

sokat számít alkotók és művek értékelésénél. Nem; egy zeneszerző utókori megbecsülése mindig azon áll vagy bukik, hogy mennyire hasznosul az újabb alkotóművészetben, vannak-e benne olyan elvarratlan szálak, amelyekre egy új korszak zeneszerzőinek van szüksége. Schumann életműve ebből a szempontból nem született szerencsés csillagzat alatt. Legfontosabb műfajainak tartalékai a XX. század elejére kimerültek, nagy formai elgondolásait felülírta előbb a wagneri, majd a bruckneri, végül a mahleri koncepció, harmóniai gondolkodásánál radikálisabban igényelt a változó korszak. Akkor volt spekulatív, amikor arra kevés igény mutatkozott, akkor volt kimért és szikár, amikor a csillogóbb és tetszetősebb felületek tűntek vonzóbbnak. A repertoár végzetes beszűkülésének évadában pedig, úgy látszik, kevés az, hogy remekműveket írt – legelhivatottabb rajongói sem hihetnek abban, hogy a feledésből időről időre kiemelt opusai túllépnek a kuriózum rangján. Hiszen nincs többé az a kultúra, amelynek folytonossága érthetővé tenné őket; nincs az az új zeneszerzői akarat, amely előképét látná benne. Szeretni s becsülni lehet – a *Liebhaber* helyett végképp a *Kenneré* lett az ő életművének jelentékenyebb hányada; mondhatnánk *connaissanceur*-t is, ha nem tapadna e szóhoz némi pejoratív patina. Márpedig erről van szó valójában: ritka fényű drágakövekhez hasonlítanak az ő művei, melyeknek rejtőző értékét csak az veheti észre, aki a valódi megértés szándékával közelít hozzájuk. De ebben sokakkal osztozik Schumann művészete – s bizvást mondhatjuk: nincs rossz társaságban.

Hetényi Zsuzsa

CSEHOV-CSAPONGÁSOK, NABOKOVOS NÉZŐPONTBÓL*

Két író az asztalon

Talán meglepő, hogy Csehov születésének másfeledik centenáriumáról egy másik író közbeiktatásával szeretnék megemlékezni. Csehov és Nabokov úgy került egymás mellé az asztalra, hogy ez az asztal, pontosabban az én íróasztalom már tele volt Nabokovval, amikor Csehov az évforduló kapcsán odakerült, s így Nabokov a tükör, a közvetítő szerepét tölti itt be. A Nabokov számára oly fontos motívum nemcsak tárgy vagy felület, és nemcsak szimbólum, hanem regényeinek alapvető művészi eszköze is, és most számomra is a reflexiót elősegítő mediátor.

Mínhogy Nabokovhoz hasonlóan szeretem a számok bővületét, megjegyzem, hogy a témáról ugyan sokkal előbb kezdtem töprengeni, de az írásnak véletlenül napra pontosan éppen százhat évvel Csehov halála után fogtam neki. E nabokovos számrébuszból máris meg lehet tudni, hány évesen halt meg Csehov, és mikor született. Nabokov rejtvényrendszerei ennél jóval bonyolultabbak. Az irodalommal foglalkozó embert így bővkörébe vonja az író, aki éppen a „hőse”, és Nabokovra ez fokozottan igaz.

* Készült az OTKA SAB 81212 támogatásával eltöltött kutatási év során.

Az írásnak persze önmagában eleme az összehasonlítás, a melléhelyezés. Az író, a szemlélő mellé és elé kerül az, amit szemlél – a tárgyi és imaginárius és kontemplált világ. Érvényes ez a kritikai írásra és az alkotásra is. Korolenko jegyzett le egy anekdotaszzerű történetet. Csehov megkérdezte tőle: „*Tudja, hogyan írom a rövid novelláimat? Így.*” Azzal körül nézett, megfogta az első keze ügyébe eső tárgyat, történetesen egy hamutartót, és azt mondta: „*Ha akarja, holnapra meglesz a novella. A címe – A hamutartó.*”

Vladimir Nabokov akkor született, amikor Anton Csehov már tüdőbetegesen halni kezdett, mintegy öt évig kortársak voltak (így most már tudjuk, hányban született Nabokov). Kettejükéről az első tanulmány Simon Karlinsky tollából született 1970-ben, aki témáikat és történetvezetési fogásaikat helyezte egymás mellé. Ő hivatkozik először arra, hogy Nabokov, aki soha nem ismert el irodalmi hatásokat, elődjének nevezte Csehovot (egy Edmund Wilsonnak írott levélben, 1956-ban). Másutt Nabokov megjegyzi, hogy Csehovot ugyan nagyon szereti, de nem tudja olyan tudatosan leírni, mint ahogyan Tolsztojt (ANNIVERSARY NOTES, 1970). Itt néhány kellemetlenkedő észrevételt tesz arról, mi nem jó szerinte Csehovban: „*hajmeresztő prózaiság, előre gyártott metaforák, önisméltések, doktorok, hiteltelen vamp nők és így tovább*”. Majd új váltással egy vallomás: „*mégis Csehov az, akinek a műveit magammal vinném, ha egy másik bolygóra utaznék*”.

Karlinsky még nem vagy csak részleteiben, kéziratban ismerhette Nabokov egyetemi előadásait, amelyek csak tizenegy évvel később, a szerző halála után négy évvel jelentek meg, LECTURES ON RUSSIAN LITERATURE címmel. Köztük van a négyrészes Csehov-előadás is: a bevezető, majd A KUTYÁS HÖLGY ÉS A SZAKADÉKBAN elemzése után a SIRÁLY-ról következnek jegyzetek. Mint minden író tollából származó elemzés, ezek nemcsak Nabokov Csehov-értékeléséről tanúskodnak, hanem közvetve Nabokov saját írói elveire és fogásaira is ablakot nyitnak. (Karlinsky cikkének évszámából már kiszámolható, mikor halt meg Nabokov. A módszer ismeretében már hozzákezdhetünk, hogy a LOLITA eseményeit kronológiai sorrendbe rakjuk, ami nem gyerekjáték – irodalomtörténészek a mai napig pepecselnek vele.)

A két író közti majd' negyvenévnnyi korkülönbség történelmi korszakra lefordítva azt jelentette, hogy Nabokov még abban az Oroszországban nőtt föl, amelynek enciklopédiája Csehov műveiből kirajzolódik. Nabokov családjából többen ismerték személyesen Csehovot. Am irodalomtörténeti szempontból a századelőn annyira felgyorsult az orosz fejlődés, hogy Nabokov már a Csehov utáni harmadik nemzedékhez sorolható, mert közben és köztük kivirágzott a nagy orosz Ezüstkör és a szimbolizmus, amelyen belül három nemzedéket is felismer az irodalom története, feltűntek az avantgárd csírái s a velük párhuzamos jelenségek között a később szintén emigrációba szorult, későbbi Nobel-díjas Ivan Bunyin, aki Csehov és Nabokov között közvetlen irodalmi kapocsnak tekinthető.

Csehov két élete

A kézenfekvő párhuzamok pedig lehetnek látszólagosak és semmitmondóak. Mindketten álnéven kezdtek írni (Antosa Csehonte és Vlagyimir Szirin), de más-más okból: Csehov a gimnáziumi vallástanárától kapta a Csehonte nevet, mert már ifjan irodalom- és színházimádó volt. Nabokov pedig államférfi apja nevét nem akarta sem hírbe hozni, sem másolni. A Csehonte név játékos és ironikus, a Szirin pedig fennkölt és mitologikus (a mítoszi madár a szimbolisták szövegeiben elő-előfordul, volt egy azonos nevű kiadó is). Mindketten utálták és hazugnak tartották az iskolát, de Nabokov a társait is utálta,

mert világeletében elkülönülő, félrevonult ember volt, szemben Csehovval, aki nyüzsgő és mozgékony társasági ember. Igaz, mindkettejüknek volt dakszlijuk.

Nabokov, akinek szociális érzékenysége és igazságérzete alighanem az arisztokrácia köreiből egészen kivételesen szabadelvű nevelésének köszönhető, bámulattal és tárgyyszerű tisztelettel kezeli Csehov életrajzát, és Kornyej Csukovszkijnak Csehovról írott életrajzi jegyzeteire támaszkodik. Ha már a biográfiák bővületébe is kerülünk, az idézet mögött ott látom a vidéki törvénytelen ukrán zsidó gyerek, Csukovszkij alakját is, aki Walt Whitman verseinek fordításával robbant be az irodalomba 1907-ben. A későbbi virtuóz fordító, gyerekversmester, kifinomult stilisztá irodalmár a provinciákról ugyanabba a pétervári elit gimnáziumba, a Tyenyiscsevbe került, ahová Nabokov és Mandelstam járt. Oroszország mindig egy óriási szociális keveredési hullámnak köszönhetette kulturális felvirágzását – jellemző is talán, hogy Csukovszkij éppen e szempontból, az író társas és társadalomhoz fűződő viszonyait vizsgálva dolgozta föl Csehov leveleit.

Nabokov Csukovszkijt (az expatriált arisztokrata a mélyről jött poeta doctust) idézve kiemeli, hogy Csehov, az életművész azonnal Moszkvába érkezése után, tizenhét évesen feltérképezte az egész várost, mind horizontális földrajziségében (a nagyon különböző kerületeket), mind vertikálisan (szociális rétegződésében). Operaénekesek, szerzetesek, kocsmai biliárdosok, baronesse-ek, lóversenyesek, békebírák, vásárosok, na és persze doktorok között forog, ebédel vagy akár sofőrködik. Később melihovói házába lankadatlanul és tömegestül csődítette az embereket, művészeket, kiadókat, és a meghívások ellentmondást nem tűrő imperatívusza meghökkentő képekben nyilvánul meg: „*Ha nem jön el, essen le a gatyája a bulváron...*”; „*eltettem magának jutalmul pár csomó retket a kertből, szaladjon ide (600 mérföldről, Pétervárról!), és egye meg*”. A meghívásnál nagyobb csoda, hogy el is viselte, sőt örömmel fogadta a csóstül érkező vendégsereget, csak néha panaszkodott, hogy napokig nem tudott egy sort sem leírni. Mindenféle közös alkotást is javasolgat, még nem írónak is. „*Maga az elejét, én a végét.*” Korolenko életében nem írt drámát, mégis azt írja neki, jöjjön, és írnak egy kétfelvonásos vaudeville-t, persze az elejét itt is a másakra hagyják, „*honorárium felesben*”. A vidám, mókázó író nemcsak a lendületes, mosolygó napokat animálja, hanem közben minden lakóhelyén műveli a földet, ültet (Melihovó üres földjén egy nagy cseresznyéskertet), begyűjti a termést, magokat küld szerte a barátoknak. Rózsa, jácint, ricinus, napraforgó, tulipán, len, szőlő, kamélia, őszirózsa... ezekről is ír leveleiben. Miközben kertecskéit műveli, bámulatos, ahogyan Oroszország nagy tereit is birtokába veszi. Szobrot állít Nagy Péternek Taganrogban, iskolákat épít, de úgy, hogy ő szállítja az építőanyagot, tárgyal a kőművesekkel, kályhásokkal, ácsokkal, minden tanítói lakásba kandallót terveztet, és felügyeli az építkezéseket. Ki tudja, a gyakorlati tevékenység vagy a helyi hatóságokkal és az adminisztráció minden szintjével megvívott harcok miatt illeti nagyobb csodálat. Amikor néha-néha egy-egy hőse elereszt valamilyen fellengzősnek tűnő mondatot arról, hogy az emberek sorsát jobbra kell tenni, e lázas tevékenység fényében az olyan hiteles életprogramnak vehető, amelyért Csehov a két kezével megdolgozott, és amelyet joggal kért számon az eszméket szajkózó és kergető orosz értelmiség nagy részétől. Az olyanoktól, mint a PLATONOV-ban az orvos, aki filozofálni kezd, majd sírva fakad, amikor beteghez hívják, és nem is indul el. Nem volt hát olyan váratlan, hogy Csehov maga nekiindult a szahalini utazásnak, hogy feltérképezze az ottani börtönviszonyokat.

Kis túlzással úgy is tűnhet, mintha műfajban és életrajzban is két Csehov létezett volna: a novellista és életművész első, majd egy váltás után a megkeseredett drámaíró második. Az első Csehov a humor minden regiszterét ismeri, a karcoslatnyi vagy etűdnyi

novellák, a regénynek is beillő kicsit hosszabb elbeszélések szerzője. A kései Csehov pedig, a nagy kopár, kiábrándító komédia tudója, megfáradt öregembernek tűnik, pedig a férfikor teljében halt meg. Elég ránézni Anton Pavlovics fényképeire, hogy meglássuk: a bonvivánnak vagy mai szemmel sztárnak is beillő férfi életében törés következett be. Korai halálát tüdőbaj okozta, de talán valami más is közrejátszhatott, alighanem a depresszió. Túl élesen látta át a valóság minden rétegét, az emberek baját és korcsosulását, saját testét, amely felmondta az életszerződést és a kései házasságot Olga Knipper színésznővel, amely romantikusnak tűnhetett kívülről, de boldogtalan kapcsolat volt. Egyedül utazott el Németországba, hogy gyógykezeltesse magát, és az örökké társaságra vágyó, országát a velejéig ismerő író külföldön, magányosan halt meg, barátaitól és ismerőseitől távol.

Csehov két műfaja

Nabokovtól eltérően Csehov nem írt sem regényeket, sem verseket. Nabokov hivatkozik egy szerkesztőre, aki szerint minden íróba valahol bele van vésve az a pontos szám, ahány oldalnál hosszabb művet soha nem fog írni. Nabokovra 385 oldalt szabott ki a sors a névtelen kiadó szerint. Ez a limit becsapós, és ennek felismeréséhez ismét Nabokov és Csehov párhuzama segít hozzá. Nabokov éppen olyan hosszú kisregényeket vagy hosszú elbeszéléseket írt (*A SZEM, BŰVÖLŐ, CSORB VISSZATÉRÉSE* stb.), mint Csehov (*ÉLETEM, HÁROM ÉV, SZTYEPP, DRÁMA A VADÁSZATON* stb.), de a kettejük között eltelt idő alatt a regény terjedelme annyira másodlagos lett az egyéb kritériumok mellett, hogy nem tűnik fel: tulajdonképpen Csehov egyes nagyobb lélegzetű műveit is lehetne regénynek tekinteni. Ez nem változtat azon a kétségtelen csehovi sajátosságon, hogy egész regénynyi súlyt, egész életeket helyez el egyetlen elbeszélésben, például a *JONICS, A MENYASSZONY, A FEKETE BARÁT* lapjain.

Csehov verset sem írt, Nabokovtól eltérően, aki éppen a versekkel kezdte. Csehov karcolatnyi vagy etűdnyi humoros novelláiban, a regénynek is beillő kicsit hosszabb elbeszéléseiben szinte nyomtalanul elbújik az író. A két életmű struktúrájának eltéréseiből élesebben kiviláglik, miért verstelen szerző Csehov: prózájában nincs ott a háttérben a személyisége. Tolsztojhoz, Dosztojevszkijhez, de akár Puskinhoz képest is sokkal rejtettebb az életrajz, amely viszont Nabokovnál egyenesen a műalkotás alapanyaga lett. Nabokovnál, nyilván az emigráció élethelyzetével összefüggésben, megszületett a fiktív biográfia és autobiográfia – és a számos distanciális lépcsőfok megvalósulása a XX. században az autobiografizmus új jelenségét hozta létre. Csehov fegyelmezetten és tudatosan választotta el vagy fogalmazta és szerkesztette „el” az alkotástól az életét, amely természetesen mindenkinek az egyetlen forrása, az Én, amelybe az elsődleges szociális tapasztalat mellett beleépül a könyvek képviselte kultúra és a képzelet káprázata is. Ez a távolságtartás nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Csehov öntörvényű és vonzóan koherens világot alkotott meg. Jól szemlélteti a lehetséges stratégiák különbségét az, hogy Csehov orvosi praxisa is jóval kevésbé vagy személytelenebbül érzékelhető műveiben, mint például a fiatal Mihail Bulgakovéiban (*EGY FIATAL ORVOS FELJEGYZÉSEI*). Csehov a viláért nem mutatna érzéseket, és nem is pepecselne a stílussal, a formával – a lírához hasonlóan szigorú és pontos mértéket megkívánó kispróza olyan könnyen és készen folyt belőle, hogy annak (és ezt már Nabokov jegyzi meg róla) akár egy-egy kisebb zsurnalisztikus lapszus vagy egyéb botlás sem árthatott. Mert, írja Nabokov, Csehov nem tetszeleg, szemben Turgenyevvel, akinek stílusa olyan, mintha keresztbe vetné a lábát, s közben lopva a harisnyája színében gyönyörködne.

Nabokov nem kedveli a színházat, bár írt rendhagyó és talán soha elő nem adott darabokat. A Csehov-darabok közül csak a SIRÁLY-hoz fűzött jegyzeteket, amelyekben kétélű megjegyzéseket tesz a próza javára és a darabok kárára. Nyina szerinte „*kissé fals*” és lapos szpicceket tart, ugyanis szerinte a csehovi prózában életteli nőalakok ott attól olyan bájosak, hogy nem beszélnek sokat, amit viszont a darabban nem tehetnek meg, s így lesznek kegyvesztettek Nabokovnál. Nagyra értékeli viszont, hogy nincs lineáris cselekmény, és hogy a befejezések zsákutcába futnak, hogy Csehov általában véve felborította a drámai hagyományt, kitört az unalmas determinisztikus ok-okozat sor börtönéből. Tetszik neki az életét jegyzetekbe körmölő Trigorin mint Csehov önparódiája, az íróé, aki előbb írja le a jelenetet, mint ahogy megéli. Nabokov műveiben is számtalanszor felbukkan az életrajzát műveiben szétosztó első személyű író-elbeszélő (TOBORZÓ, LOOK AT THE HARLEKINS!), aki azért él, hogy a szereplői között szétossza élményeit, műveibe belerakja akár az utcán látott, akár az ágyában ölelt alakok bőrét, mosolyát vagy tárgyait. Nabokov szerint a darab tévoa párbeszédeiben az a csodálatos, ahogyan a tehetetlen, gyámoltalan emberek sorsát megmutatják, egy idős embert, aki összezavart mindent az életében (a „*made a mess of his life*” kifejezést szívesen fordítanám erősebben, mondjuk „*személládát csinált az életéből*”), és egy törekeny, finom lányt, aki sohasem lesz boldog. Csehov szövevényesen és parodisztikusan fonja bele az ADÁ-ba is a csehovi darabokat, a színésznő anyát és lányát, akik a NÉGY NŐVÉR-ben játszanak, és Stan Slavski (ferdítve Sztanyiszlavszkij) színházi kurzusait.

Míg Csehov korai színművei drámák (HATTYÚDAL, MEDVE), később tréfákat ír (LÁNYKÉRES, JUBILEUM, LAGZI), a VÁNYA BÁCSI „jelenetek” műfaji jelölést visel, majd a HÁROM NŐVÉR ismét dráma, míg a SIRÁLY és a CSERESZNYÉSKERT komédia. Esztétáknak fejtörést okozó csemege ez a kavarodás, de ha másból nem, Dante KOMÉDIA-jából sejtethetjük (NB. Babits SZÍNJÁTÉK-nak fordítja), hogy a szó valódi értelme nem vígjáték.

Két korszak között: a csehovi csomópont

Nabokov révén Csehov különleges dimenzióba helyezhető, ami engem hozzásegített a lényeg megfogalmazásához: Csehov olyan csomópont, összekötő kapocs az orosz irodalomban, akiben összefut a XIX. század, és ahonnan szétágazik a XX. század. Miközben megképzik előttem vizuálisan egy közepén összekötött fonalnyaláb, ebből a nyolcasból kirajzolódik egy Möbius-szalag, s bár székszissel szemlélem, mert túl tetszetős az elmélet, megengedhetőnek látom a gondolatot. Nem szükséges mélyebb elemzés annak belátásához, hogy a XX. században valóban más minőség vagy dimenzió következett be az irodalomban a múlthoz képest, és nem olyan újdonságról van szó mindössze, amely egy újabb század beköszöntével megfakul. (Egyelőre a XXI. századot is csak a XX. kinövésének, meghosszabbításának érzekelem.)

Csehov nemcsak megkerülhetetlen, hanem központi alak az orosz prózában. Szinte minden elődhöz szervesen köthető, puskinsi, gogoli, tolsztoji és dosztojevskiji reminiscenciák, továbbvitt témák és stratégiák is könnyen felfedezhetők nála. Hogy csak néhány kiragadott példát említsek, illusztrációként: A FEKETE BARÁT Tányája a tréfás Anyegin-idezet tükrében tűnik még árnyékszerűbbnek, aki előbb apja, majd férje árnyékában, függeléküként tud élni, felvetve egyébként egy újszerű Tatyjana-értelmezést is. Ilyen az ARANYOSKA, és ilyen az ANNA A FÉRJE NYAKÁN. A gogoli köpönyegfüggő csinovnyik és a dosztojevskiji odúlakó több változatban is megjelenik Csehovnál, sokan hordozzák magukon immár rájuk merevedett odú-köpönyeg-tokjukat, amelybe bújva otthonosan ismerőssé, szinte bevetté válik a nyomorult örültség. A tolsztoji szüzsék és sorsok egészen közvetlenül jelennek meg: Alekszandr Csudakov CSEHOV ÉS LEV TOLSZTOJ című monog-

ráfijában rámutat olyan elbeszéléskezdeményekre, amelyeket Tolsztoj-szöveggként lehet olvasni (például a FELESÉGEK). Valaha azt vélte az irodalomtörténet, hogy például A 6-os SZÁMÚ KÖRTEREM a tolsztojánizmussal polemizál, holott inkább a bármilyen eszmék megvalósulásának teljes lehetetlenségét jelzi Csehov – látszólag finoman, mert a való élethez oly hasonlóan, valójában pedig nagyon kitartóan, következetesen és határozottan. Alighanem az ideológiák, eszmék és hangzatosságok teljes elvetése és az eszméket hangoztató emberek lelki gyengeségének, sérüléseinek fellebbentése az a vonása, amelyet Nabokov leginkább becsült benne, és híuen követte maga is egész életében. Igaz, nála az emigráció élesebbre rajzolta az erővonalakat, és az averzió szinte szarkasztikus gyűlöletté fajult. Nabokov nem ismerte eléggé Kelet-Európát, ezért nevezhette jellegzetesen oroszoknak a Csehovnál elmaradhatatlan értelmiségiek kedves és megható típusát, akik az emberiség boldogságáról beszélnek, de semmit nem képesek érte tenni, akik végtelenül szeretik embertársaikat, a távoli, megfoghatatlan emberiséget, de nem a közelükben élőket, mert azokat képtelenek elviselni. Ezeknek a gyenge, hisztérikus, bolondos és fölösleges embereknek a fennmaradása önmagában valami szépet és jót ígér a jövőben, mert „*talán a Természet csodálatos törvényei között is a legcsodálatosabb az, hogy a leggyengébbek a túlélők*”. Nabokovnál éppen a Csehov-értékelése mutat rá, hogy Nabokov, aki utálta a társadalmi ideológiákat, a csehovi társadalmi érzékenységet és nézőpontot el tudta fogadni, sőt, számára a raznocsinyec (vegyes rendi származású) szociális érzékenység nemcsak megtűrt, hanem megbecsült érték, és csupán a magukat eszmék hordozóinak tituláló társadalomberendezőket és hatalombirtoklókat nem volt képes elviselni.

Talán ha Csehov megéri Lenin és Sztálin szovjet korszakait, maga is eljutott volna ide. És ez nem az a feltételes mód, amely a történelemben megengedhetetlen: Csehovnak a múlthoz kapcsolódása után a jövőhöz kapcsolódását, a belőle kinövő, rá támaszkodó és hivatkozó irodalmat érdemes megnézni, mert Csehov többet előlegezett meg ebből, mint gondolnánk. Egyik igen vicces és korai elbeszélése, A LÓNEVŰ komikumának háttérében szinte nem is tud érvényesülni a groteszknak minden szabály szerint megfelelő tragikum, amelyet a szereplők áthatolhatatlan, ólomsúlyú ostobasága képvisel. A nyugállományú tábornok viselkedése, pre-sztálini hatalma annál megingathatatlanabb, minél impotensebb minden vonatkozásban. Csehovnál nem lépnek át, csak éppen áthajlanak a fantasztikum korlátján a történetek, de ettől nem kevésbé vérfagyasztó – a tárgyiasított félelem néha jobban viselhető, mint a szorongás. Ha az ember azt álmodja, hogy kafkaian kitingpáncélos bogárrá változott, kiveri a víz, de amikor felébred, és rémálomnak minősítheti, ezzel egy másik világba tolja át, és a fejét megrázva továbbmegy a hétköznapjaiban. Ha viszont azt álmodja, hogy egyre kövérebb, egyre gazdagabb és egyre boldogtalanabb, akkor az félelmetesen valóságos, és nem tolható át sehova – mégsem minősíthető réméletnek, mert akkor felakaszthatja magát. Ezért olyan nyomasztóak Csehov unalmas történetei – ez is egyik elbeszéléseinek a címe. Ennek elemzésére is sokban támaszkodik remekbe szabott filozófiai esszéjében Lev Sesztov: TEREMTÉS A SEMMIBŐL (A. P. CSEHOV) (1907).

Sesztov három alapvető fogalmat vezet be a csehovi életmű jellemzésére. Mint írja, abból a semmiből, ami az életünk, teremt Csehov a lét kérdéseire rákérdező irodalmat. Ezért is érdekli az abnormalitás, hátha abban valami rávilágít a normálisak tehetetlenségére, és akkor felébrednek a normalitás hipnózisából, és az undor hatására talán talán kifelé igyekeznek a labirintusból. Labirintus, hipnózis és undor – e hármas csapdában kitűnik, hogy az egzisztencializmus egyik előfutárának tartott (később Nabokovval

párhuzamosan párizsi emigrációban élő) Sesztov már 1907-ben maradéktalanul megtalálja Csehov műveiben mindazt, ami a XX. század e nagy vonulatát létrehozza. Szürke kerítés, alacsony felhők, kifakult életek – ilyen Nabokov hármás Csehov-víziója is.

Csehovot maradéktalanul magukénak tekintették a szimbolisták is. Nemcsak motívumai köszönnek vissza Alekszej Remizov prózájában, és nemcsak témái épülnek be Fjodor Szologubéiba, hanem legszigorúbb teoretikusuk, Andrej Belij is szorosra fonja vele a kapcsolatot elméleti írásaiban. Maeterlinck fölé helyezi, és nála közelebbi rokonának tekinti – ami részben arra is rámutat, hogy az orosz szimbolizmus azért lehetett olyan erőteljes, valamint a prózában is kiteljesedő, mert nagyrészt endogén orosz irodalmi következmény is. Belij így ír Maeterlinckről: *„belemerült az örökkévalóságba, és el akarta magyarázni... mondhatni, hogy szimbólumai testetlenül szárazak... éleslátó ugyan, de ezt tendenciózusságnak rendeli alá... Csehov az ellenkezője: semmit nem magyarázott el, hanem nézett és látott. Szimbólumai finomabbak, áttetszőbbek, kevésbé szándékoltak. Belenőttek az életbe, maradéktalanul testet öltöttek a reálisban. S amennyiben a reális kezdetének a kép átélését tekintjük, formájának pedig a szimbólumot, annyiban Csehov leginkább szimbolista”* (ZÖLD TISZTÁS / LUGZELJONIJ, 1910). Az 1911-es ARABESZKEK-ben is makacsul visszatér Csehovhoz, akit immár a szimbolista Brjuszovval állít szembe: *„Brjuszov a képeivel azt mondja: »nem tudjuk a titkok nyelvén megértetni magunkat, ezért vontam be a titkot a feltételes jelek lepleivel. De nézzétek, a feltételes jelek egybeesnek a környező valósággal«. Csehov a fordítottját állítja: »semmit sem tudok a titokról, nem látom. De vizsgáljátok meg alaposan a valóságot a pillanatnyi semmiségeken keresztül, lehet, hogy ami a falon kirajzolódik, az nem kétdimenziójú, hanem három: a rajzolatok elfutnak az ismeretlen távlatokba, mert a falakról kiderülhet, hogy üvegből vannak, és amit a felületükön látunk, az, meglehet, túl van e felület határvonalán... Ilyen Csehov életművének szubsztanciája: átlátszóvá tett realizmus, amely önkéntelenül is összenőtt a szimbolizmussal.”*

Nabokov gyökerei a szimbolizmusba kapaszkodnak, ami a lírájában mutatkozik meg legtisztább formában. Első verseskötete 16 éves korában, a kortárs „felőtt” szimbolisták, Blok és Belij teljes kiteljesedésének idején jelent meg.

Belij szavai az átlátszó realitás falairól meglehetősen impresszionisztikus megfogalmazásnak tűnnek ma, mégis rendkívül találóak. Segítségével megvilágosodik, hogy az orosz próza cenzurális okokból saját korában rejtve maradt abszurd vonulata miként táplálkozott szintén Csehovból is. Az Oberiu csoport tagjai, Vvegyenszkij, Harmsz és társaik azt ismerték föl, hogy a realitás abszurditása miatt és mellett (itt szovjet és filozófiai realitást egyaránt értve ezen) csak az tekinthető valóban reálisnak, ami valóban abszurd, s így csak ez lehet a művészet tárgya. Csehovnál az ALUDNI SZERETNÉK! pesztonka kislány hőse meggyilkolja a rábízott csecsemőt, mert annyira fáradt már a szüntelen házimunkától és a gyerek sírástól. A szörnyűség szociális tartalmát (gyerekmunka, árvaság, nyomor) nem tagadva mégis az egzisztenciális csapda a végső paradoxon, amelyben ártatlan ártatlant gyilkol, mert az „egyszerű” helyzet megoldását a rá vonatkozó nézőpont száraz és következetes végigvezetése hitelesíti.

A szocialistának mondott realizmus szorgalmas éltanulói is sokat köszönhetnek Csehovnak, például Nagibin vagy Tyendrjakov vagy az urbánusok (Tinyanov, Ludmilla Petruszskaja), de a népiesek is (Raszputyin) és a sehová sem sorolható Suksin. Ugyanakkor a velük kortárs, de nem sorstárs, hanem szamizdatba szorult írók is élő hagyományt találtak a csehovi prózában (Vlagyimir Vojnovics, Anatolij Glagylin). És a posztmodern, amely az elődök nyomasztó terhét azok átdarálásával próbálja megoldani, a legkényelmesebben és legszerveesebben lubickol Csehovban és Csehovval (akár a szó szoros értelmében, ha Lev Dogyin Budapesten is előadott erősen csapadékos Csehovjára, a

PLATONOV-előadásra gondolunk). Vlagyimir Szorokin összesen hat szerzőnek szentel kiterjedt paródiát a KÉKHÁJ-ban, köztük Csehovnak, akinek árnyékával a színműveiben is meg kell küzdenie. A MOSZKVA című film forgatókönyve (szintén Szorokin műve) közvetlenül a HÁROM NŐVÉR posztmodern parafrázisa, akik, íme, már meg is érkeztek álmaik városába, autistán, megkeseredve, gazdag férfiak játékszereként.

Ki hinné, hogy a színházi új hullámot megindító PLATONOV-ot Csehov egészen fiatalon, egyetemista korában írta. Ez a többenél jóval hosszabb darab a dramaturgok kedvence lehet, mert az előadáshoz mindenképpen meg kell kurtítani, és így szabad kezét hagy a súlypontok elhelyezéséhez, az értelmezéshez. Ennek a színházi megújulásnak a kiváltója egyébként Nyikita Mihalkov filmje volt, az ETŰDÖK GÉPZONGORÁRA (1976), amelyet Oleg Jefremov, Anatolij Efrusz és Jurij Ljubimov nálunk is látható hagyománytörő és -teremtő rendezései gondoltak tovább. Magyarországon Ascher Tamás neve kötődik elválaszthatatlanul a Csehov-rendezésekhez, először Kaposvárott, majd a Katona József Színházban, és Kiss Csabáé, aki bravúrosan összekötötte a novellista és a színpadi Csehovot: kilenc novellájából írt egy tripla fenekű darabot, ahol a játész személyek Csehov-alakokat és Csehovot játész alakokat is játszanak, és magukat is (ÉS MI LETT A NŐVEL?). Miközben Nyugat-Európában is egyre csupaszabb díszletek között egyre nyersebb vagy egyre groteszkebb (sőt abszurd) Csehov-rendezések születnek a mai napig rendszeresen, egyre filozofikusabb felfogás uralkodik el, s így Csehov a posztmodern egyik felvonulási területévé vált, a szétszedett struktúrák és az elvontságba bonyolódás tüneteivel. A Krétakör a közönség közepére elhelyezett (Schilling Árpád rendezte) SIRÁJ-előadása (sic!), ahol a színészek a húsuikat használták jelmeznek, avval szembeesített minden jelenlevőt, hogy itt és most még mindig ugyanabban a világban élünk.

Egy férfi és egy nő

Nabokov regényeiben sokszor hever Csehov-könyv, A KUTYÁS HÖLGY egy-egy példánya az emigránsok lakásaiban, a szereplők felveszik, forgatják lapjait, és beleolvasnak néha. „*Martin olvasni kezdett, egy olyan novellát választott, amelyet ismert és szeretett, egymás után százszor is el tudta volna olvasni, A kutyás hölgyet. De szép is az, amikor a nő elveszti a lornyettjét a jaltai mólón a tömegben!*” (TÜNDÖKLÉS.) Nabokov egyetemi óráin is e műnek szentelte a legnagyobb figyelmet.

Ez a novella egy szép ANNA KARENINA-parafrázis (ezt nem Nabokov mondja). Két másfelé házas embert elér a szerelem, és boldogok együtt, de nem lehetnek egymáséi. Ugyanúgy nem lehetnek egymáséi, ahogyan a három nővér valamért nem megy ki az állomásra, és nem veszi meg a moszkvai vonatjegyet. A lezárás nélküli történet utolsó bekezdése nagyon ravasz. Finom pesszimizmust és humanizmust emleget a ködös kritika, de a boldogságra éhező olvasó úgy fogja olvasni, hogy valami megoldást majd találnak, ha nehezen is. Holott az áll ott, hogy a legnehezebb most vár rájuk. Ez a legnehezebb nem más, mint hogy felismerjék, csak becsapták önmagukat, ami felőrli a szerelemért kitalált szerelmüket és talán önmagukat is. A novella befejezése ugyanis hátulról a hatodik bekezdésben van, és ezeken az utolsó oldalakon nagyon furcsa az elbeszélői hang és a főhős belső monológja közötti viszony, bizonytalanná válik a határvonal. Vajon kié a felismerés, hogy „*a nők sohasem annak látták, aki, nem őt magát szerették benne, hanem azt a férfit, akit képzeletük teremtett, és akit egész életükben mohón kerestek, később észrevették, hogy tévedtek – de azért tovább szerették*”. (Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása alapján, a változtatások álló betűs jelzésével.) Ez már abból a diszharmonikus jelenetből ki kellett derülnön a figyelmes olvasó számára, amikor, jaltai legelső éjszakájukon, a férfi

az ágyból felkelve egy vörös görögdinnyét eszik némán egy fél óra hosszat, miközben az asszony az ágy szélén Bűnbánó Magdolna pózában küzd a lelkifurdalással.

Nabokov éppen ezt a teljes bekezdést idézte diákjainak. Mert miközben a férfi szereplő bizonygatja, hogy ez a szerelem más, ez az igazi, a nő meg sem szólal. Csehov sokkal finomabban is jelzi, hogy a szerelem és házasságtörés csak a férfi önbizalma megtámogatásának eszköze. A férfi el szeretne dicsekedni, hogy szeretője van, a klubjából eljövet egy ismerősének megemlíti, hogy találkozott délen egy elbűvölő nővel. A kolléga szánját visszafogva magához inti, és közli: „*Igaza volt az imént, annak a halnak biza szaga volt már.*” A bűdös hal és a nagy szerelem, valamint a két beszédstílus összeütközése már az 1910-es, 1920-as évek irodalmát, Zamjatyint és Zoscsenkót is idézi.

Csalogány és lornyett

Csehov nem önreflektáló író, Nabokov viszont igen, Csehov nem ítéli meg a kortársait és általában az írókat, Nabokov viszont néha patológiusan rangsorol, és élesen, metsző gúnnyal ítélkezik. Ugyanakkor mindketten éles kritikával kezelik az irodalmi sémákat és a tudatlanságot, pontatlanságot. Szerepet játszott ebben mindkettejük természettudományos háttere: sem az orvos Csehov, sem az entomológus Nabokov nem elvont, természetet soha nem tapintó szobakukac. (Nabokov tudományos kiválóságának bizonyítéka az általa felfedezett és róla elnevezett négy lepkefaj.) Nabokov ingerülten jegyzi meg, hogy egy regény minőségét már az is meghatározza, hány csalogány énekel benne, ugyanis a csalogány soha nem énekel magányosan. Csehov igen fiatalon átlát az irodalmi szakma szitáin, és nem borul le az irodalom nagysága és küldetése előtt, mert szerinte sincs ilyen. Mindössze húszéves, amikor megírja a *MI SZEREPEL LEGGYAKRABBAN A REGÉNYEKBE, ELBESZÉLÉSEKBE STB.* című hasznos kis leltárt, de később is szívesen ad gyakorlati tanácsokat, mint a *SZABÁLYZAT KEZDŐ ÍRÓK SZÁMÁRA* soraiban. Előbbiből árad az orosz provincia és a századvég bájos ponyváinak levegője, amelyben kamaszként Nabokov is álmodozott. Számára ennek felidézése, a gyerekkori olvasmány, Mayne Reid A *FEJ NÉLKÜLI LOVAS*-ának újraelemzése is, mint bármi, időutazást indukál. A kalandos cselekmény minden részlete fontos számára, de főleg a féltékenyen a korlátnak támaszkodó hölgy keblének emelkedése és kezében újra a lornyett. „*Ezt a lornyettet később Madame Bovary kezében találtam meg, aztán Anna Kareninánál volt, majd Csehov kutyás hölgyéhez került, aki elvesztette a jaltai mólón.*” (SZÓLJ, EMLÉKEZET! 10.2.) Az elveszett lornyont Nabokov nemcsak a Tündöklés-ben, hanem egyetemi előadásában is megemlíti, azt azonban nem, hogy maga is alapvető eszközként használja ezt a „tárgyakkal előre jelző” rendszert, akár allúzióként is: a neki kedves motívumokkal intertextuálisan kalapot emel Csehov és más elődök felé – de nem előtt. (Az intertextuális kalapemelés saját zsargonomban csak odaköszönést jelent, amelyben nem kapcsolódik össze a két mű, nem szükséges erőltetett párhuzamokat vonni az idézett és az idézetet tartalmazó szöveg között, csak egy kis alkalmi találka történik köztük, legtöbbször a témában, és egy pillanatra felszelelik a másik író árnya.) Nabokov is előszeretettel alkalmaz ómeneket, amelyek a véletlenek láncolatává, majd fátummá kapcsolódnak, mégpedig nemritkán ellenkező előjellel. Nyomon követhető ezeknek a kidolgozása az életműben. Már a korai elbeszélésben, a *RETTEGET*-ben (Uzsasz, 1927) a színházi látcső csak majdnem esik le, a színházi feneketlen mélység csak pár pillanatra sötétül el, de a tragikus eseményekre utaló álmok sora után mégis bekövetkezik a szeretett hölgy halála, amitől viszont (ironikus csavarral) a betegesen érzékeny hős végre és hirtelen meggyógyul. Nabokov saját jelrendszert alakított ki a szerencsétlenségek előrejelzésére, amelyek közül egyik a telefon, amely

erőszakosan és váratlanul-kéretlenül beleszörögve az ember életébe csak rossz híreket hoz. A LUZSIN-VÉDELEM-ben az előjelek sorozatának mesterfokát mutatja meg, hiszen főhősének az a különössége, hogy mindenben jelet, a sakklépések taktikáját látja az életben.

Binaritások

Kellemes és könnyű dolog persze történeteket és meséket felidézni érintőlegesen, és kiszemezgetni kedvenc idézeteinket, de vajon helytállnak-e a Csehov-szövegek az igaztább, „tudományos” boncolásnál? Helytállnak.

A már említett A FEKETE BARÁT minden jel szerint A LUZSIN-VÉDELEM legfontosabb pretextusa, hogy a nabokovi kontextusra visszatérjünk. A FEKETE BARÁT minden szempontból jelentős mű: központi témáját tankönyvek számára olyan jelentős alapvető irodalmi koncepciókban vagy binaritásokban lehetne megfogalmazni, mint a zseni és az átlagember, szellemi alkotás és materiális munkálkodás, e világ és irracionális, kultúra és természet, falu és város, normalitás és abnormalitás. És mindez harminc olyan oldalon, ahol a lexikától a tárgyi világig, az intertextuális utalásoktól a képrendszerig minden szigorú szerkezetben felsorakozik a fenti megoldhatatlan problémák olyan árnyalására, amely felismerhetővé teszi, mert hétköznapivá fogalmazza az elvont kérdéseket. Kovrin akkor tud alkotni, amikor későn fekszik, és bort iszik, és akkor tud találkozni a másik dimenzióból érkező fekete baráttal, aki először a folyónál, a kínosan karbantartott kerten túl, majd egyre belsőbb tereken jelenik meg. A „túlso part” szimbólummá növekszik, amely az orosz irodalomban a szimbolizmustól, Blok és Andrej Belij képrendszerétől Nabokovig (és tovább) alapvető emblémává növekszik.

Amikor Kovrin végül már az ágyában beszélget a baráttal, akkor a filozófust bolondnak nyilvánítják, és innen kezdve a bor helyett tejet, esti alkotás helyett korai fekvést rónak ki rá a gondos családtagok, akik a kerti fákat is úgy metszik vissza, mint a tehetőséget. A kert mint toposz részleteiben is metaforizálódik, akár csak a CSERESZNYÉSKERT-ben, de más jelentésekben is, és nem csak egyben. Derűs, tehát hűvös éjszakákon füstöléssel próbálják a gyümölcsfákat megvédeni a fagy ellen, ezt megértjük. De ha kiemeljük kertészeti kontextusából a mondatot, hogy „amikor nincsenek felhők, a füst helyettesíti”, a szimbolizmus, sőt a szállóigék elvontsága nyílik meg.

Csehovnak két alapvető fogása érthető meg még itt. Az egyik az egész Csehov-életműre vonatkozó formai jellegzetesség. Csehov sok mindent kimond, megmutat, megértet, vagyis átlátszóvá és érthetővé tesz az olvasó számára. Nem belterjes, hanem nyitottan „demokratikus” szellemű a közlésmódja. Az irodalmi ezotéria alkatánál fogva idegen volt tőle, és tanulmányokat sem írt, elméleteket sem gyártott. Előfordul néha, hogy egy-egy szállóigegyánús mondata a hamisság vagy a „kínos kimondás” határát is súrolja, például: „Az embert ésszel és alkotóerővel áldotta meg az ég, hogy gyarapítsa azt, amit kapott, de mindeddig nem alkotott semmit, csak pusztított.” (Asztrov szavai a VÁNYA BÁCISI-ban, Makai Imre ford.) Am ezekért bőven kárpótolnak zseniális félbehagyásai, apró megfigyelései. A végig nem mondás, a félig tudás, a befejezetlenség poétikáját Nabokov nagyon fontosnak értékeli, és át is veszi tőle. Válasz nélkül marad, s ettől lesz groteszk a kérdés, hogy „mennyi fizetést kap egy templomi karénes?” (SIRÁLY, Makai Imre ford.). Levegőben lóg a kutyás hölgy jövője. Amikor elutaznak az uraságok, a süket vén inas, Firsz egyedül marad egy üres házban, amelyről, ha jól figyeltük a kulcsokról szóló szétszórt párbeszédet, tudjuk: kívülről rázárták (CSERESZNYÉSKERT). Nagy tematikai trouvaille, hogy Kovrin, aki a normális világ tehetséges áldozatának látszik, valójában nem igazi zseni,

csak annak képzeletét magát boldog, vagyis beteg pillanataiban. Egyrészt Csehov még csak ennyiben sem hajlandó kivételes és nem hétköznapi kereteket adni annak, amit mondani akar. Másrészt a túlparti dimenzióban felvetődik egy különös kérdés: vajon nem abba hal-e bele Kovrin, hogy örülete nem teljes értékű, nem hiteles vagy igazi? Hiszen már Platón is kétfélének gondolta az örületet. A CHAGIGA egyik példázata is állítja, hogy négyen jutottak be a paradicsomba, az első a látomása után meghalt, a második látott és megzavarodott, a harmadik, miután látott, kitépte ültetvényeit, és csak egy ment be sértetlenül és jött ki sértetlenül.

A realitásra vetett átható tekintet előtt a falakon túl egy másik világ nyílik meg. Ha a már említett Möbius-szalagot a vonal mentén újra kettévágjuk, a csehovi csomópontból kiindulva egyfelől az abszurd irodalomhoz, másfelől az egzisztencialista filozófiához vezet az út. A Valami mögötti Semmi és egyben a Semmi mögötti Valami, a végtelen magas égbolt és a végtelen mély szakadék felé.

Anton Csehov

MI SZEREPEL LEGGYAKRABAN A REGÉNYEKBEN, ELBESZÉLÉSEKBEN STB.

Hetényi Zsuzsa fordítása

Gróf, a hajdani szépség nyomait viselő grófnő, szomszéd báró, liberális literátor, elszegényedett nemes, külföldi muzikus, ostoba lakájok, dadák, nevelőnők, német jószágigazgató, amerikai nemes, örökséggel. Csúf, ámde rokonszenves és vonzó arcok. Erős lelkű hős, aki megmenti a hősnőt a megbokrosodott lótól, és ha alkalom adódik rá, mindig képes megmutatni, hogy a lelke is erős.

Magas égboltozat, a messzeség végtelen és felmérhetetlen és felfoghatatlan... egy szóval: természet!!!

Hirtelenszöke barátok és vörös hajú ellenségek.

Gazdag nagybácsi, liberális vagy konzervatív, ahogy a körülmények kívánják. Intelmei kevesebb hasznot hoznak a hősnék, mint a halála.

Tambovi nagynéni.

Gondterhelt arcú orvos, aki a krízis szép reményét ígéri, gyakorta fogantyús sétatálcával jár, és kopasz. S ha van orvos, akkor van reuma is a becsületes munkától, migrén, agyhártyagyulladás, párbajsebesülés ápolása és a megkerülhetetlen tanács, a gyógyfürdő.

Szolga, még a régi uraságnál szolgált, bármire kész az uraságokért, akár tűzbe is menne értük. Igen csavaros eszű.

Kutya, amelyik éppen csak beszélni nem tud, papagáj és pacsirta.

Moszkva környéki dácsa és elzálogosított birtok lenn délen.

Villanyáram, amely úton-útfélen, ha kell, ha nem, megjelenik.