczky István* Andrejev Leonyid // A Könyvtáros, 1960, p. 43–45.
25. *Vorovszkij, V.* Az ütközet utáni éjszaka / Ford. Hazai Lujza // Irodalmi esszék, kritikák / Szerk. Varga Imre, Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1961, p. 127–146.
26. *Halasi Andor* Andrejev Leonid: Az ember élete // A jövő felé: Válogatott kritikai írások: 1905–1963, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, p. 416–418.
27. *Gorkij, M.* Andrejev Leonyid / Ford. Tábor Béla // Cikkek, tanulmányok, I. kötet: 1895–1930, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1964, p. 201–254.  
Ua. // Írók írókról: Huszadik századi tanulmányok / Szerk. Szekeres György, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1970, p. 99–156.
28. *Andrejev, Vagyim* Gyermekkorom [Детство] / Ford. Brodszky Erzsébet, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1966, 244 p.
29. *Karancsy, László* Die Funktionen der Stimmungsmalerei in dem Roman „Saschka Sheguljow” von Leonid Andrejew // Slavica, VI, Debrecen, 1966, p. 75–90.
30. *Hegedűs Tibor* Színházi főpróba 1919-ben: Emlékezés Leonyid Andrejev drámájára: *Az ember élete* // Magyar Nemzet, 1967/5.

- 31.** *Csukovszkij, K. Leonyid Andrejev / Ford.. Köves Erzsébet // Élmények és gondolatok: Szovjet esszék / Szerk. E. Fehér Pál, Király Gyula, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967, p. 52–84.*
- Ua. // *Két évszázad tanúja: Esszék, visszaemlékezések, pályaképek / Szerk. Köves Erzsébet, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973, p. 47–80.*
- 32.** *Karancsy László Träume und Visionen in den Erzählungen von Leonid Andrejew // Slavica, VII, Debrecen: 1967, p. 81–115.*
- 33.** *Karancsy László Psychologisches und Physiologisches in der Prosa von Leonid Andrejew // Slavica, VIII, Debrecen, 1968, p. 109–116.*
- 34.** *Karancsy László Egy újjászülető író halálának évfordulójára: Leonyid Andrejevről // Alföld, 1969/11, p. 93–95.*
- Uo. (részlet) // *Orosz írók magyar szemmel, V, p. 307–309.*
- 35.** *Karancsy László Bedeutung und Probleme der Andrejev-Forschung // Studia Slavica, XV, Budapest, 1969, p. 257–286.*
- 36.** *Karancsy László Léonide Andréiev après la révolution de 1905 (Les Ténèbres) // Slavica, X, Debrecen, 1970, p. 173–185.*
- 37.** *Karancsy László Léonide Andréiev après la révolution de 1905 (Carnets) // Slavica, XI, Debrecen, 1971, p. 71–79.*
- 38.** *Karancsy László Leonyid Andrejev humanizmusa // Filológiai Közlöny 1972/1–2, p. 186–193.*
- 39.** *Силард, Лена «Мои записки» Л. Андреева 1: К вопросу об истории оценок и полемический направленности повести // Studia Slavica, XVIII, Budapest, 1972, p. 303–342.*
- 40.** *Каранчи, Л. Леонид Андреев о психологическом изображении // Slavica, XII, Debrecen, 1972, p. 91–104.*
- 41.** *Силард, Лена «Мои записки» Л. Андреева 2: Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // Studia Slavica, XX, Budapest, 1974, p. 41–69.*
- 42.** *Силард, Лена «Мои записки» Л. Андреева 3: Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // Studia Slavica, XX, Budapest, 1974, p. 271–304.*
- 43.** *Hajzer Lajos, Diósi Rezsőné Ismeretlen L. Andrejev-fordítások Pécssett // Dunántúli Napló, 1976. szeptember 8.*

Ua. (részlet) // Orosz írók magyar szemmel, V, p. 414–415.

**44.** Hajzer Lajos, Diósi Rezsőné, N.A. Vilor Ismeretlen Leonyid Andrejev-fordítások Pécssett // Filológiai Közlöny, 1976/4, p. 422–424.

**45.** Силард, Лена К вопросу о толстовских традициях в русской прозе начала XX. века // Acta Litteraria, XX, Budapest, 1978, p. 215–230.

**46.** Blok, A. Leonyid Andrejev emlékezete // Szovjet Irodalom, 1980/11, p. 30–33.

**47.** Bory Endre Leonyid Andrejev drámáinak világa // Filológiai Közlöny 1988/3, p. 169–175.

**48.** Bory Endre Az elmagányosodás lélektani drámája: Leonyid Andrejev: *Kutyakeringő* // Nemzetközi szlavisztikai napok III, Szerk. Gadányi Károly, Szombathely, 1988, p. 297–302.

**49.** Bory Endre Az expresszionista dráma előfutára: *Az Ember élete* (1906) // Filológiai Közlöny 1990/3–4, p. 95–104.

**50.** Vizi Mária Az orosz abszurd jellegzetességei Leonyid Andrejev dramaturgiájában // Szellemkép, 1996/3–4, p. 49–51.

**51.** Модор, А. Символика и идейная генеалогия «Красного смеха» Леонида Андреева // Studia Russica, XVI, Budapest, 1997, p. 273–292.

**52.** Goretity, J. Рациональный демонизм в творчестве Леонида Андреева // Slavica Quinqueecclesiensia, III, Pécs, 1997, p. 52–59.

**53.** Buzás, Mária Проблема экспрессионизма в русской литературе XX века // Studia Russica, XVIII, Budapest, 1999, p. 320–329. (Andrejevről és Majakovszkijról)

**54.** Goretity József Leonyid Andrejev „racionális démonizmusa” // In honorem Tamás Attila / Szerk. Görömbei András, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, p. 178–187.

**55.** V. Gilbert Edit Az árulkodó bizonytalanság: hol a szerző, hol a szövegkijárat?: Leonyid Andrejev: *Az iskarióti Júdás* // A tanítvány, a krónikás és az áruló: Utak A Mester és Margaritához, Pécs: Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2001, p. 164–193.

**56.** H. Végh Katalin „...Szüksége van-e a színháznak a látványra?...” // Tekintet, 2002/1, p. 89–99. (L. Andrejev a *Színházi levelek* című esszéjéről)

**57.** H. Végh Katalin „De ki vagyok én?”: A színház státusának értelmezése Leonyid Andrejev *Rekviem* című drámája alapján // Napút, 2003/2.

- 58.** *H. Végh Katalin* A női princípium képi megjelenítése Leonyid Andrejev drámáiban // *Tekintet*, 2003/3, p. 94–107. (A *Fekete álarcok*, *Jekatyerina Ivanovna* és *Aki a pofonokat kapja* című drámákról)
- 59.** *Trombitás, J.* Нарративная функция цветовой символики в повести Леонида Андреева «Красный смех» — и проблема экспрессионизма // *Studia Russica*, XXI, Budapest, 2004, p. 123–131.
- 60.** *Goretity József* Leonyid Andrejev „racionális démonizmusa” // *Töredékesség és teljességigény: Huszadik századi orosz prózai művek értelmezése*, Budapest: Palatinus, 2005, p. 83–97.
- 61.** *Ungvári Tamás* *A vörös kacaj*: Leonyid Andrejevről és novellájáról // *Labirintusok: A szellemtörténet útjai a klasszikustól a modernig*, Budapest: Scholar Kiadó, 2009, p. 113–117.
- 62.** *Kristó Sándor* Метаморфозы маленького человека Гоголя в ранней прозе Леонида Андреева // *Гоголь и 20 век. Материалы международной конференции. Будапешт, 5–7 ноября 2009 г.* *Dolce Filologia*, VIII, Budapest, 2010, p. 263–273.
- 63.** *H. Végh Katalin* Az öngyilkosság prófétája?: A drámaíró Leonyid Andrejev // *Színház*, 2010/1, p. 38–41.



### **III. Leonyid Andrejev művei magyar színpadokon**

- 1.** Az ember élete: Színmű öt képben [Жизнь человека] / Ford. Szemere György / Rend. Márkus László, Premier: Magyar Színház, 1919. június 15.
- 2.** Aki a pofonokat kapja: Játék 4 felvonásban [Тот, кто получает пощечины] / Ford. Liptai Imre / Rend. Csontos Gyula, Premier: Renaissance Színház, 1922. december 7.
- 3.** Aki a pofonokat kapja [Тот, кто получает пощечины] / Rend. Bagossy László, Premier: Pécsi Nyári Színház, Tettyei Játékszín, 1980.július 3.
- 4.** Aki a pofonokat kapja [Тот, кто получает пощечины] / Ford.. Maráz László / Rend. Szőke István, Miskolci Nemzeti Színház, 1984. május 11.
- 5.** Szabin nők elrablása [Прекрасные сабинянки] / Rend. Beatrice (Bleont) Rancea, Katona József Színház, Premier: Kecskemét, 1997. augusztus 10.
- 6.** Kutyakeringő [Собачий вальс] / Ford. Tompa Andrea / Rend. Gothár Péter, Premier: Katona József Színház, Budapest, 2009. november

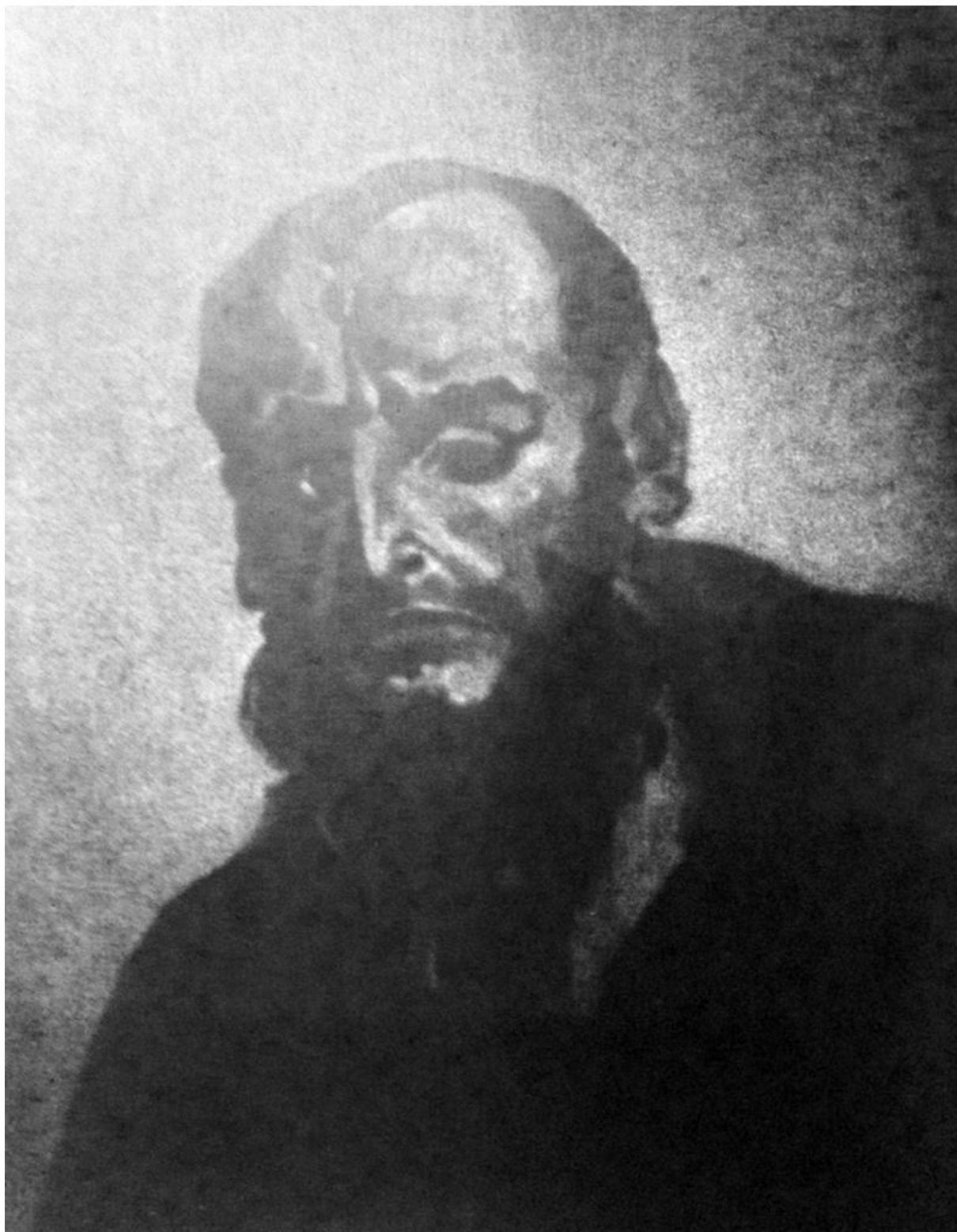
#### **IV. Film**

Hét akasztott, színes magyar film Leonyid Andrejev *A hét akasztott ember története* című műve alapján [Рассказ о семи повешенных] / Rend. Dömölky János, 1989, 75 perc

## V. Felhasznált bibliográfiák

1. *Botka Ferenc* Független szemle: 1921–1923; Kékmadár: 1923: repertórium, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1979.
2. *Botka Ferenc* A csehszlovákiai magyar nyelvű szocialista sajtó irodalmi bibliográfiája: 1919–1938, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
3. *Fenyvesi István* Az orosz és szovjet kultúra a szegedi lapokban: 1890–1944, Szeged: Somogyi-könyvtár, Tanárképző Főiskola, 1967.
4. *Fenyvesi István* Az orosz és szovjet kultúra a szegedi lapokban: 1944–1969, Szeged: Somogyi-könyvtár, Tanárképző Főiskola, 1970.
5. *Hjazer Lajos, Diósi Rezsőné, N.A. Vilor* Ismeretlen Leonyid Andrejev-fordítások Pécssett // Filológiai Közöny, 1976/4, p. 422–424.
6. *Kozocsa Sándor, Radó György* A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig, Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1956.
7. *Kozocsa Sándor, Radó György* A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1945–1949, Budapest: Új Magyar Könyvkiadó N.V., 1950.
8. *Kozocsa Sándor, Radó György* A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája: 1950, Budapest: Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1952.
9. *Kozocsa Sándor, Radó György* A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1955–1970, I–II. kötet, Budapest: Gondolat Kiadó, 1982.
10. Orosz írók magyar szemmel, I. kötet: Az orosz irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai a kezdetektől 1919-ig: Szöveggyűjtemény / Szerk. D. Zöldhelyi Zsuzsa, Budapest: Tankönyvkiadó, 1983.
11. Orosz írók magyar szemmel, II. kötet: Szemelvények a műfordítás történetéből: Szöveggyűjtemény, Szerk. D. Zöldhelyi Zsuzsa, Budapest: Tankönyvkiadó, 1985.
12. Orosz írók magyar szemmel, III. kötet: Az orosz irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai 1920-tól 1944-ig: Szöveggyűjtemény, Szerk. Dukkon Ágnes, Zöldhelyi Zsuzsa, Budapest: Tankönyvkiadó, 1983.
13. Orosz írók magyar szemmel, IV. kötet: Szemelvények a műfordítás történetéből: Szöveggyűjtemény, Szerk. D. Zöldhelyi Zsuzsa, Budapest: Tankönyvkiadó, 1993.
14. Orosz írók magyar szemmel, V. kötet: Az orosz irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai 1944-től 1990-ig: Szöveggyűjtemény, Szerk. Kámán Erzsébet, Budapest: Tankönyvkiadó, 1992.

**VII. Melléklet: Leonyid Andrejev néhány művének szerzői illusztrációi**



**1. Иуда (*Júdás* – portré, olaj, 1910)**



2. Цари Иудейские (*Júdeai királyok* – pasztell, 1918)

Képek lelőhelyei:

1. Андреев, Л. Н. *Полное собрание сочинений и писем в двадцати трех томах*, Т 5, М.: Наука, 2012.
2. Андреев, Л. Н. *S.O.S.: Дневник (1914–1919), Письма (1917–1919), Статьи и интервью (1919), Воспоминания современников (1918–1919)*, под ред. Ричарда Дэвиса и Бена Хеллмана, М–СПб, 1994.