

HAJNÁDY ZOLTÁN

A KERT MINT ARCHETIPIKUS TOPOSZ CSEHOVNÁL

És ültete az Úr Isten egy kertet Édenben, napkelet felől,
és abba helyezteté az embert, akit formált vala.

Mózes I. könyve 2:8 (Károli Gáspár fordítása)

A kert (a park) a különböző kultúrákban eszményi tartózkodási helyet jelöl, a meghódított kulturális térrel azonos, a rajta kívül eső világ pedig a kaotikus, rendezetlen állapotok birodalmával, a *sötétséggel* egyenértékű. A *Genézis* szerint Isten teremtette az idilli Paradicsomot. A perzsa eredetű „paradeiszosz” szó *körbezárt földdarabot* jelent, amelyet folyó szel át, növényekben és gyümölcsfákban bővelkedik.¹ Az első emberpár háborítatlan boldogságban élt itt a madarakkal és az állatokkal együtt a bűnbeesésig. A földi paradicsom látomásai más kultúrák mítoszaiban is megtalálhatók, szinte ősprincípiumként nőnek ki belőlük. Minden társadalomban él az aranykornak a képe, amely hitük szerint valamikor létezett és létezni fog újra. Az édenkertnek mint archetipikus toposznak az a funkciója, hogy megmagyarázza az ember átlépését a kezdeti ártatlanság és boldog felelőtlenesség korából a felelősség és a saját sors szabad vállalásának az állapotába, amely gyakran a bűnnel, a nyomorúsággal és a halállal jár együtt. Az emberiség kollektív tudatalattijában megőrződő mitológikus ősképek olyan következetességgel térnek vissza az irodalomban, hogy egyetemes érvényű fogalomnak tekinthetők, minthogy az alkotó és a befogadó számára egyaránt ismert és érthető vallási-mitológiai jelképekre történő utalásokat tartalmaznak. A sumér *Gilgames*-eposzban egy mágikus kertről olvashatunk, ahol a bokrokon drágakövek, karneolgyümölcsök és lazúrkő levelek teremnek. Homérosz műveiben *Elüszion mezeje* a tökéletes boldogság földje az Ókeánosz folyó partján. Hésziodosz hasonló leírást ad a *Boldogok Szigetéről*, ahol az emberek örök fiatalon, békességben éltek az aranykorban. A görög mitológiában ismert az aranyalmákat termő *Heszperiszek* (az *Est leányainak*) kertje, mint a letűnt múlt értékeinek a kifejezője. A leírásokban az édenkerti fa különféle alakváltozatokban szerepel: fügefafa, datolyapálma vagy almafa, de mindenképpen gyümölcsfa. A paradicsomi kertben azonban nem-

¹ A szláv „grad” várost (*город*) és kertet, *veteményeskertet* egyaránt jelent (*сад, огород*) (vö.: *градарь, садовник, ветхозрад*), ekvivalens a *minden oldalról bekerített térrel*. АВЕРИНЦЕВ, С. С.: Архетип; Рай. In: ТОКАРЕВ, С. А. (гл. ред.): *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т. 2. Москва, Советская энциклопедия, 1982. 364.

csak az élet fája, hanem a halál (a tudás) fája is terem, amelynek gyümölcséből Ádám evett. A bűnbeesés sátáni mesterkedés eredménye. Éva mint *instrumentum femininum diaboli* jelenik meg, hogy az első embert bűnbe ejtse, ezért a tiltott tudás fáját, az almafát a nemiséggel szokták társítani. Milton *Elveszett Paradicsomában* szintén almafa van. A letűnt idilli világ hangulatát, emlékét Bunyinnál is *Antonovka-almák* idézik fel. Tolsztoj *Feltámadásában* „szőlőskert” szerepel. A regény végén Nyehljudov felidézi a szőlőművesekről szóló bibliai példabeszédet, amely feltárja előtte az élet értelmét. Csehovnál viszont *cseresznyészkertet* találunk, amely a reménységgel, a szépséggel, a női princípiummal asszociálódik. A legtöbb idegen nyelven ezért lett a fordítás során a *Meggyeskertből* (*Вишневый сад*) cseresznyészkert. Már *A sztyepp* című elbeszélés kilencéves főhősének, Jegoruskának a figyelmét is egy virágzó cseresznyészkert nyugözi le, amely az azonos című drámában az emberi élet költői jelképévé magasodik, szimbolista értelemmel telítődik. Különösen az olyan lírai-filozofikus monológokban, amelyek Maeterlinck hőseinek a *sorssal* folytatott párbeszédeire emlékeztetnek, de Csehovnál a teatralitáson áttűnik egy másfajta realitás:

LJUBOV ANDREJEVNA (*kinéz az ablakon*): Ó, gyerekkorom, tisztaságom!
Itt aludtam ebben a szobában, innen néztem a kertet. A boldogság minden reggel együtt ébredt velem, és a kert most is szakasztott olyan, mint volt, semmi változás! (*Örömtől kacagó hangon*) Olyan felségesen fehér! Drága, drága kertem! Neked nem árt a fakó ősz és a fagyos tél, fiatal vagy újra és boldog vagy, és nem hagytak el az égi angyalok... Istenem, ha a vállamról leguríthatnám még egyszer ezt a nehéz követ, ha elfelejthetném a múltamat!²

GAJEV (*halkan, félig deklamálva*): Ó, természet, csodálatos természet! Örök ragyogásban tündökölsz, teli vagy szépséggel és néma méltósággal, és mi édesanyánknak hívunk. Élet és halál együtt lakoznak tebenned, táplálsz és megsemmisítesz egyaránt...³ (*Cseresznyészkert*)

² CСЕHOV, Anton: *Drámák*. Fordította: Elbert János, Honti Rezső et al. Budapest, Európa, 1978. 566.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА (*глядит в окно на сад*): О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости*) Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое! ЧЕХОВ, А. П.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах. Письма в 12 томах*. Т. 12–13. Москва, Наука, 1986. 210.

A továbbiakban a drámák orosz nyelvű idézésénél e dupla kötetre utalunk, zárójelben a lapszám megadásával. Az ettől eltérő kötetek számát külön kiírjuk.

³ CСЕHOV, Anton: i. m. 1978. 583.

A virágzó cseresznyefák fehér színe *lunáris* szín, a női princípium szűzi tisztaságát fejezi ki, de magában foglalja a földi élet kettősségét, mivel egyes kultúrákban a halál és a gyász színe is. A cseresznyés kert nemcsak a tökéletes boldogság, a gyermekkor és az ártatlanság, de a bukás, a veszteség és a halál szimbóluma is. A cseresznyés kertben, akár csak a kertész ősképe, folyó folyik keresztül, amelybe belefulladt Ranyevszkaja hét éves kislánya. Csehov azt szerette volna, ha a második felvonásban a színpadot folyó szeli át, de ennek technikai kivitelezhetlensége miatt a díszletet egy *ódon kis kápolnára, elhagyatott, dűledező romra* változtatta, „mellette kút, nagy kőlapokkal, melyek nyilván sírkövek lehettek”.⁴ Ezek a rekvizitumok utalnak a múltbéli tragédiára, amelyet a hősnő „nagy bűnei büntetéseként” értelmez. Mik voltak a bűnei? Nemesasszony létére rangon alul, egy ügyvédhez ment férjhez, s miután ő halálra itta magát, egy másik férfihoz került, aki érzelmileg-anyagilag egyaránt kifosztotta. Miatta hagyta el édes- és nevelt lányát, a gondjaira bízott ősi birtokot, a cselédeket, hazáját, s vált hontalan külföldivé. A paradicsomi kertből való kiűzetés, a világba vetettség és a saját sors vállalása összefügg a bűnbeeséssel, amely véget vet az ártatlanság boldog korának, és megkezdődik a számkivetettség átokkal teli korszaka. A *bűnbeesés* motívumára Csehov egy bibliai allúzióval is utal: a harmadik felvonás báli jelenetében az állomásfőnök néhány sort olvas fel Alekszej Tolsztoj *A bűnös asszony* (*Грешница*) című poémájából, amelyben Jézus megbocsát bűnbánó Magdolnának.

Csehov színművében a cseresznyés kert az édenkerti ősképre való emlékezet *locusa*. Mitopoétikus értelemben a cseresznyés kert a paradicsom kertje, az isteni és emberi együttlét organikus létállapota, a természet és a kultúra egyensúlya. Szociokulturális háttérben azonban ott van egész Oroszország a maga udvarházi kultúrájával, roskadozó kastélyaival, pusztuló nemesi fészkeivel, mítosszá, vesztett édené váló kertjeivel, a múlt ábrándvilágába kapaszkodó provinciális széplelkekkel. Vö.: Turgenyev *Egy hónap falun* (*Месяц в деревне*), Dosztojevszkij *Sztyepancsikovo falu és lakosai* (*Село Степанчиково и его обитатели*), Osztrovszkij *Erdő* (*Лес*), Bunyin *Antonovka-alma* (*Антоновские яблоки*) stb. A kert nemcsak a múltat, az aranykort, hanem annak szimmetrikus tükörképét, a jövő ígéretét is jelenti:

A kert tökéletes közösség, amelyben minden fa szabad, mindegyik magában nő, de együttesen, individualitásukat nem feladva, egységes egészet képeznek. A kert a jövőbe nyúlik, de nem szakad el gyökereitől és a talajtól. A kert úgy változik, hogy közben változatlan marad. Ahogy alárendelődik

ГЛЕВ (*негромко, как бы декламируя*): О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь... (224).

⁴ СЕHOV, Anton: i. m. 1978. 573. „Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья” (215).

a természet körforgásának, ahogyan mindig meghal és újjászületik, legyőzi a halált. A kert megmutatja a kivezető utat a paradox világból az organikus világba, megmutatja az átlépést a nyugtalanító várakozás állapotából a tévékeny nyugalomba. A kert szándéknak és a gondviselésnek, a kertész akaratának és az isteni tervnek, a szeszélynek és sorsnak, a múltnak és a jövőnek, az élőnek és az élettelennek, a szépnek és a hasznosnak (a cseresznyéből, emlékeztet a józan szerző, lekvárt lehet főzni) szintézise. A kert – az egyedinek és az általánosnak az összeolvadása. A kert – annak a *szobornosztynak* a szimbóluma, melyről az orosz irodalom annyit prófétált. A kert – univerzális csehovi szimbólum...”⁵

A cseresznyés kert elbűvölő szépségében a szereplőknek a lét harmóniája és teljessége iránti vágya fogalmazódik meg, amelynek elvesztése számukra egyenlő az Édenből való kiűzetés rémületével. (A hasznosság itt másodrendű szempont, hiszen a kert elöregedett, már csak minden második évben hoz termést.) A cseresznyés kertet azonban kivágnák, s ezzel a szereplők utolsó nyomait látják eltűnni a földi paradicsomnak. Csak a remény marad meg, hogy az elveszett paradicsom mint lelkiállapot még visszanyerhető, újrateheremthető: „majd ültetünk mi magunknak egy új cseresznyés keretet, amelyik még szebb lesz, mint ez a régi volt...”⁶ A valóságban már nem, csak a képzeletben lehetséges a visszatérés a múltba, Oroszországba, az elveszett paradicsomba. Csehov relativizálta a színpad valóságát: az ő színháza nemcsak valami megtörténéseinek, de a meg nem történéseinek is a színhelye.

A darab főhőse nem egy személy, hanem egy kert, de nem akármilyen, hanem a „földkerekség legszebb kertje”, amely még a lexikonban is benne van. A kert vizuális szimbolikája meghatározza a darab szerkezetét. A mű központi magja a cseresznyés kert, tavaszi virágba borulásától az elárverezéséig és az őszi fagyoktól lecupaszított fák kivágásáig, pontosabban a különböző nemű, korú és

⁵ ВАЙЛ, Пётр – ГЕНИС, Александр: *Édes anyanyelv (Az orosz irodalom aranykoráról)*. Fordította: Goretity József. Budapest, Európa, 1998. 290–291. „Сад – это совершенное сообщество, в котором каждое дерево свободно, каждое растёт само по себе, но, не отказываясь от своей индивидуальности, собранные вместе, они составляют единство. Сад растёт в будущее, но не отрываясь от своих корней, от почвы. Сад меняется, оставаясь неизменным. Подчиняясь циклическим законам природы, рождаясь и умирая, он побеждает смерть. Сад указывает выход из парадоксального мира в мир органичный. Сад – переход от состояния тревожного ожидания в вечный деятельный покой. Сад – синтез умысла и провидения, воли садовника и Божьего промысла, каприза и судьбы, прошлого и будущего, живого и неживого, прекрасного и полезного (из вишни, напоминает трезвый автор, можно сварить варенье). Сад – слияние единичного со всеобщим. Сад – символ соборности, о которой пророчествовала русская литература. Сад – универсальный чеховский символ...”. ВАЙЛ, Пётр – ГЕНИС, Александр: *Родная речь*. Москва, Независимая газета, 1995. 188.

⁶ СЕНОВ, Антон: i. m. 1978. 602. „Мы посадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его...” (241).

társadalmi rangú szereplőknek a hozzá fűződő érzelmi viszonya. A kert érzéseik eszményi szimbóluma, belső valóságuknak megfelelő külső valóság. A fehér virágokba borult cseresznyés kert a tisztaság, az ártatlanság, az élet színönimája, a fák kivágása pedig az élet elmúlását és végét jelenti. A kert áll a különböző lelki alkatok és társadalmi érdekek összeütközésének a középpontjában. A természet nem pusztán tájképként jelenik meg a színdarabban, hanem mint a természet spiritualizált, szocializált jelképe. A kert szeretete, a fák kultusza gondolkodásuk egyik kulcsfontosságú momentuma. Egy francia színházi rendező, Jean-Louis Barrault szerint a négy felvonás középpontjában a kert áll, amely a legfőbb morális érték elvesztésével kapcsolatos: 1. a cseresznyés kertet el fogják adni; 2. a cseresznyés kertet most már hamarosan eladják; 3. éppen most adják el a cseresznyés kertet; 4. a cseresznyés kertet eladták (*Réflexion sur le théâtre*, 1949). A *Cseresznyés kert* (1904) tehát joggal nevezhetjük *középpontos* drámának, amelyben „a hozzá fűződő viszonyok nemcsak viszonyok, de olyanok, amelyek a kertnek különös, önmaga jelentésén túlmutató tartalmakat adnak, ruháznak rá”.⁷ Ez az önmaga tárgyivoltán túlmutató értéktöbblet azt jelenti, hogy a cseresznyés kert az *otthon*, a *ház*, a *haza*, sőt egész *Oroszország* egyetemes érvényű szimbólumává magasodik: „Egész Oroszország a mi kertünk!”⁸

Ranyevszkaja és bátyja, Gajev reményvesztett emberek, akik számára a *szépség* az utolsó lehetséges győzelem a kalmárszellemű világ fölött. A drámai kollízió mozgatója a szépség megmentésének az eszméje. A szépségtől megfosztott ember lesz az önmagát halálra ítélt világ beteljesítője. „A távolban egyszerre csak megpendül valami hang, amely mintha az égből jönne, s olyan, mint valami elpattant húr hangja, elhaló, szomorú zengés”.⁹ Az elpattant húr poliszémikus jelentést nyer a darabban, amelynek értelme nem egyszerűsíthető le valamely absztrakt fogalom világosságáig, jelentése nem rögzíthető egyetlen, pontosan meghatározott szóban. A baljós előjel a szomorú véget vetíti előre, amelyet a szereplők, szándékuk ellenére, nem tudnak elhárítani. Csehov azt mutatja meg, hogy az embernek milyen csekély cselekvési lehetőségei maradnak egy történelmi szituációban, ahol a külső meghatározó erők olyan megsemmisítő erejűek, hogy a belső indítékok vajmi keveset számítanak. A cselekvés paradoxonja abban rejlik, hogy az ember csak lehetőségeiben korlátlan, tetteiben korlátozott. Csehov azonban az egzisztenciális kérdések roppant súlyát a *comédie larmoyant* forma könnyedségével el-lensúlyozza. A *Cseresznyés kert* csak címében komédia, tartalmát tekintve súlyos drámai mondanivalót hordoz.

Az *otthon* (és hiánya, az *otthontalanság*) az orosz kultúra egyik központi szimbóluma, amely a nemzeti, történelmi és magánéleti bázist egyaránt jelenti.

⁷ BÉCSY Tamás: *A drámamodell és a mai dráma*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974. 162.

⁸ CSEHOV, Anton: i. m. 1978. 589. „Вся Россия наш сад!” (227).

⁹ CSEHOV, Anton: i. m. 1978. 583. „Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный” (224).

Nem véletlenül térnek vissza a szövegben minduntalan a *ház*, a *gyerekszoba*, a *virágzó kert*, a *ház kulcsai*, az *ősök százesztendő könyvszekrénye* (*дом, демская, цветущий сад, ключи от дома, столетний книжный шкаф*) mint az állandóság, a maradandóság, átvitt értelemben a nemzeti identitáskultúra szimbólumai. Ez az ismétlés, a könyvszekrény csókolgatása, a hozzá intézett monológ az író szándékos fortély, azt hangsúlyozza, hogy a bútordarab a nemzeti hovatartozásuk elidegeníthetetlen tartozéka, a tőle való elválás a gyökerektől való elszakadást jelenti.

GAJEV (*tapogatja*): Te régi, derék, tiszteletre méltó szekrény! Örömtől mélyen meghatottan állok előtted, aki immár egy évszázad óta szolgál a Jó és Igaz ragyogó eszményeinek! A te néma kiáltásod, amellyel gyümölcsöző munkára hívsz bennünket, száz hosszú éven át nem veszített erejéből, és (*sírásba olvadó hangon*) nemzedékeken át tartotta ébren hitünket egy jobb jövőben és a nemes emberi ideálok diadalában!¹⁰

A tolsztoji alakok mély *történelmi otthonosságával* és a dosztojevszkiji hősök *transzcendentális otthontalanságával* szemben a csehovi hősök folyton úton levő, hontalan vándorok, Goethe kifejezésével élve „lebegő alakok” („schwankende Gestalten”). Ez a súlytalanság Ranyevszkaják párizsi tartózkodásának meghatározó élménye: a negyedik emeleten, ég és föld között laknak cigarettafüstben, léghajón utaznak, vasúti étteremben étkeznek, idegen ételeket esznek, más ízek és szagok veszik őket körül. A színdarabban fontos szerepe van az oltalmazó istennek védelmét élvező *ház* (*otthon*) és az elátkozott párizsi *ellen-ház* (*otthontalanság, hontalanság*) szembeállításának. A csehovi hősök nem érzik magukat otthon a világban, Dosztojevszkijei már nincsenek otthon az égben. Melyiküket tekintik inkább nomádnak, azt, aki konkrét vagy azt, aki transzcendentális térben és

¹⁰ СЕНОВ, Антон: i. m. 1978. 564.

ГАЕВ: Да... Это вещь... (*Оцупав шкаф.*) Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (*сквозь слезы*) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания (206–208).

Paszternak a *Doktor Zsivago*ban szintén kiemeli az ősök könyvszekrényének, mint nemzeti identitásszimbólumnak a fontosságát. Édesanyja halála után, amikor Anna Ivanovna holttestét kiviszik a házból, a gyermek Jura a könyvtárszobába menekül, ruhástól egy díványra roskad. A fizikai és lelki veszteség után itt talál magának szellemi menedéket: „Most keresik az egész házban, és senki se gondolja, hogy a könyvtárban alszik, nem ébred fel abban a távoli zugban, a mennyezetig érő könyvespolcok mögött”. Zsivago később, felnőttként sem szakít a történelmi-kulturális hagyományokkal, az „ősök könyvszekrényével”. PASZTERNAK, Borisz: *Zsivago doktor*. Fordította: Pór Judit. Budapest, Árkádia, 1988. 100. „Сейчас его ищут по всему дому, и никто не догадается, что он в библиотеке спит, не проснется в дальнем углу, за высокими книжными полками, доходящими до потолка”. ПАСТЕРНАК, Борис: *Доктор Живаго*. Т. 1. Vilnius, Vaga, 1988. 86.

időben vándorol? Mi készíti az orosz vándort arra, hogy hontalan csavargóként bolyongjon a világban? Miért nem tud a családi tűzhelynél megmelegedni, mint a bolygó hollandi, aki mindenütt keresi, de sehol sem leli a nyugalmat? A több mint kétszáz éves hányattatás okát a szlavofilek abban látták, hogy Péter reformjai letépték az értelmiséget a pravoszláv vallási gyökerekről, elszakították az őstajtól. Elveszítette kapcsolatát a néppel, gyökértelessé vált. Céltalanul bolyong a világban, talajtalan, mint a szélsodorta ballagófü. Nem véletlenül szerepelnek a drámában az elutazással és a megérkezéssel kapcsolatos motívumok: a *vasút*, az *állomás*, az *úti ruha*, *utazótáska*, *összekötözött balyu* (*железная дорога, станция, одежда в дорогу, сложенные чемоданы, дорожные узлы*) stb., mint az átmeneti lélekállapot szimbólumai. A jobbágyfelszabadítás után a földjüket, otthonukat elkótyavetyélő, deklasszálódott nemeselek nem a vándorok jóleső érzésével vágnak neki a világnak, hőstettek végrehajtása céljából, hanem kényszerűségből: a történelmi számkivetettség nyomasztó érzésével. Hontalanságuk nem szabadság, hanem a szabadság látszata. Csupán az ifjabb nemzedék képviselői gondolják másképp:

ÁNYA: Isten veled, drága ház! Isten veled, régi élet.
TROFIMOV: Éljen az új élet!”¹¹

Csehov az édenkertről mint nem tartós, átmeneti létállapotról már *A fekete barát* (*Черный монах*, 1894) című elbeszélésében is írt, mégpedig abban a dialektikus összefüggésben, hogy a paradicsomi öskertben nemcsak az élet, hanem a halál (a tudás) fája is terem, amely szakadékot támaszt a természet és a kultúra között. A kert nemcsak az organikus teljesség szimbóluma, hanem mint a kiüzetés tere, a veszteségé is. A halál mindenütt, még a legnagyobb szépség és boldogság pillanataiban is jelen van. Még magában a szépségben sincs igazi *harmónia*, a csehovi hősök még a szépségben is a lét metafizikai alapjainak a polaritását, kettészakadtságát látják, ami a nyugtalanság, sőt a félelem érzését kelti bennük. A törekény szépség csak azért adatik nekik, nehogy tönkretegye őket az elviselhetetlen igazság. „Mert mi a Szépség, ha nem annak a Rettentőnek a kezdete, melyet elviselünk még épp, s ha csodáljuk, ezért, mert hagyja, közönnyel, létezzünk csak”.¹² A hős skizofréniás tudathasadásának (*mania grandiosa*) egyik lehetséges

¹¹ СЕХОВ, Антон: i. m. 1978. 614.

Аня: Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

ТРОФИМОВ: Здравствуй, новая жизнь!.. (253).

¹² RILKE, Rainer Maria: *Duinoi elégiák*. Fordította: Tandori Dezső és Tellér Gyula. Budapest, Helikon, 1988. 7. Eredetiben: „Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, uns zu zerstören”. RILKE, Rainer Maria: Duineser Elegien. In: *Werke. Auswahl in zwei Bänden*. Band 1. Leipzig, Im Insel Verlag, 1957. 233. E rejtélyes szavak értelme Kerényi Károly hermeneutikája szerint a következő: „a költő *Borzasztónak* az isteni szférát nevezi. Platón szellemében szólva a Szépség an-

forrása az ember esztétikai és etikai életének a kettéhasadása: a kiüresedett, elposványosodott élet és a magasabb rendű eszmények összeegyeztethetlensége. Kovrin mágiszter azoknak a kisemberekről szóló orosz irodalmi alakoknak a sorába tartozik, akik személyiségzavarral küszködnek, üldözési vagy nagyzási mániában, depressziós szorongásban szenvednek, a lét és nemlét határvonalán egyensúlyoznak, fellázadnak a végzetes eleve elrendelés ellen. Csehov elmélyítette, és új formában mutatta be a személyiség megkettőződésének problémáját, amellyel Dosztojevszkij is kísérletezett *A hasonmás* (Двойник) című pétervári poémájában, s amelyet mesterien ábrázolt Ivan Karamazov és az ördög párbeszédében (utóbbi reminiszcenciái átszállamlanak Kovrin és a fekete barát dialógusaiban).¹³ Az örületbe (a más létbe) való menekülést felfoghatjuk úgy is, mint a szubjektum önvédelmi reflexét, hogy megvédje magát a személyiségét fenyegető deperszonifikáló veszélytől. Kovrin nagyzási mániája fantasztikus formában megnyilvánuló tiltakozás az élet elszürkülése ellen, s mint ilyen, egyfajta realitás tükröződik benne. Kovrin polaritása, belső diszharmóniája a szépség és a hasznosság, a zseni és a középszer közötti őrlődés drámája, mivel nem képes megtalálni az egyensúlyt. Elégeti magát vélt zsenialitása tüzeiben. Tehetségét nem tudja beolvasztani a hasznosságba. Nem tudja eldönteni, hogy milyen kapcsolatban áll egymással a tudatos és a tudattalan, az elméleti tudás és a gyakorlati cselekvés, ezért nem találja az üresség melankóliájából a kivezető utat. *Altelegójának* a projekciója, a fekete barát olyan vitális értékeket hordoz, amelyekre Kovrinnak szüksége van, ám különös megjelenési formájuk miatt nem tudja asszimilálni és realizálni ezeket az ambíciókat, környezete pedig igyekszik elfojtani őket. Az egymást hol vonzó, hol taszító megvilágosodások és elvakultságok, ezek az észrevétlen mozgások rejlenek magatartásának és cselekedeteinek a mélyén. Ilyen rezdülések halmazaként ábrázolja Csehov a kiválasztottságban tetszelgő férj és hétköznapi környezete viszonyát. A fekete barát először csak felajzott képzeletében bukkan föl, majd az abszurditás átkerül az életbe is, amelyben valóság és látomás, realitás és extatikus révület elválaszthatatlan egységet alkot. *A duplex paradoxitás* (kettős ellentmondás) következtében Kovrin lázálmai és nappali fantazmagóriái testet öltenek, a kézzelfogható tárgyak és emberek viszont illuzórikusnak és testetlennek tűnnek számára. Kovrinnak a vágyálma, hogy valami másnak mutatkozzék önmaga és mások szemében, mint ami, hamar lelepleződik. Az érték és a vágyott érték, a vágyálom mást jelent számára, és mást a gyakorlatias kertész, Peszockij

nak az isteni szférának kezdete, melynek tetőpontja az *Agathon* [Jó].” KERÉNYI Károly: *Az örök Antigoné*. Budapest, Paidion, 2003. 417.

¹³ A művésznak (zseninek, tehetségnek) az ördöggel (a fekete emberrel) való találkozása mint vándortéma gyakran bukkan föl mind a világ-, mind az orosz irodalomban (Chamisso: *Peter Schlemihl különös története*, Goethe: *Faust*, Puskin: *Mozart és Salieri*, Gogol: *Arckép*, Jeszenyin: *Fekete ember*, Bulgakov: *Mester és Margarita* stb.). A fekete szín a Rossznak, a Gonosznak, a pusztításnak és az önpusztításnak a szimbóluma.

és leánya számára. Kovrin ugyanis attól fél, ha nem zseni, akkor nagyon közelről fenyegeti a veszély, hogy nyárspolgár lesz, ezért boldogságát az irrealitás szférájában keresi, amelyben bizonyos életeszmények illuzórikus konkrétságot öltenek. Látomása először akkor bukkan föl, amikor „az óriási oszlopos épület” *zárt teréből* egy szimbolikus pallón keresztül átsétál az *őspark nyitott terébe*:

Kovrin a pallón átment a túlsó partra. Most tágas mező terült eléje, rajta hullámozott a még nem virító, zsenge rozsvetés. Közel s távolban sehol egy lélek, sehol egy élőlény, s mintha ez a kis ösvény abba a bizonyos ismeretlen, rejtélyes távolba vezetne, ahol épp most nyugodott le a nap, és olyan szélesen lángol az est bíborfénye.¹⁴ (*A fekete barát*)

E két világ, az immanens és a transzcendens között feszül Kovrin szenvedő lelke, akit gyökerei az érzéki világhoz láncolnak, de magasabb törekvései afelé a szebb, jobb, eszményi világ felé vonzanak, amelyet élete folyamán sohasem tud elérni, de ahova lényege szerint tartozni szeretne.

Érdemes figyelmet fordítani a geometrikus motívumokra törekvő, finom művű *franciakert* és a természeti formákat érintetlenül hagyó, durvább kidolgozású *angolpark emblematikájára*, amely az elbeszélésben kontrasztív viszonyba van állítva, ugyanakkor sajátos szegélyképként keretezi a történetet. Sajnos a magyar fordításba pontatlanságok csúsztak be:

Szigorúan angolosra nyírt őspark csaknem egy egész versztányira húzódtott a háztól a patakig, s ott szakadékos, meredek, agyagos partban végződött, amelyen a fenyőfák pőrén kiálló gyökerei holmi szőrös talpakhoz hasonlítottak; lent csillogott a víz, panaszosan sápgogtak a vadludak, és mindenütt szinte balladaíráásra készítő hangulat terjengett.¹⁵

Az *angolkert* a természetesség látszatára törekszik, arra, hogy a kert minél jobban beleolvadjon a tájba. Ezzel szemben az architektonikus *franciakert* mértani alak-

¹⁴ CСЕHOV, Anton Pavlovics: *A 6-os számú kórterem. Elbeszélések és kisregények (1892–1895)*. Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet, Lányi Sarolta et al. Budapest, Magyar Helikon, 1974. 328. Az idézett művet fordította: Szöllősy Klára. „Коврин по лавам перешел на другую сторону. Перед ним теперь лежало широкое поле, покрытое молодой, еще не цветущей рожью. Ни человеческого жилья, ни живой души вдали, и кажется, что тропинка, если пойти по ней, приведет в то самое неизвестное загадочное место, куда только что опустилось солнце и где так широко и величаво пламенеет вечерняя заря”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. T. 8. 234.

¹⁵ CСЕHOV, Anton Pavlovics: i. m. 1974. 320. „Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. T. 8. 226.

zatok kialakítására törekszik, vagyis arra, hogy a természetet a geometriai formáknak megfelelő formákba kényszerítse. Az érintetlen teremtmény természet (natura naturans), az őspark szembe van állítva a teremtmény természettel (natura naturata), Peszockijék stilizált, emberkéz formálta francia dísz- és gyümölcsöskertjével:

A kert látványosságát, amit maga Peszockij lekicsinylően semmiségnek nevezett, Kovrin már gyermekkorában mesebeli szépségnek tartotta. Milyen csodák voltak itt! Milyen különös hajtásai és torzszülöttei a természetnek! Gyümölcsfákból sövénykerítések, kúp alakúra formált körtefák, gömb alakú tölgyek és hársak, almafákból ernyők, árkádok, koszorúk, kandeláberrek, sőt szilvafákból kialakítva az 1862-es szám, azt az évet megörökítve, amikor Peszockij megkezdte a gyümölcsstermesztést.¹⁶

A két kerttípus párhuzamba állítása pozitív, illetve negatív érzelmeket vált ki a különböző szereplőkből, s bizonyos konfliktustípusoknak is a forrása. Kovrin úgy véli, a kerten való erőszakot mesterkéeltséget, az eleven, burjánzó élet zárt alakzatba való kényszerítését eredményezi, amelynek béklyójából a természet csak ciklikus megújulása során képes kitörni. Attól retteg, hogy Peszockij és lánya a házassággal őt magát is egy zárt, formalizált világba kényszerítik. A *несок* homokot jelent, amely az éltető nedvesség hiányára, a halál szárazságára, átvitt értelemben a létezés mulandóságára és reménytelenségére utal.¹⁷ Az antinómia először csak a hős lelkében támad az eszmény és a valóság kibékíthetlensége miatt érzett ellentétes érzelmek és hangulatok között, majd fokozatosan átterjed környezetére is. A kétféle kerttípus vizuális kontrasztja önmagán túlmutató *emléma*: a láthatatlan lényeket egy látható tény képeivel jeleníti meg. Egy olyan bonyolult képi allegóriát képvisel, amelyben a vizualitás és verbalitás egységet alkot.¹⁸

A *fekete barát* című elbeszélésben például az érték-szempontról kiemelt kert és környéke kap jelleget. Az első leírásban Peszockijék kertjét még a cselekmény szokásos tájképszerű háttérének érezzük, bár a hosszadalmas leírás és a Csehov munkásságában gyakori archetipikus „kert”-motívum már itt is óvatosságra int bennünket. A kezdeti kép elemei az ismétlések ré-

¹⁶ СЕНОВ, Антон Павлович: i. m. 1974. 321. „То, что было декоративной частью сада и что сам Песоцкий презрительно обзывал пустяками, производило на Коврина когда-то в детстве сказочное впечатление. Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой! Тут были шпалеры из фруктовых деревьев, груша, имевшая форму пирамидального тополя, шаровидные дубы и липы, зонт из яблони, арки, вензеля, канделябры и даже 1862 из слив – цифра, означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. Т. 8. 226.

¹⁷ Vö.: PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetem és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi, 2001. 219.

¹⁸ Vö.: PRAZ, Mario: *Embléma, jelkép, epigramma, concetto*. In: PÁL József (szerk.): *Az ikonológia elmélete*. Fordította: Kürtösi Katalin. Szeged, JATE Press, 1997. 192–225.

vén szemantikailag egyre gazdagabbak lesznek, és a legkülönfélébb lelki-állapotok kivételéseivé válnak. Kovrint és Tányát untatja a „több ezer rubel tiszta jövedelmet” hozó „haszonkert”, melyet idegesen óvnak az éjszakai fagyoktól. A francia stílusú dekoratív kertészt Peszockij „semmiség”-nek, a fiatal Kovrin viszont „mesebeli szépség”-nek találja. S végül ott van a kerthez csatlakozó angolpark, amely a meredek folyópartra visz, s ahol „szinte balladairásra készítő hangulat terjeng”...¹⁹

A „vén, oszlopos, kertés ház” („старинный дом с колоннами и садом”) Csehov utolsó elbeszélésében, *A menyasszonyban* (*Невеста*, 1904) a *bezárkózás*, a *begyöpösödés*, a *betokosodás* szimbólumává válik. Ebbe a jóllakott, de fullasztó fészekbe, ahol mindig duruzsol a szamovár, „pulykasült és ecetes meggy illata terjeng” („пахло жареной индейкой и маринованными вишнями”)²⁰, tör be a külvilág friss fuvallata egy tudóbajos fővárosi festőművész személyében, aki felnyitja a lány szemét. Ez a megszállott igazmondó megsemmisíti azt a csalóka erkölcsi alapot, amelyen a lány élete eddig nyugodott. A kívülről jövő „kísértő” hatására a huszonhárom éves menyasszony úgy érzi, ki kell szabadulnia a nyárs-polgári miliőből, a régimódi földesurak korlátolt világából, amelyhez előbb-utóbb ő maga is idomulna. Ezért szövetségre lép Szasával, aki a nyarat náluk szokta tölteni, hogy segítse kitörését a nagyvilágba: részint a Sumin-házból, de főként a jó parti konvencionális béklyójával fenyegető házasságból. Az esküvő napját már ki is tűzték. Vőlegénye Moszkvában kibérelt egy emeletes házat, amelyen büszkén vezeti végig menyasszonyát. A ház kispolgári *enteriórjének* részletező leírása (meztelen nő festménye a falon, mellette letört fülű lila váza stb. – a megbomlott harmónia jelképei) a lány számára félreérthetetlenül jelzi: a házassággal csöbörből vödörbe kerülne, csupán korábbi életformájának megismételt, szegényesebb változata várna rá. Leendő férje a provinciális, maradi értelmiség tétlen, értelmetlen életmódját kínálja fel neki, amelyben eddig is élt. Jó szándékú, de unalmas vőlegénye egy őszinte pillanatában *expressis verbis* megfogalmazza önmaga értékítéletét, ezzel generalizálja a témát, a partikularitás szintjéről az egyetemesség szintjére emeli:

Ó, anyácskánk, Oroszország! Ó, anyácskánk, Oroszország! – milyen sok tétlen semmirekellőt hordoz még a te földed! Milyen tömérdek magamfajta nehezedik rád, te szegény, sokat szenvedett.²¹

¹⁹ SZILÁRD LÉNA: *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2002. 66.

²⁰ ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. T. 10. 202.

²¹ CSEHOV, Anton: *Drámák és elbeszélések*. Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet et al. Budapest, Európa, 2001. 446. „О матушка Русь! О матушка Русь, как еще много ты носишь на себе праздных и бесполезных! Как много на тебе таких, как я, многострадальная!”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. T. 10. 211.

A két ember a létezés más-más szférájához tartozik, ezt az akadályt csak úgy lehetne áthidalni, ha a lány a maga szférájába emelné vőlegényét, de ez lehetetlen. Nágya finom ösztönével megérzi a vőlegénye részéről fenyegető házassági csapdát, amely végleges lelki restségére ütné rá a pecsétet, mert berekesztené előtte az újjászületés lehetőségének útját, ezért fellázad. Szasa, akit a házban „tékozló fiúnak” neveznek, megszervezi a lány menekülését, nem is annyira a házasság, mint inkább a reá váró sors elől, az ismeretlen jövőbe. Nágya Szentpétervárra szökik, ahol beiratkozik az egyetemre. A fiatal lány elvagyódásában, boldogságkeresésében van valami felszabadító, ha ugyanis a családi tűzhely foglya marad, könnyen elveszítheti eszményeit és álmait, eltunyulhat. Ebben gyökerezik a házasságtól való neurotikus félelme, ami indokolja élete korábban fontosnak ítélt kereteivel való teljes szakítását.

A nagy, ódon ablakból látható tavaszi kert összhangban van a lány hangulatával, ugyanakkor ellentmond annak a tárgyi és lélektani környezetnek, amely körülveszi.

A napsugarak meleg, gyöngéd érintésére nemsokára az egész kert felébredt, a leveleken gyémántfényű harmatcseppek csillogtak, s az időtlen idők óta elhanyagolt kert most üdének, gondozottnak látszott.²²

A hősnő egyre nyitottabbá válása, lelki ébredése harmóniában van a májusi természet újjászületésével, amely mintha ablakot nyitna számára a világra (vö.: *fenestra aperta*), s benne a saját feladatára. A főszereplő neve, Nágya (Nagyezsda) azt jelenti: *remény*, a jövőre irányul, mint bizalomteljes várakozás. A név – embléma, amely bizonyos funkciót jelenít meg, kapcsolatba hozható a tavaszi kert vizuális megjelenítésével, amely a megújulás, az újjászületés reményét hordozza magában; a történet kibontása pedig az előzőek magyarázata. A tágas *exteriőr*, a kert szépsége kontrasztív viszonyban áll a kúria *enteriőrjének* fülledt légkörével, ahol a konyhában „négy szolgáló alszik a puszta földön, ágyak nincsenek, derékalj helyett rongyok... bűz, poloskák, svábbogarak...”²³ Csehov meggyőző lélektani hitelességgel ábrázolja, amint Nágya a *zárt, belső* nézőpontból fokozatosan Szasa *nyitott, külső* nézőpontjára helyezkedik, s ebből a horizontból feltárul előtte korábbi életének visszássága. A belső nézőpontról a külsőre váltásnak az a szerepe, hogy a lány a megszokott szokatlan nézőpontból lássa, mert az automatizmus meggátolja abban, hogy a valóságot a maga igazi mivoltában szemlélje. A külső nézőpont az észlelési folyamatok automatizmusát

²² СЕНОВ, Антон: i. m. 2001. 440. „Скоро весь сад, согретый солнцем, обласканный, ожил, и капли росы, как алмазы, засверкали на листьях; и старый, давно запущенный сад в это утро казался таким молодым, нарядным”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. Т. 10. 206.

²³ СЕНОВ, Антон: i. m. 2001. 437; „четыре прислуги спят прямо на полу, кровати нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. Т. 10. 203.

megszünteti, a jelenségeket kiemeli a megszokott viszonyokból, más összefüggésekbe helyezi, s újból érzékelhetővé teszi számára. A nézőpontváltás új megvilágításba helyezi a megszokottat, kimozdítja a lányt beidegződött automatizmusából, felrzza mindennapi érzékcsalódásából. Fonákjára fordítja azt, amit eddig az optikai csalatkozás miatt más fénytörésben látott, miközben a hétköznapit mélyebb értelemmel ruhazza fel. A kertben az éjjeliőr kereplőjének a kopogása, amelyre hajnalban ébred, mintha a *bibliai kerub* megvilágosító szerepét töltené be: arra figyelmezteti a lányt, hogy régi élete véget ért, ideje újat kezdeni. Nem bűnbeesés miatt üzetik ki az öskertből, önként hagyja el tudás- és szabadságvágyból. Nánya lelki válságának, végső elhatározásának csúcspontja összhangban van a kerti vihar természeti képének ábrázolásával, „amely leverte mind az almát és kidöntött egy vén szilvafát”.²⁴ Felerősödik benne a vágy, hogy kitörjön családjá merev, konvencionális kereteiből. Az átvirrasztott éjszaka után, amikor *a jelenből a jövőbe* tekint, úgy érzi, „új, széles út nyílt meg előtte, amelyet mindaddig nem ismert, most már csupa várakozás volt és mindenre elszánt”.²⁵ Az *út* mint magasabb érték szegeződik szembe a házba zárkózott, otthon ülő élet egoizmusával. A biztonság és a szabadság, a megkötöttség és a felszabadulás közötti lelki konfliktust sikerült feloldania: másnap elutazik, és a sorsra bízta magát. Anyja (sőt nagyanyja is) hamar megbocsát neki, mert lánya azt valósította meg, amire titokban ő is vágyott, de nem volt képes megtenni. A „tékozló lány” tehát felmentetik, ami a szabad választás akarátának igazolását jelenti. A szülői házat nem a könnyelmű, hanem a munkás élet kedvéért hagyja el, sorsa tehát *invertált* „tékozló lány”-történetként értelmezhető. Az elbeszélés azt sugallja, hogy minden egyénnek tudatos és felelős módon kell választania ez élet kínálta lehetőségek közül. Nánya májusban a vizsgák után jókedvűen, viruló egészségben érkezik haza. Moszkván átutazóban találkozik régi barátjával, aki lelki átváltozásának, *metanoiájának* katalizátora volt, minthogy gyűlöletet szított benne a kisvárosi áporodott élet iránt. *Metamorfózisának* ebből a magasabb horizontjából már Szasát sem látja „olyan újszerűnek, intelligensnek, érdekesnek, mint tavaly [...], úgy érezte, mintha Szasa szavaiból, mosolyából, egész lényéből valami avatagság áradna, valami, ami már rég letűnt, s talán már a sírba készül”.²⁶ Visszatérése után szülővárosa, az ódon családi ház és lakói, ahol felnőtt, még porosabbnak, avíttabbnak tűnnek számára, amikor mintegy *a jelenből néz* vissza a *múltba*: „úgy érezte, hogy

²⁴ СЕНОВ, Антон: i. m. 2001. 450; „в саду ночью поспивало все яблоки и сломало одну старую сливу”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. Т. 8. 213.

²⁵ СЕНОВ, Антон: i. m. 2001. 450; „ей казалось, что перед нею открывается нечто новое и широкое, чего она раньше не знала, и уже она смотрела на него, полная ожиданий, готовая на все, хотя бы на смерть”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. 1986. Т. 8. 214.

²⁶ СЕНОВ, Антон: i. m. 2001. 453–454; „таким новым, интеллигентным, интересным, каким был в прошлом году”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 10. 216; „от Саши, от его слов, от улыбки и от всей фигуры веяло чем-то отжитым, старомодным, давно спетым и, может быть, уже ушедшим в могилу”. Уо. 217.

a szobák sivárok, a mennyezet alacsony”, a nagymama és anyja is nagyon megöregedett és megcsúnyult. „Másnap reggel pedig elbúcsúzott övéitől, és felajzot-tan, jókedvűen hagyta el a várost – mint tervezte: örökre”.²⁷ A textológusok szerint a „mint tervezte” beszúrás az átdolgozások során került bele a végleges szövegbe, a kétséges és lehetséges jövőre irányul, ami Csehov óvatos optimizmusára utal, miközben a nézőpont az elbeszélőről az olvasóra tolódik át. Nánya sorsa nem zárul le, a mű kompozíciójának a nyitottsága azonban előrevetíti a lelki fejlődés távlatait. Ebbe a történetbe – ha archetipikus szimbolikáját megfejtjük – Nánya helyébe minden olyan fiatal, független lány vagy asszony behelyettesíthető, akik azért hagyják el családjukat, otthonukat, hogy megvalósítsák önmagukat, megújítsák életüket. Az elbeszélés témája nem új, Ibsen és Tolsztoj is feldolgozták már (az *Anna Kareninára* utalnak is a szövegben), de Csehov a hősnő cselekedeteinek, életforma-választásának új indítékait és mozgatórugóit tárta fel.

Jelen munka Csehov három művének kontrasztív vizsgálatát adja, amelyek szövegeiben jól felismerhető a kert és a park mint archetipikus toposzok; lényegük ezzel az összszimbólummal meghatározható. A tanulmány az elveszett evidencia megtalálására vállalkozik, vagyis a látszólagos értelem mögötti rejtett értelem megfejtésére és a szó szerinti jelentésben foglalt többletjelentések feltárására. A *Cseresznyéskertben* a kert szimbolikája a szöveg minden rétegét behálózza, mint valami gyűjtőpontban sűrűsödik össze benne az élet lényege és értelme – az egész múlté, a jelené, sőt a jövőé, kapcsolata a „mitikus ősmaggal” nyilvánvaló. A *fekete barátban* a kert emblematikus jellegű, egy elvont tartalom vizuális megjelenítésére szolgál: a látható csak mint a láthatatlannak a jele fontos. Azáltal kap szimbolikus tartalmat kifejező funkciót, hogy szemantikailag azonosítható a művön kívüli kontextusban megjelenő bibliai prototípussal. A *Menyasszonyban* a kert a szöveg kevésbé mély struktúrájába tartozik és hangsúlyozott konkretizáltság jellemzi, de a sorok közötti utalásokban áttűnik az enigmatikus embléma, amelyben a képi és a szöveges elem egységet alkot. A művésznek akkor van szüksége ösképekre, amikor a lét mélyebb igazságai nem fejezhetők ki közvetlenül, csak archetipikus toposzok és mitológiai szimbólumok segítségével, amelyek a láthatatlan lényeg (a transzcendentális eszmét) a látható valóság képeivel jelenítik meg. Ily módon a kert a szövegkontextusban egyszerre rendelkezik pragmatikus és transzcendentális jelentéssel. Carl Gustav Jung szerint „aki archetípusokban beszél, az mintha ezer hangon szólalna meg..., az ábrázolt jelenséget az egyszerű és tűnékeny jelenségek világából az örökkévalóságba, személyes sorsát az egyetemesség szférájába emeli”.²⁸

²⁷ СЕХОВ, Антон: i. m. 2001. 457; „и потолки в комнатах, казалось, становились все ниже и ниже” [...] „в городе все давно уже состарилось, отжило”. ЧЕХОВ, А. П.: i. m. Т. 10. 218; „а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда”. Уо. 220.

²⁸ Idézi АВЕРИНЦЕВ, С. С.: i. m. 1980. Т. 1. 110.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ALMÁSI Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Budapest, Magvető, 1985.
- CS. JÓNÁS Erzsébet: *Kontrasztív szövegsemantikai vizsgálatok (Csehov-drámák magyar fordításai)*. Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 2001.
- EICHENBAUM, Borisz: Csehov. In: *Irodalmi elemzés*. Fordította Bálint Judit, Follinus Gábor et al. Budapest, Gondolat, 1974.
- GEREBEN Ágnes: *Csehov világa*. Budapest, Európa, 1980.
- GORKIJ, Makszim: A. P. Csehov. In: *Élmények és gondolatok. Szovjet esszék*. Fordította Bognár Edit, Enyedi György et al. Budapest, Európa, 1967.
- HAJNÁDY Zoltán: A Három nővér szubtextusa. *Modern Filológiai Közlemények* VI/12. Miskolc, 2004. 57–64.
- KARANCZY László: *Csehov lélekábrázoló módszere*. Debrecen, KLTE, 1985.
- LEVENDEL Júlia: *Így élt Csehov*. Budapest, Móra, 1984.
- LIEBER László: *Az alakok értéktudata Gogol és Csehov prózájában*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995.
- MANN, Thomas: Vázlat Csehovról. In: *Válogatott tanulmányok*. Fordította Lányi Viktor, Szabó Ede et al. Budapest, Európa, 1963.
- MÉSZ Lászlóné: *Drámaértelmezések. Ibsen, Csehov, Beckett*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1987.
- PETERDI NAGY László: *Csehov színháza*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- REGÉCZI Ildikó: *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000.
- RÉV Mária: *Csehov századfordulója*. Budapest, Universitas, 1995.
- ЛАКШИН, В. Я.: *Толстой и Чехов*. Издание 2-е, исправленное. Москва, Советский писатель, 1975.
- ЧУДАКОВ, А.: *Поэтика Чехова*. Москва, Наука, 1971.