

DUKKON ÁGNES

Hősök és antihősök kapcsolatrendszere a klasszikus orosz irodalomban

Heroes and Anti-Heroes in classic Russian Literature

This study deals with the main characters of the works of Karamzin, Pushkin, Lermontov, Gogol, Goncharov, Turgeniev, Dostoevsky, Tolstoi and Chekhov. First, it attempts to define the meaning of the concepts of „hero” and „anti-hero”, drawing from the *Poetics* of Aristotle and the ideas of Goethe and Bakhtin. After that the paper examines the figures of the above mentioned authors. The objective of the inquiry is not to create a typology of literary heroes, or to elaborate theoretical conceptions. It focuses on the question of how these heroes are connected with their cultural environment, and what kind of meanings they communicate to the recipients. The main conclusion of this study is that at the beginning (from Karamzin up to Chekhov) the theme of the „hero” and „anti-hero” in Russian literature is in close connection with the problem of morality, which step by step will combine with the sociological, psychological and metaphysical meanings. At the end of the 19th century, in Chekhov’s works we can detect the influence of existential philosophy. The specificity of these great Russian literary characters is that they point beyond their own (historical) time, giving eternal lessons for humankind.

Keywords: hero, anti-hero, Pushkin, Dostoevsky, Bakhtin, existential philosophy, Chekhov

Ágnes Dukkon - D.Sc. in Literature, Professor Emeritus, Department of Russian Language and Literature, Faculty of Humanities, Eötvös Loránd University (Hungary, Budapest, 1088 Múzeum krt. 4/D.) e-mail: dukkonagnes@gmail.com

Ha tárgyunkat a világirodalom felől közelítjük meg, akkor ebből a távlatból szemlélve kibontakoznak azok az alapvető tulajdonságok, amelyek a „hős” fogalmához az ókortól kezdődően hozzákapcsolódnak, bár az idő újabb és újabb rétegekkel vonja be a jelenség magvát. A görög mítoszok heroszaitól s a tragédiák hőseitől kezdve az újkori irodalmi hősökig hosszú a sor és sok az árnyalat – ahogy az egyes nemzeti irodalmak fokozatosan gazdagították a képet; e tanulmányban arra teszünk kísérletet, hogy a XIX. századi orosz irodalomban megvizsgáljuk a „hős” fogalmának és ábrázolásának alakulását, s az „antihős” viszonylag új jelenségével/fogalmával vessük egybe. A téma gazdagsága értekezések sorát igényelné, a szakirodalomban van is bőven erre vonatkozó könyv és tanulmány. Nem tekintjük tehát

feladatunknak egyfajta hős-katalógus és a vonatkozó szakirodalom részletes összeállítását, hanem a fontosabb összefüggések megragadására és értelmezésére vállalkozunk.

Ki az irodalmi hős? Vagy másként fogalmazva: a költői alkotás (elsősorban az epikus és a drámai) milyen jellemre építhet ahhoz, hogy megindító erőként hasson a befogadókra?

Lapozzuk fel az egyik legrégebbi forrást, Arisztotelész *Poétikáját*, amelyben tárgyalja a tragikum mibenlétét, és ehhez kapcsolódva a dráma fő alakja – a hős – ábrázolásának módját. Nem szabályokat fogalmaz meg, inkább olyan törvényszerűségek feltárását végzi el, melyek a költészet lényegét jelentik. A költészet születéséről értekezve fejti ki azt a gondolatot, hogy az ember, mint eredendően utánzásra képes lény, létrehoz olyan alkotásokat, amelyek gyönyörködtetik. Az ábrázolt, illetve utánzott tárgy vagy cselekvés szemlélete valamely felismerésre juttatja, vagy maga a művészi feldolgozás adja az élvezetet.

A költészet az egyes költők sajátos jelleme szerint vált szét: a komolyabbak a szép tetteket és a kiváló emberek tetteit utánozták, a közönségesebbek pedig a hitványakét, először költve gúnydalokat, mint ahogy mások himnuszokat és dicsérő énekeket.¹

A „szép tettek” és „kiváló emberek” azonban nem tökéletesek, mert akkor nem jöhetne létre a cselekedetek és jellemek összjátékából adódó „tragikus vétség”, s e nélkül a katarzishoz szükséges „félelem és részvét” sem ébredne föl a szemlélőben. Ebből következik, hogy a cselekvő személyeknek, és magának a cselekedeteknek is mérték szerint kell fölépülniük: „[A] szépség ugyanis a megfelelő nagyságban és rendben van [...]”². Végző soron a katarzis megtörténte igazolja magát a művet: mi értelme volna egy Oidipusz, Antigoné vagy Oresztész tévedésének, szenvedésének és áldozatának, ha nem gyakorolna megrendítő – és megtisztító – hatást a befogadóra? De ilyen hatást csak a hősben megtestesített erő tud kifejteni, melynek forrása az Igazság; az elvétett cselekedetek, téves helyzetértékelések *belátása* után adatik meg a hősöknek a megvilágosodás, vagyis a találkozás az Igazsággal. A látás és a vakság, az Igazság revelációja konkrét és átvitt értelemben Oidipusz tragédiájában tárul föl a legtisztább formában. Arisztotelész meghatározása tértől és időtől függetlenül alkalmazható az „irodalmi hős” jelenségének értelmezéséhez.

¹ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*. Ford. SARKADY JÁNOS (Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1974), 11.

² I. m. 19.

A fenti sorokat az irodalmi hős (jellem) mibenlétéről Goethe³ gondolataival egészíthetjük ki. A költő Shakespeare és az ókori tragédia összehasonlításakor ellentétpárokat állít föl, amelyekkel érzékeltetni igyekszik az antik és a modern művészet különbségét, melyben benne foglaltatik az antik és a modern hős különbsége is: 1. antik – naiv – pogány – hősi – reális – **szükségszerűség** – **kötelesség**. 2. modern – szentimentális – keresztény – romantikus – ideális – **szabadság** – **akarás**. Kiemeltük azokat a fogalompárokat, amelyek szoros kapcsolatban vannak a hőstípusok megalkotásával, ugyanis az antik dráma és a modern regény (vagy dráma) központi figurájának ezek közt az ellentmondások közt kell végrehajtania tetteit. Goethe szavaival:

Az ókor költészetében uralkodó problematika a kötelesség és a teljesítés rossz viszonya, az újabb irodalomban az akarásé és a teljesítése. [...] A kötelességet ránk róják, a muszáj kemény dió; az akarás forrása maga az ember, akaratunk a mi mennyei birodalmunk. [...] Az antik tragédia alapja a kikerülhetetlen kötelesség, melyet a vele szemben ható akarás csak élessé tesz és gyorsít. Itt minden rémség letéteményes helye az *orákulum*, az a régió, ahol Oidipusz trónol mindenek felett. [...] Az akarás viszont szabad, szabadnak látszik és kedvez az egyénnek. [...] Az akarás az újabb kor istensége; odaadóan szolgáljuk és rettegünk közben az ellentététől, s ez az oka, hogy művészetünk és érzékelési módunk is örökre elszakadt az ókoriakétól.⁴

Hatalmas gyakorlati „példatárát” szolgáltatnak Shakespeare drámái a hős fogalmának a reneszánsz korban történő kitágítására: a királydrámákban valóságos történelmi személyek a prototípusai a központi szereplőknek (a Rózsák háborújának időszakából az egymással vetélkedő Lancaster és York ház trónkövetelői). Ez azt is jelenti, hogy bennük eggyé válik a konkrét, történelmi alak és a megalkotott, irodalmi hős, a valóság átlényegül költészetté. A „hős” fogalom azonban nem idealizált szereplőt jelent, hanem a drámának azt a középponti alakját, súlypontját, amelyben összesűrűsödnek a mű legfontosabb problémái. A Richárdok és Henrikek egymást követő sorában különböző morális szinteket képviselő, de nagy formátumú alakok kerülnek fókuszpontba, jellemük és cselekedeteik dinamikája képezi a drámák mozgatórugóját. Másféle hőstípust látunk a tragédiákban – *Romeo és Julia*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Lear király*, *Othello* –, amelyekben a címszereplők az emberi lét egyetemes problémáit jelenítik meg: a szerelem, a hatalom, az emberi bűnök, a sors és a szabad döntés bonyolult összjátékának

³ JOHANN WOLFGANG GOETHE, „Shakespeare és se vége, se hossza” (1813), in JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Szerk., vál., jegyz.: PÓK LAJOS (Budapest: Gondolat Könyvkiadó 1981), 491–500.

⁴ GOETHE, „Shakespeare és se vége, se hossza” 495.

különféle változatait, melyek lényegüket, „filozófiájukat” tekintve a görög tragédiák, kiváltképpen Szophoklész műveinek világát idézik föl.⁵ Goethe ugyan Shakespeare-t modern művésznek tartja, de az antik hagyomány „megszüntette megőrzőjének” is, mert összeköti a régit és az újat a szükségszerű (a kötelesség) erkölcsivé tételével: „Talán senki sem ábrázolta nála fenségesebben az akarás és a kötelesség első nagy összefonódását az emberi jellemben.”⁶ A „hős” az említett tragédiákban tisztán irodalmi alak, vagyis a költői invenció által megalkotott jelenség – még abban az esetben is, ha van mondai vagy krónikás alapja.⁷ Külön csoportot képviselnek a tragédiákon belül az antik témákat feldolgozó művek – *Julius Caesar, Antonius és Kleopátra, Coriolanus, Athéni Timon* – ,melyek történeti forrás(ok)/ra (pl. Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzok*) épülnek, s a hősök is történelmi szereplők, mint a királydrámák esetében láttuk. Ám mégis különböznek tőlük, mert Shakespeare határozottabban elmozdítja a hősök képviselte problematikát a bölcsélet irányába, mivel nem a valamikori történelmi figura konkrét valósága, lejegyzett cselekedetei fontosak számára, hanem az ember tragikus helyzetei, a nagyság és a bukás, a szenvedélyek hatalma, az egyén, a közösség, a sors kiismerhetetlen szövevénye érdekli.

A „szép tettek” és „kiváló emberek” irodalmi megjelenítéseit – bármely műfajban – a világirodalom gazdag tárházából még hosszan lehetne sorolni, de nem önkényesen emeltük ki és hoztuk példának Shakespeare drámáit a „hős” témakörének elemzéséhez az orosz irodalom ugyancsak gazdag világára vonatkozóan. Meggyőződésünk szerint a XIX. századi orosz irodalom, ezen belül is Puskin, Lermontov, Dosztojevszkij és Tolsztoj művei sorakoztatnak föl olyan drámai erejű, nagy formátumú figurákat – „hősöket” – , akik hasonlóképp új korszakot, a közel egy évszázadon át érlelődő előzmények betetőzését jelentik nemcsak az orosz, hanem a világirodalomban is, mint a reneszánsz korban Shakespeare alkotásai. A görög tragédia eszmei lényege, az emberi sors és szabadság, az emberi lét korlátozott mivolta és a transzcendencia értelmezése az „orosz reneszánszban” is olyan alapvető kérdéssé válik, mint Shakespeare világában, és ugyanúgy megteremtődnek azok a „hősök” is, akik képesek hitelesen megjeleníteni e kérdéseket. A bőséges szakirodalomból ezúttal elegendő az orosz Ezüstkor

⁵ A szakirodalomban már egy évszázada tárgyalt kérdés a klasszikus görög dráma – Szophoklész – és Shakespeare egyes tragédiái közt kimutatható eszmei kapcsolat, ld. G. MURRAY, *Hamlet and Orestes: A Study in Traditional Types* (New York 1914); E. JONES, *Hamlet and Oidipus* (New York, 1949. repr. 1954).

⁶ GOETHE, „Shakespeare és se vége, se hossza” 496.

⁷ A *Hamlet* forrása például a XIII. századi dán történetíró, Saxo Grammatikus latin nyelvű krónikájára megy vissza, amelyben Amleth dán herceg történetét örökölte meg a krónikás, de valójában egy ennél jóval régebbi skandináv mítosz feldolgozásáról van szó.

alkotóinak, köztük Vjacseszlav Ivanovnak nagy horderejű esszéire⁸ utalnunk, hogy a klasszikus orosz irodalom legnagyobb művészeinek a „nagy időkben” feltáruló kapcsolódásait láthassuk.⁹ Ivanov nemcsak esszéíró, hanem tragédiaköltő is volt, s a görög tragédiák fordítójaként különösen érzékeny filozófiai összefüggésrendszerben tárgyalta Puskin, Lermontov, Tolsztoj és Dosztojevszkij műveit, kiemelkedő hőseit, Anyegint, Pecsorint, Raszkolnyikovot, Miskin herceget, Sztavrogint, Ivan Karamazovot.

Az ókori és reneszánsz kori példák után egy hatalmas ugrással térjünk át a XX. századi poétikákra, s közülük is a nagy irodalomtudósnak, Mihail Bahtyinnak a munkáira, aki Dosztojevszkij műveinek gyökeresen új szempontú megközelítésével, majd Rabelais és a reneszánsz nevetéskultúra értelmezésével új korszakot nyitott az irodalomtudományban. A hős és a szerző viszonyáról kifejtett gondolatai nemcsak kiegészítették a korábbi poétikák e kérdést érintő megállapításait, hanem új irányokat és új szemléletmódot tártak föl az irodalmi elemzés számára. A polifonikus regény poétikájának megvilágításához az első lépés a dosztojevszkiji hős egyediségének felmutatása. Bahtyin ezt így fogalmazza meg:

Dosztojevszkijt a hős mindig úgy érdekli, mint a világnak és önmagának sajátos szemléleti módja, az ember meghatározott értelmezési és értékelési pozíciója, amelyből önmagát és a környező valóságot megítéli. Dosztojevszkij számára sosem az a fontos, hogy mi hőse a világban, hanem elsősorban az, hogy milyen a világ hőséiben, és milyen a hős önmaga szemében.¹⁰

Dosztojevszkijnél tehát – Bahtyin értelmezésében – a hős mint nézőpont jelenik meg, a szerzői szemlélet és az ábrázolás tárgya pedig az öntudat működése. Ez a hangsúlyáthelyezés azonban nem függeszti föl a föntebb idézett klasszikus példák érvényességét a dosztojevszkiji vagy a későbbi, modern irodalmi hősökkel kapcsolatban: nem mindegy ugyanis, hogy ez a bizonyos bensőség, a tudat működése, a benne megképződő jelentések a világra vonatkozóan, milyen alakban összpontosulnak, ki a hordozója ennek a tudatnak, ezért továbbra is van értelme a hősre rákérdezni: **kicsoda ő?** Makar Gjevuskin tudata, Raszkolnyikov tudata, Miskin herceg tudata – és sorolhatnánk még számos regényhőst – olyan költőileg megalkotott karakterhez tartozik,

⁸ В. И. ИВАНОВ, «Достоевский и роман-трагедия»; «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика» в В. И. ИВАНОВ, *Собрание сочинений I–IV*. (Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. Т. IV), 399–437, 483–591.

⁹ A nemrég elhunyt orosz irodalomtudóst, Karen Sztjepanyant foglalkoztatta az időnek ez az áttetsző volta: minél kitaróbban és mélyebben próbálunk behatolni Dosztojevszkij világába, annál inkább fölsejlenek a mélységből ezek az örök emberi problémák és archetípusok; az időben távoli alkotók látomásai az Igazságról így erősítik és igazolják egymást. КАРЕН СТЕПАНИАН, *Достоевский и Сервантес. Диалог в большом времени* (Москва: ЯСК, 2013).

¹⁰ М. М. БАХТИН, “A hős és a szerző viszonya a hőshöz Dosztojevszkij művészetében”, in *A szó esztétikája*, (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976), 83.

aki képes katartikus hatást gyakorolni az olvasóra, függetlenül a „pozitív” vagy „negatív” hősként való (külső) megjelenéstől. Nem véletlenül fogalmazódott meg a XX. század elején, elsősorban Vjacseszlav Ivanov írásaiban a regény-tragédia elnevezés Dosztojevszkij műveivel kapcsolatban: nemcsak drámaiságuk, hanem az az intenzív személyesség és metafizikai erőter és is ezt igazolja, amely körülveszi e hősoket.

A konkrét példák említése előtt magyarázatot igényel az „antihős” fogalma is. Ez a fenomen nem az egyes művekben fölléptetett „negatív” szereplőket, a „hős” ellenlbasait jelenti, hanem olyan karaktert, amely ugyanúgy kristályosodási pontja a kérdéses műnek (regény, dráma, novella), mint más esetekben a „hős”, de morálisan nem igazolható vagy erősen ambivalens filozófiát, világszemléletet képvisel. Példaként említhetjük Byron *Káin* (1821) című drámai költeményét, melyben a testvérgyilkos bibliai alak kerül a mű fókuszpontjába, s az ő nézőpontjából értelmeződik újra az ismert történet. Az olvasó nem tud egészen függetlenedni a grandiózus figura vívódásainak, benső világának, gyötrő kérdéseinek hatásától, s mivel nem gonosztevőként ábrázolja a szerző, ezért bizonyos mértékig a részvét és a szánalom is felébred iránta a befogadóban. Ám ugyanakkor ez nem olyan részvét és szánalom, amilyent Oidipusz, Antigoné, vagy Hamlet iránt érezhetünk, mert Káin nem a (vak) sors, a *kötelesség* vagy valamely végzetes tévedés, esetleg az isteni parancs téves értelmezése miatt válik testvérgyilkossá, hanem a saját nagyra nőtt Én-jének, önnön kételyeinek, az Isten rendje elleni lázadásnak minden mást eltakaró sürgetésére – vagyis ebben az esetben az *akarás* volt a tett hajtóereje. Az antihős egyik legfontosabb ismertető jegye ebből eredően a kozmikus boldogtalanság: a tagadás gesztusa abszolúttá válik, a teremtett világ „hibái” tűrhetetlennek mutatkoznak, s előre utalva Dosztojevszkij hősenek, Ivan Karamazovnak mondatára, inkább visszaadná az Isten által teremtett világba szóló belépőjegyet. Ezt figyelhetjük meg Byron korábbi drámai költeményében, a *Manfred*-ben is (1817), ám ott egy titokzatos bűn elkövetése utáni állapotban látjuk az „antihőst”: a mérhetetlen vívódás, a világtól való elfordulás, a bűntudat gyötrelmei közt – de bűnbánat helyett a világmegvetés, önmaga elátkozott létének elfogadása marad számára. Byron teremti meg a romantika titáni lázadóinak irodalmi alakját, mely óriási hatást gyakorol az európai, s benne az orosz irodalomra. Puskin és Lermontov művészetében láthatunk erre nagyszerű példákat. Az 1830/40-es évek fordulójától, a Byron-hatás gyengülésétől kezdve pedig föltűnnek az orosz irodalomban a romantikus hősoek és antihősoek hétköznapi, „prózaí” változatai, bár Lermontov Pecsorinja és a *Démon* című elbeszélő költemény címszereplője még magán hordozza a nagy formátumú, elátkozott hős szépségtől körülengett vonásait. Ezért óvatosan kell bánnunk a kategorikus besorolásokkal a

„hősök” és „antihősök” csoportjába, mert ha az egyes művek belső világát közelebbről vizsgáljuk, több esetben is észrevehetjük a két pólus egymásba játszó jellegét. Lermontov regényének címe – *Korunk hőse* – finom iróniával utal erre a jelenségre: végső soron alig lehet, de talán nincs is értelme Pecsorin alakját leegyszerűsítve besorolni valamelyik típusba, s erre nemcsak az egyes fejezetekben más-más nézőpontból ábrázolt „hős” alakja, hanem a mű elejére és a közepére beillesztett szerzői/elbeszélői előszavak is figyelmeztetnek.

A fenti megállapításokat a klasszikus orosz irodalomból vett példákkal igyekszünk alátámasztani, a gazdag választékból a legjellemzőbbeket kiemelni. Karamzin, Puskin, Lermontov, Gogol, Goncsarov, Turgenyev, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Csehov „hőseit” és „antihőseit” idézzük föl a kérdés megvilágításához, mégpedig figyelemmel arra a történelmi korszakra és társadalmi kontextusra, amelyben az adott művek megszülettek. Sem újabb hőstipológiák alkotására, sem elméleti, poétikai eszmefuttatásokra nem törekszünk, hanem azt vizsgáljuk, hogy az irodalmi avagy fikatív hős alakja milyen módon és milyen mértékben kapcsolódik ehhez a tágabb kulturális közeghez, vagyis a korok és hősök egymást értelmező változatait tekintjük át.

Az orosz irodalom történetében Nyikolaj Mihajlovics Karamzin (1766–1826) életműve igen fontos mérföldkönek tekinthető. Az irodalmi hős és antihős orosz változatának érdekes korai kezdeményeivel is találkozhatunk novelláiban, karcolataiban.¹¹ Különösen három írása¹² – *Gyónásom* (1802), *Korunk lovagja* (1802-03), *Az érzelmes és a rideg – két jellem* (1803) – tartalmaz olyan jegyeket, amelyek valamilyen módon már megelőlegezik a későbbi évtizedekben kibontakozó típusokat. A *Gyónásom* című kis karcolat egy korai „antihős” önvallomásának tekinthető: Karamzin ebben a rövid jellemrajzban pedagógiai ideáljának fonákját mutatja be. A szatirikus portréban már fölsejlenek olyan tulajdonságok, amelyek nem sokkal később például Byron Don Juanjában és Puskin Anyeginjében erőteljesen megmutatkoznak: értékek keresése és elvétele, kalandvágy, tékozló élet, egocentrizmus, unalom, diszharmonikus viszony a környezettel stb.. A következő, befejezetlenül maradt regénye (*Korunk lovagja – Рыцарь нашего времени*) Rousseau *Vallomásai* hatását tükrözi, a hős fejlődésrajzába – a gyermekkortól a kamaszkorig – az író belefoglalta saját életének néhány motívumát is. Ezúttal a „lovag” a „pozitív hősök” tulajdonságait kapta meg: külső szépség, nagylelkűség, érzékenység, intelligencia. A töredék ebben a formában is úttörő

¹¹ Legújabb kérdésfelvetés ebben a témában Andrej Zorin monográfiája: Андрей Зорин, *Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII–начала XIX века*, Новое литературное обозрение, 2016.

¹² Mindhárom szöveget magyarra fordította Horváth Iván, kiadásuk megjelenés előtt áll.

kezdeményezésre vall, s amint a szakirodalomból ismeretes, Lermontov regényének címe (*Korunk hőse*) reflektál a karamzini szöveg címére. Jurij Lotman az emberben rejlő nagyszerű lehetőségek megtestesítését látja Leonban, a főhősben: Karamzin világában nemcsak tévelygő, „tékozló fiú”-sorsok vannak, hanem pozitív kibontakozások is.¹³

Az érzelmes és a rideg – két jellem címet viselő karcolat ellentétesen párhuzamos jellemeket mutat be: Eraszt, az érzelmek embere, könnyen lelkesedő, a művészetet, irodalmat kedvelő, nyílt, de változékony kedélyű „örök gyermek”; Leonyid az ellentéte: higgadt, kiegyensúlyozott, felelősen gondolkodó racionalista, akitől azonban idegen minden költői, érzelmekre ható dolog. S bár két szembenálló pólust képvisel a két alak, az olvasó mégis érzékeli az egymás felé közeledést és a belső mozgást az egyes típusokban: egyik sem tisztán tartalmazza a „hős” és „antihős” tulajdonságait, nincs sem tragikus, sem heroikus, sem démoni vonásuk, „csak” emberek, a jóra való törekvés és a tökéletlenség polaritásai között. A modern epika számára a köznapok világa jelent olyan terepet, amelyben meg tud mutatni emberléptékű „hősöket” s rajtuk keresztül mégis egyetemes érvényű igazságokat. Érdekes módon ez a Karamzin-mű is fölidéz későbbi irodalmi példákat: Anyegin és Lenszkij ellentétes természetét, majd Goncsarov első regényében, a *Hétköznapi történetben* az idősebb és ifjabb Adujev alakját. Az *Oblomovban* pedig a címszereplő és barátja, Stolic alakrajzában alkalmazza ezt az ellenpontosító jellemábrázolást, az irodalmi hős nem-hősies, sőt, időnként a komikum felé közelítő, mégis megrendítő, katarzist kiváltani képes megalkotását.¹⁴

Puskin művészete a hős-antihős téma tanulmányozására igazán gazdag anyagot kínál. Korai korszakában alkotott elbeszélő költeményeinek központi alakjai még a byroni mintát követik, majd fokozatosan el is távolodnak tőle. A *kaukázusi fogolyban* és a *Cigányokban* a költő a Byron-művekből ismert világfájdalmas, spleen-es, magányos „hőst” jeleníti meg, mégpedig abban az átmeneti állapotban, ahogyan hősből éppen antihőssé válik. Mind a Fogoly, mind Aleko a képmutató, hamis világ számkivetettjének tekinti magát, de az önigazolás, énközpontúság olyannyira elvakítja őket, hogy válságos pillanatban a másik ember iránti érzéketlenség, vagy éppen az önző kisajátítás, illetve birtoklás ösztöne bűnös, felelőtlen cselekedetre viszi, melyben semmi heroikus mozzanat nincs. A Fogoly egyszerűen cserbenhagyja az őt kiszabadító cserkesz lányt, aki a saját törzsével dacolva vállalta a

¹³Юрий ЛОТМАН, «Карамзин, Николай Михайлович», в *Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь*, ред. П. В. НИКОЛАЕВ, т. 2 (Москва: Просвещение, 1992), 475.

¹⁴ Az Ezüstkor kiváló esszéíróját, költőjét, Innokentyij Annyenszkijt foglalkoztatta mélyen Goncsarov művészete, kiváltképpen Oblomov alakja. В. И. ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ, «Гончаров и его Обломов», в *ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ, Избранные произведения* (Ленинград: Художественная литература, 1988), 641–667.

kockázatos tettet szerelméért, s a csalódás és megtorlás elől az öngyilkosságba menekült. Érdekes módon a hősiesség a lány önfeláldozó tetteiben, a Fogoly kiszabadításában mutatkozik meg, hozzá képest a címszereplő nem-hős vagy antihős. Aleko pedig féltékenységből megöli szerelmét, a szép cigánylányt, mert nem képes elviselni, hogy Zemfira már mást szeret. A szabadság „prófétái”-ról kiderült, hogy csak maguknak akarnak szabadságot, áldozatot vállalni, lemondani vagy a másik emberért felelősséget érezni már nem tudnak. Mindkét poéma elégikus költői reflexióval zárul, nem a hős~antihős feletti ítélettel: a Költő mindkét esetben az elhibázott cselekedet s a lelket elvakító önzés és szenvedély tragédiába sodró erejét érzékelteti.

Bonyolultabb képet látunk a *Poltavában* (1828): az orosz-svéd háború, és benne az ukrán Mazepa történetére épülő elbeszélő költeményben a kalandos sorsú hetman már egyértelműen az „antihős” szerepében tűnik föl. Juliusz Słowacki, Victor Hugo és Byron is földolgozta ezt a szüzsét, de Mazepát igazi romantikus hőssé stilizálva. Byron *Mazeppa* című költeményében valójában maga az ukrán hetman mondja el ifjúkori kalandjának, hűbérura feleségének elcsábítását és az érte kirótt büntetés történetét, s ebből a nézőpontból a szerelemért elviselt szenvedés kerül előtérbe, nem az erkölcsileg problematikus csábítás. Puskin művében viszont Mazepa alakja nagyon is ambivalenssé válik: idősödő férfiként képes végzetesen magához láncolni keresztlányát, a fiatal és szép Mariát, s megnyerni a svédek oldalán az ukrán függetlenséget kivívni készülő hazafiak bizalmát, ám valójában saját becsvágyát és kéjvágyát követi, veszélyes játszmáiban föláldozza szerelmét és szövetségeseit, s végül őt magát is elsodorja a történelem vihára.¹⁵ Puskin Mazepája szintén nem a valós történeti alak pontos másolata, hanem annak költőileg átértelmezett változata, csak éppen másképp, mint Byronnál; ebben a figurában egyszerre van jelen a merészség, a kegyetlenség, a ravaszság, a gyengédség, a hatalomvágy. Tervei megghiúsulását s bukását a *hübrisz* (kevélység, elbizakodottság – a görög tragédiákban is gyakran előforduló bűn) okozza: olyan történelmi szerepre tart igényt, amely nem illeti meg, olyan eszközökkel akarja elérni, amelyek erkölcsileg elítélendők, így tehetsége, személyes bátorsága ellenére bukás lesz a sorsa. Puskinnál Mazepa személyiségrajza lélektanilag árnyaltabb, mélyebb, műve történetfilozófiai szempontból súlyosabb, mint Byroné, de az esztétikai érték nem vitatható el az angol költeménytől sem. Puskin műve is igazolja Goethe idézett megállapítását: a modern hős a szabadság jegyében cselekszik, nem a sors kényszerítő hatalma alatt, és az elvétett (nagyot)akarás miatt szenved vereséget.

¹⁵ Részletes elemzését ld. DUKKON ÁGNES, „Történelem és személyiség Puskin elbeszélő költeményeiben”, in *Modern Filológiai Közlemények*, 2000, 25–34.

Puskin verses regényének, a *Jevgenyij Anyeginnek* (1833) a főhőse már a saját korában, majd a közvetlen utána következő nemzedék körében is komoly vitákat váltott ki: Anyegin alakrajzának bonyolultságát sokan negatív irányban interpretálták, „antihőst” láttak benne („szívtelen”, „hideg”, „száraz”, „önző” lény). Puskin első igazi értő kritikusa, Visszarion Belinszkij viszont éppen azt tartja a költő legnagyobb érdemének, hogy szakít a sablonos szembeállítással – elvetemült szörnyeteg versus gáncs nélküli hős – ,és művében *embereket* ábrázol nagy lélektani hitelességgel. Péter Mihály „*Pár tarka fejezet csupán...*” című könyvében fölhívja a figyelmet arra, hogy Puskin műve nemcsak a bravúros lélekábrázolással, hanem bizonyos tekintetben regényepoétikai eljárásaival is messze előre mutat. A verses regényben a hőst különböző nézőpontokból, más-más szubjektumok szemszögéből jellemzi; láttatja belső motívumait, ellentmondásos érzelmeit, s ezzel az eljárással kiemeli a jó–rossz dichotómiájából.¹⁶ Péter Mihály kérdése a főszereplőnek szentelt fejezetben – *Végül is: ki ő?* – pontosan arra az új hőstípusra vonatkozik, amely éppen Puskin műveivel lép be az orosz irodalomba: ki ez a nem-hősies hős, aki nem is démoni alak, s mégis, ahol megjelenik, minden figyelem rá irányul, mozgásba hozza a környezetét, vonzást és taszítást egyaránt kivált egyénisége? Puskin válaszát közvetve ismerjük meg: a szürkeséggel, közepszerűséggel szembekerülő Anyegint éppen a szellemi értékek keresése, a tehetség különbözteti meg kisszerű környezetétől, ám kibontakozását béklyózza, akadályozza ez a közeg.¹⁷ Puskin mégsem „menti föl” hőseit a felelősség alól: Tatyjanával és Lenszkijjel szemben elkövetett vétkeinek belső motívumaira is rávillant, s így élheti át az olvasó újból azt az elégikus fájdalmat a sors és a jellem nehezen kiismerhető fordulatai és kapcsolatai láttán, amit az előző költemények is sugalltak.

Puskin művei közül témánk szempontjából fontos megemlítenünk a *Borisz Godunov* című drámát (1826) és *A kapitány lánya* (1836) című regényt. Ismeretes, hogy a dráma megírása időszakában a költő érdeklődése Shakespeare felé fordult, s amint egyik levele tanúsítja, ez a hatás alapvetően megváltoztatta a dramaturgiával kapcsolatos korábbi nézeteit.¹⁸ Borisz cár alakját nem könnyű besorolni a két ellentétes típusba: poétikai megközelítésből természetesen „hős”, a mű központi figurája, jellemét tekintve viszont közelebb van az „antihős” jelenségéhez:

¹⁶ PÉTER MIHÁLY, „*Pár tarka fejezet csupán...*”. Puskin „*Jevgenyij Anyegin*”-je a magyar fordítások tükrében. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999), 21.

¹⁷ Lírájának is visszatérő témája az „ostobákkal”, a „tömeeggel” szembekerülő Költő, ld. *A költő és a tömeg, Az emlékmű.*

¹⁸ „Szilárd meggyőződésem lévén, hogy színházunk elavult formái átalakításokra szorulnak, tragédiámat atyáink, Shakespeare rendszere alapján szerkesztettem, s oltárán feláldoztam két klasszikus egységet, s épp, hogy csak megtartottam az utolsót is. [...] A. PUSKIN, „*Levél a Moszkovszkij vesztnyik kiadójának*”, ford. RECSKI ÁGNES, in *Alekszandr Puskin válogatott prózai művei* (Budapest: Európa Kiadó, 1972), 576.

hatalomvágya bűnbe hajtja, s amikor fölébred benne a lelkiismeret, ennek hatása alatt összeroppan személyisége. Nem kisszerű, hitvány gazember tehát, van benne nagyság, méltóság, de a hatalomért folytatott harcban a kegyetlenség kerekedik fölül jellemében, lelkének sötét erői irányítják – amiért viszont megbűnhődik.

Az 1830-as években keletkezett prózai művekben (pl. *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszélései*, *A pikk dáma*, *Dubrovskij*) Puskin már eltávolodik a romantika kedvelt műfajainak, az elbeszélő költeménynek és a verses regénynek a hőstípusaitól. Regénye, *A kapitány lánya* kínál további érdekes megfigyelési szempontokat témánkhoz: Grinyov a központi figurája s egyben az elbeszélő, aki a Pugacsov-lázadás idején kerül olyan helyzetekbe, hogy a „hős” szónak nemcsak poétikai terminus technicus értelme, hanem első jelentése (helytállást, nagy lelki erőt, bátorságot, elszántságot tanúsító nemes jellem) is társul alakjához, a szó konkrét és átvitt értelemben egyszerre vonatkozik a szereplőre. A regényben a valós történelmi alak Pugacsov, de ezt a figurát sem lehet egyértelműen „hős”-nek vagy „antihős”-nek minősíteni: félelmetes, kivételes erejű, vakmerő, de kiismerhetetlen jellem. Puskin rendkívül árnyalt képet ad róla, többféle nézőpontból láttatja tetteit, viselkedését.¹⁹

Lermontov regényét, a *Korunk hőseit* kulcsfontosságú műnek tekinthetjük a hős és antihős értelmezéséhez: szerkezetét, koncepcióját és a főhős jellemét nagyfokú poétikai tudatossággal alkotta meg, amint a provokatívnak ható cím is érzékelteti. Pecsorin a fentebb elemzett byroni és puskini ambivalens „hősök” rokona, de kapcsolatba hozható Alfréd de Musset regényének, *A század gyermekének vallomása* (1836) „antihősével”, Octave-val is, mégpedig a kor betegsége, a kiábrándultság életérzésében. Lermontov alkotói élete az 1830-as években teljesedik ki, amelyet a *bezvremenyje* évtizedének nevez az irodalomtörténet, a semmire nem jó idő korának: a dekabrista mozgalom vereséget szenvedett, az új társadalmi föllendülés pedig még messze van. Musset ugyanígy, két mozgalmas korszak közötti hullámvölgyben találja magát, ahol nincsenek hősök és hőstettek, s így az ifjoknak csak az „aranyifjú” dicstelen, kicsapongó életmódja marad. Pecsorint arisztokratizmusa, a magasabb minőséghez tartozás tudata eleve szembeállítja mindenkori környezetével, életeleme a veszély, a kihívás, a hódítás. Igazi „szép ragadozó”. Lelke azonban megosztott: a nemes tulajdonságok mellett benne is megjelenik az a spleen (másképp unalom vagy csömör) és világidegenség, amelyet megismerhettünk Byron komor, magányos alakjaiban (Manfred, Káin), s részben Anyeginben

¹⁹ Kiváló elemzést közöl róla V. Ny. Katasonov a regény 1999-es kiadásában: В. Н. КАТАСОНОВ, «Хождение по водам (религиозно-нравственный смысл *Капитанской дочки* А. С. ПУШКИНА», в А. С. ПУШКИН, *Капитанская дочка* (Kaluga: Изд. Н. БОЧКАРЕВОЙ, 1999), 115–174.

is. Ezekhez a vonásokhoz társul még a fátum elfogadása: veszélyes kalandjaiban a sors kezét látja, saját magát mintegy a fátum eszközének tekinti, miközben e kalandoknak halálos (Bela, Grusnyickij), vagy tönkretett, érzelmileg megrablott áldozatai vannak (Makszim Makszimics, Mary hercegnő). A *Pecorin naplója* című rész előtti ún. elbeszélői előszóból tudható, hogy ez a különös „hős” már nincs az élők sorában, elment meghalni Perzsiába; ez a tudás észrevétlenül tompítja az olvasó számára a fent említett, sok szempontból „antihősre” valló tulajdonságokat. Önreflexióiból mindvégig érződik, hogy magát valamiképp a „halál rokonának” tartja; a misztikum iránti érzékenysége, a magasabb rendű értékek utáni vágy, a keresés motívuma árnyalja a negatív képet, így találkoznak alakjában az ellentétes végletek. Pecorin alakjában fölismerhetőek magának Lermontovnak bizonyos jellemvonásai is: a vonzás és taszítás érvényesült lényében, a titkok faggatása, a csábítás, a veszély keresése, a sorsszerűség érzése és mindezekkel együtt a tehetség, a szellemi fölény adománya. A kortársak közül Belinszkijt izgatta leginkább Lermontov provokatív egyénisége, folyamatosan „harcolt” vele a róla írt kritikáiban, miközben költői nagyságát elismerte. A másik hasonlóan érdekes, ambivalens értékelés a XIX. század végén Vlagyimir Szolovjovtól származik: a filozófus abban látja Lermontov „vétkét”, hogy bár tehetsége megvolt a közönségestől a magasabb szférák, az „emberebb ember” (szverhcselovek) felé vezető úton előre haladni, művészetében ezt az átváltozást fölmutatni, mégsem vitte véghez a küldetését.²⁰ Szolovjov véleménye egybecseng Goethe megfogalmazásával a modern hős tragikumának eredőjéről: az alkotó élet, a kiválasztottság kötelességének teljesítése helyett az egyéni *akará*s útját járja, amelynek szükségszerűen vereség lesz a vége.

Ha Lermontov korábbi műveit, a korai elbeszélő költeményeket (pl. *Izmail bej*), s az ezek sorából kiemelkedő, tíz évig készülő *Démont* s az *Álarcosbál* című drámát megvizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy szétválaszthatatlanul összefonódik a fő alakokban a „hős” és „antihős” jelleg. A nagy példaképek (Puskin, Byron) hatásán túl – akikhez ugyancsak ambivalens módon kapcsolódott – Lermontovot konkrét filozófiai problémák foglalkoztatták fiatal korától kezdve²¹, s ez a fölfokozott keresés, valamint a szerzői szubjektivitás alakjainak bonyolultságában nyer kifejezést. Érdemes röviden utalnunk azokra az egybeesésekre, amelyek Lermontov regénye és Kierkegaard *Egy csábító naplója* (1843) című műve közt fölfedezhető. Mindössze két év választja el őket egymástól, filológiai értelemben semmilyen kapcsolat nincs

²⁰ ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ, «Лермонтов», в ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ, *Литературная критика* (Москва: Современник, 1990), 274–291.

²¹ BORISZ EICHENBAUM, „Lermontov művészi problematikája”, in BORISZ EICHENBAUM, *Az irodalmi elemzés* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1974), 266–297.

a szerzők és műveik között, mégis, éppen az „antihősnek” is nevezhető főszereplőknek – Pecsorin, Johannes – sok közös vonása van.²² Közös mozzanat a műfajválasztás is: mindhárom szerző – Musset, Lermontov, Kierkegaard – az egodokumentum (napló, vallomás) valamelyik változatát használja fel az önéletrajzi motívumokkal is fölruházott hőse ábrázolására, a belső, lelki pokoljárásuk bemutatására.

A XIX. század második felében újabb, és a korábbiaktól sok tekintetben eltérő hős-értelmezések jelennek meg az orosz irodalomban. Ha Turgenyev és Goncsarov műveinek központi szereplőit tekintjük, az tűnik föl legelőször, hogy lassan háttérbe kerül a romantika korának tragikus, lázadó vonulata, és hangsúlyosabbá válik az ún. közeg, a maga változó jellegével, társadalmi problémáival, s ebben mozognak a regények és elbeszélések szereplői. Turgenyev szándékosan „hősietleníti” hőseit: Rugin alakját az azonos című korai regényében végig irónia lengi körül, aztán az epilógusban az író mégis hősi halállal ajándékozta meg ezt a „hamletkedő” figurát, ám az irónia – a sors iróniája! – itt is megjelenik, mert a francia barikádokon teljesen fölöslegesen áldozza életét egy számára idegen ügyért. Turgenyevnél a se-nem-hős, se-nem-antihős jellemeiben azért fölsejlenek az előző korszak nagy irodalmi alakjaiból ismerős vonások: a rutinnal, az önzéssel teli, hamis életformákkal szembe szegülő büszke tartás, kritikus alapállás visszafogottabb vagy élesebb formában. A *Nemesi fészekben* Lavreckij, az *Apák és fiúkban* Bazarov képviseli ezt a romantikából ismert, de már más ideológiára támaszkodó, másféle személyiségben megtestesülő „lázaszt” vagy kritikai attitűdöt. Mindkettőjük alakjában benne rejlik a tragikum mozzanata is. Lavreckij az élet iskolájában keserű csalódás árán tanulja meg önmagát és embertársait reálisabban megismerni, de amikor szert tesz erre a tudásra, és megtalálja igazi szerelmét, a múltból újra fölmerülő „tévedése” (csapodár felesége) megakadályozza a boldogságát. Bazarov látszólag a jövő embere: az álmodozó, „romantikus” nemesi életformát kigúnyolja, a tettek, a realitás szférájában tervezi életét, ám az el nem ismert szerelem hatalma ledönti ezt az akarással, erővel teli hőst.²³ Turgenyev szinte minden művében a fő konfliktus a sors és az egyéni akarat

²² Erről a témáról az utóbbi évtizedekben több elemzés is készült. Vö.: Н. Б. ТЕТЕНКОВ, В. В. ЛАШОВ, «Кьеркегор и Лермонтов: образ рефлексирующего героя, *Философия и общество*, Вып. № 4 (60), 2010; А. САРАФАНОВА, «О силе “Мертвой буквы” (Комментарий к *Дневнику обольстителя*)», в С. КЬЕРКЕГОР, *Дневник обольстителя*, пер. с дат. П. ГАНЗЕНА (СПб: Азбука-классика, 2008), 225–237. ÁGNES DUKKON, «“[...] не люблю женщин с характером: их ли это дело?”» Проблематичность женского идеала эпохи романтизма» в WANDA LASZCZAK, DARIA AMBROZIAK, BRYGIDA PUDEŁKO, KATARZYNA WYSOCZAŃSKA-RAJĄK (ред.) *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji* (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2014), 233–243.

²³ Jurij Mann elemzése széles kontextusban tárgyalja Bazarov alakját: ЮРИЙ МАНН, «Базаров и другие», в ЮРИЙ МАНН, *Тургенев и другие* (Москва: РГГУ, 2008), 46–82.

kereszteződéséből adódik, s legtöbb esetben a főhős vereségével (vagy halálával) végződik. Bazarovval kapcsolatban az író sokszor kényszerült magyarázkodásra, s egyik levelében így határozta meg hőseit:

Komor, szertelen, óriás alakot álmodtam, aki félig emelkedett ki a földből, aki erőteljes, dühös, becsületes, mégis bukásra van ítélve – mert a jövőnek mégiscsak a küszöbén áll; [...] ²⁴

Az író már korábban is foglalkoztatta a tette kész, igazán hősi alak, aki az általa sokféle látószögből ábrázolt hamleti típusokhoz, a töprengő, kételkedő „fölösleges emberekhez” képest a Don Quijote-i modell megtestesítője: önfeláldozás, bátorság, céltudatosság hajtja előre. Ilyennek szánta *A küszöbön* (1859) című regény főhőseit, a bolgár Inszarovot, aki konkrét értelemben is hősi jellem. Turgenyev a regény cselekményét a krími háború kezdeti idejére teszi (1853), Inszarov pedig népe felszabadításáért részt vesz a harcokban és föláldozza életét. Ez a regény kissé sablonosan, tézis-szerűen fogalmazza meg azt a problémát, amely a XIX. század derekára az orosz kultúra legfontosabb vitatémái közé tartozott: a változásra megérett idők milyen hőseket teremnek, kik lehetnek a társadalmi megújulás igazi zászlóvivői vagy harcosai, vannak-e, lesznek-e győzni képes nagy egyéniségek? Az 1860-ban keletkezett *Hamlet és Don Quijote* című esszéjében e két archetípusban élezi ki a gondolat és a tett ellentétét, pontosabban szakadékot lát e két pólus között, pedig az eredményes társadalmi változáshoz ezek harmóniájára lenne szükség. Turgenyev későbbi regényeiben (*Füst, Töretlen föld*) variálódnak ezek a problémák, de egyre távolabb kerül az író a Bazarov-szerű hőstípus ábrázolásától. A levélbeli vallomása szerint nem jött még el ennek a hősnak az ideje, s Turgenyev késői korszakában nem az utópiák felé tájékozódott, hanem a líraiság, az érzelmek és a misztikum irányába – ahol a Bazarovhoz hasonló aktív, öntudatos ám földhöz láncolt jellemeknek nincs tere. A kortársak közül leginkább Csernisevszkijben volt meg az igény egy ilyen „új ember”, egy másfajta „kor hőse” ábrázolására, amelyet a *Mit tegyünk?* (1863) című regényében, Lopuhov alakjában meg is valósított. Az ész, a szív, a tett és a gondolat itt szépen összhangba kerül, az érzelmek változása nem vezet tragédiához, a bonyolult élethelyzeteknek van racionális megoldása. A Turgenyev koncepciójával polemizáló regény „pozitív hősei” az utópiák világába vezetik az olvasót – ahol a valóság sokszor feloldhatatlan ellentmondásaitól, fájdalmaitól megpihenhet a lélek.

²⁴ Levél K. Szlucsevszkijnek, 1862. ápr. 14. Idézi: ZÖLDHELYI ZSUZSA, *Turgenyev világa* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978), 174.

Turgenyevvel párhuzamosan ugyanezek a gondolatok foglalkoztatják Goncsarovot is. Fő problémája az eszmény és a valóság közti távolság áthidalása, az autentikus lét keresése, s két nagy regényének – *Oblomov* (1859), *Szakadék* (1869) – hősei, Oblomov és Rajszkij, életfeladatként kapják meg, vagy ismerik föl e távolság legyőzésének a szükségességét: a boldogság elérése, a szép, a jó és az igaz harmóniájának a megteremtése érdekében. Az *Oblomov*-ban az író azt mutatja be, hogy miként szembesül a címszereplő ezzel a feladattal, vagyis azzal, hogy a boldogságról, az értelmes életről szőtt ábrándokból valóságot teremtsen, azaz, megtalálja önmagát. Ha a „hős” fogalmát nemcsak szűkebb értelemben, ’hőstettek végrehajtója’ jelentésben értjük, s nem is csak irodalmi terminológiaként, hanem ahogy Kierkegaard²⁵ megfogalmazta: a lét magasabb, tisztultabb fokára eljutó, „önmagát megválasztó” embert, akkor Oblomovot olyan hősnek látjuk, aki megállt az ún. esztétikai stádiumnál, benne rekedt az érzéki-esztétikai lét közegében. Pedig a regényalakok közül őbenne ábrázolta Goncsarov azt az érzékenységi fokot, amely megkülönbözteti a többi szereplő szociálisan inkább behatárolt alakjától: az összes „pozitív” és negatív” figura ugyanis elfogadja önmagát úgy, ahogy van, még Stolc, a cselekvő, derék, jellemes ember is, mivel neki eredendően nincsenek filozófiai kérdései az étellel és önmagával kapcsolatban. Oblomovról pedig a regény első száz oldalán kiderül, hogy a felszíni passzivitása rendkívüli belső, lelki-szellemi aktivitást takar, s csírájában ezt a kierkegaardi problémát rejti: önmaga „megszülésének” gondját, nehézségét. Oblomov mellett még Olgát ruházza fel az író az élet lényegének mélyebb megérzésével, s nem véletlen, hogy a szívével okos nő meglátja és megszereti Oblomovnak azt a „belső emberét”, amelynek meg kellene születnie. Valójában kapcsolatukban ösztönösen egyfajta bába-szerepet teljesít, hogy segítse kibontakozni Oblomov „igazi” én-jét, de ez a kísérlet zátonyra fut. Innokentyij Anyyenzskij értelmezése szerint²⁶ Oblomov számára nem azért van az eszmény, hogy elérje, nem cél, hanem a szemlélődés tárgya, lelkiileg táplálkozik belőle. Az *Oblomov álma* című fejezetet (amely még az egész regény előtt, 1849-ben látott napvilágot), tekinthetjük egyfajta utópiának is: a hős álombeli visszatérése a gyermekkorba, az aranykor hajdan volt tökéletes világába, a harmónia és boldogság utáni vágyát szimbolizálja, egy olyan világot idéz föl, ahol nem kell küzdeni, *nem kell hősnek lenni*,

²⁵ „De mit jelent esztétikailag élni, és mit jelent etikailag élni? Mi az esztétikai az emberben, és mi az etikai? Erre azt szeretném válaszolni: az esztétikai az emberben az, ami által az ember az lesz, ami lesz. Aki a benne levő esztétikaiban és az esztétikai által, aki az esztétikaiból és az esztétikaiért él, az esztétikailag él.” [...] „Az etikai egyén megismeri önmagát, de ez a megismerés nem pusztán kontempláció, mert így az egyén a maga szükségességére szerint nyer meghatározást, hanem önmagára eszmélés, amely cselekvést jelent, ezért a ’megismerni önmagát’ kifejezés helyett szándékosan az ’önmagát választani’ kifejezést használtam. [...] Ha az egyén megismerte önmagát, és önmagát választotta, akkor kész önmagát megvalósítani [...]”. S. KIERKEGAARD, *Vagy-vagy* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1978), 792, 894, 895.

²⁶ ANNYENZSKIJ, «Гончаров и его Обломов» 661–662.

mert minden megvan a teljességhez. A regényben előkerülő kulcsszó, az *oblomovizmus* – ami tkp. tautológia – mind a kortársi, mind a későbbi értelmezők nagy részét arra vezette, hogy csak társadalmi értelmet tulajdonítsanak a Goncsarov által fölvetett problémáknak s Oblomov alakjának. De ez az értelmezés – főként a XIX. századi forradalmi demokraták, Dobroljubovék felfogásában – nem tud mit kezdeni azzal a tragikus életérzéssel, amely eluralkodik a főhős lelkében, miközben azt a bizonyos választást elvételi. Visszahőköl Olgától, a szenvedélyes szerelem lehetőségétől, egy magasabb életminőségtől, az eszmény megvalósításának pillanatától, s visszaköltözik a lélek bensőségébe, ahol az ideálok szunnyadnak és el is hamvadnak, az „esztétikai lét” nagyon is múlandó világában. Ahogy a regény első részében, az oblomovkai élet jellemzésekor elhangzik: a lélek lassan belefűl a lány testbe.

Goncsarov regényei, de főképp a harmadik, a *Szakadék* sajátos módosulást mutat a regény és a filozófiai vagy esztétikai tanulmány irányába, hasonlóképpen, mint Kierkegaard Don Juan-elemzései²⁷: filozófia és műalkotás egyszerre. Goncsarov a műalkotás felől indul, de az esztétikum mibenlétének, egyáltalán, létének boncolgatása lassan megteremt egy másik szintet az epikum alatt vagy mögött. Ez a művészetfilozófiai szubtextus a regényhős, Rajszkij alakjának megformálását is irányítja, akit az író később a regényhez írt megjegyzéseiben „Oblomov fiá”-nak nevez. Az „Álom regényének” értelmezett *Oblomov* után a *Szakadékot* az „Ébredés regényének” tartja, a főhős alakjában az esztétikai és az etikai lét problémáinak középpontba állításával.²⁸ Rajszkij jellemrajzában az 1840-es évek szellemi föllendülése fontos szerepet játszik: a Pavel Annyenkov által „zamecsatyelnoje gyeszjatyilye”-nek²⁹ nevezett évtized (egyebek közt Dosztojevszkij, Turgenyev, Goncsarov, Nyekraszov írói pályájának kezdete, Belinszkij kritikusi működésének kiteljesedése) kulturális tapasztalatai tükröződnek benne. *Homo aestheticus*, művészlélek, s egyben a kor jellegzetes álmodozó-figuráival rokon jellem (mecstatyel – mint Dosztojevszkij korai regényeinek, pl. a *Fehér éjszakáknak* a hőse), aki az életben is és a művészetben is bizonyos értelemben dilettáns, kívülálló, szemlélődő, az alkotás kínjait, a „pokoljárás” kockázatát nem vállalja. A szépség Rajszkij számára olyan *idolum*, mint Don Juan számára: nem a személy eleven, megismételhetetlen csodája, hanem a bálványá merevített eszmény gyakorol rá vonzást. Goncsarov nem tragikus felhangokkal

²⁷ A *Vagy–vagy* című könyv egész első része – különböző szempontokból – a Don Juan-problémát járja körül.

²⁸ А *Лучше поздно чем никогда* (*Jobb későn, mint soha*) címmel írt kritikai jegyzeteiben az író bővebben kifejti a két regény háttérében rejlő esztétikai szempontokat. In *Антология по истории русской критики второй половины XIX века*, ред. МАРИЯ РЕВ (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993), 106–137.

²⁹ P. ANNYENKOV (1813–1887) kritikus, memoáriró, Puskin összegyűjtött műveinek első kiadója, az 1840-es évek nagy nemzedékének egyik kiemelkedő alkotója. П. В. АННЕНКОВ, *Литературные воспоминания*, ред. Н. К. ГЕЙ (Москва: Художественная литература, 1983).

ábrázolja ennek a hősnek a bizonytalanságát, az eszmény és valóság közti tétovázását, hanem epikus tehetségének megfelelően enyhén ironikusan, kis távolságtartással, de mégis megértően. Saját művészi gyakorlatában is megjelenik az a „képekben gondolkozó” magatartás, ami Rajszkijt is jellemzi: amikor belefeledkezik az alkotásba, az eszme ölt bizonyos *képet*, külső formát, élő valósággá változik. A szerző beleéli magát, de nem okoskodik, hanem a *kép* belső törvényeit követi. Ez az esztétikai érzékenység a magyarázata, hogy Goncsarov több empátiával viszonyul a romantikus nemzedék – a „nagyszerű évtized” – tagjaihoz, az „álmodozókhoz” és „fölsleges emberekhez”, mint Dosztojevszkij az *Ördögök* című regényben, Sztjepan Trofimovics Verhovenszkij alakjának ábrázolásakor.

Dosztojevszkij regényhőseiről az elmúlt másfélszáz évben hatalmas mennyiségű szakirodalom keletkezett, de mégsem lehet azt mondani, hogy a téma kimerült, nincs több hozzátennivaló az eddigiekhez.³⁰ Ahogy a megelőző időszakból Anyegin, Pecsorin, Oblomov felvételét az örök archetípusok pantheonjába, Hamlet, Don Quijote, Don Juan társaságába, úgy Dosztojevszkij nagyregényeinek hősei közül Raszkolnyikov, Miskin herceg, Sztavrogin, Ivan és Aljosa Karamazov is bekerült arra a helyre. De meg kell jegyeznünk, hogy a többi regényalakja közt is sok olyan eredeti figurát találunk, amelyek az emberi lét végső kérdéseit feszegető nyugtalanság és a művészi zsenialitás teremtményei. Közülük ezúttal különösen jelentős számunkra a *Feljegyzések az egérlyukból* című kisregény „antihősének”, az odúlakónak az alakja. Eleve a fogalom – antihős – leginkább vele kapcsolatban rögzült az orosz irodalmi beszédben, ő a par excellence antihős, a paradoxonok embere, ahogy az író nevezi. A műhöz fűzött szerzői megjegyzés szerint ez a figura a „közelmúlt egyik jellegzetes típusa”, belső monológjából pedig fény derül azokra az okokra, amelyek miatt megjelent a társadalomban. A mű azonban sokkal bonyolultabb poétikai és eszmei mélységeket rejt, legfőképp az író és hőse kapcsolatának természetéről. Lev Sesztov már a XX. század elején³¹ foglalkozott e kapcsolat ambivalens jellegével, megállapítva, hogy Dosztojevszkij korántsem egy társadalmi típus „objektív” képét ábrázolja az Odúlakó alakjában, hanem saját lelkének, tudatának mélyén élő problémáit vetíti bele, ez magyarázza a mű vallomásos, szubjektív hangvételét.³² Röviden

³⁰ Megemlítjük V. Tóth László kis kötetét, amelynek témája a Dosztojevszkij-hősök tipologizációja, V. TÓTH LÁSZLÓ, *Dosztojevszkij-hőstípusok* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993). A szerző a „hőst” elsősorban irodalmi fogalomként, általános jelentésben, poétikai szempontból értelmezi.

³¹ ЛЕВ ШЕСТОВ, *Достоевский и Ницше. Философия трагедии* (Санкт-Петербург, 1903). Magyarul: LEV SESZTOV, *Dosztojevszkij és Nietzsche*. Ford. PATKÓS ÉVA (Budapest: Európa Könyvkiadó), 1991.

³² A szerzői szubjektum és a hős belső világának közelségéről, filozófiai és filológiai háttéréről is napvilágot láttak hosszabb tanulmányok és könyvek, itt most hármat említünk: JACKSON, R. L.: *The Art of Dostoevsky. Deliriums and Nocturnes* (Princeton, New Jersey, 1981); DUKKON ÁGNES, *Arcok és álarcok. Dosztojevszkij és Belinszkij*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1992); АГНЕСИ ДУККОН, «Диалог текстов: “голос” В. Г. Белинского в *Зануках*

összefoglalva: ebben az antihősben végső soron az író az Istenkeresés negatív (apofatikus) útját mutatja föl. A „paradoxonok embere” izolációjában és tétova, elvétett kitörési kísérletében a modern ember útvesztését és kétségbeesését ismerhetjük föl. Míg a romantikus antihősök világfájdalma és magánya a művekben sokszor valóban „kozmosz” terekben ábrázolódik (pl. *Káin, Démon*), addig a Dosztojevszkij-művek hősei a város, a mindennapi realitás, a körengteteg fogságában vívják harcukat önmagukkal, külső és belső „démonaikkal”. Az odülakó-tulajdonságok – szeretethiány, én-központúság, nagyot akarás, sértett önérték, az igazi értékek utáni vágy és cselekvésképtelenség – az 1865 utáni korszak alkotásaiban, a nagyregények szinte mindegyik hőseiben megtalálhatóak. Miskin hercegben és Aljosa Karamazovban azt a bizonyos „pozitívan szép” figurát igyekezett megtestesíteni az író, amely régóta izgatta, nagy művészi kihívásnak érezte, s ha megfigyeljük, mindkét szereplőből hiányoznak is az odülakó-attribútumok! Vjacseszlav Ivanov Miskint fentről *alászálló* (angyali) hősnek nevezi, ellentétben Raszkolnyikovval, a bűntől a megváltás felé irányuló, *felszálló* hőssel.³³ Ám sem az „angyali”, sem a „démoni” vagy lázadó jelleg nem lesz végeredmény, valamifajta minősítés, hanem a hősök útjának átmeneti jelölése, ki honnan hová tart: az emberi zűrzavarból Isten felé, vagy Isten világából az emberi élet bonyodalmai közé. Visszautalva Goethe meghatározására az antik és a modern hősre vonatkozóan, azt láthatjuk, hogy az *akarás* momentuma mennyire erőteljesen jelen van Raszkolnyikov, Sztavrogin, Arkagyij Dolgorukij, Verszilov (*A kamasz hősei*) és Ivan Karamazov alakjában, s végül mindegyikük „filozófiája” vereséget szenved. Már az Odülakóval kimondatja Dosztojevszkij, hogy az embernek semmi sem olyan drága, mint a *saját akarása* (szobsztvennoje hotyenyije), még ha ez pillanatnyi érdekei ellen szól is. Az is új mozzanat a Dosztojevszkij-hősökben, hogy a tragikum árnyéka ugyan rávetül alakjukra, de mégsem igazolja őket úgy, mint pl. az antik tragédia-hősökét vagy a nagy Shakespeare-karakterekét (Hamlet, Lear, Othello). Raszkolnyikov esetében az *Epilógus*ban ábrázolt megtérés, Sztavroginnál a tökéletlen bűnbánat s ezután az öngyilkosság, Ivan Karamazov sorsában az örület felé sodró meghasadság csökkenti a tragikum fenségességét, s közben fény derül arra a gögös *akarás*-motívumra és kiválasztottság-tudatra is, amely tetteiket mozgatta. Verszilov esetében a rezignáció, Arkagyijnál a belátás téríti el a tragikus kifejeletet. Ugyanakkor megvilágító erejűnek tartjuk Vjacseszlav Ivanov gondolatait a Dosztojevszkij-regények és az antik tragédiák közös jellemzőiről, illetve az eltérések okairól. Egy közelmúltban megjelent tanulmány, Viktor Dudkin munkája visszatér az ivanovi kérdésfelvetésekhez, s két

из подполья Ф. М. Достоевского», в *Культура и текст* (2013) № 1 (14), 4–29. <http://elibrary.ru/contents.asp?issueid=1130115>).

³³ ИВАНОВ, «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика», 540.

Szophoklész-tragédia – *Oidipusz király*, *Oidipusz Kolónoszban* – és a *Bűn és bűnhődés* összehasonlító elemzésével rámutat a két, időben egymástól távoli író eszmei közelségére, s műveikben a bonyodalom felépítésének hasonlóságára.³⁴ Annak ellenére, hogy konkrét filológiai tények nem állnak a kutatás rendelkezésére Dosztojevszkij Szophoklész-ismeretéről, a cikk szerzője a párhuzamos elemzés során megtalálja a vitán felüli összekötő motívumokat, amelyek mind a Szophoklész-tragédiák, mind a *Bűn és bűnhődés* értelemzésekor korábban figyelmen kívül maradt aspektusokat világítanak meg:

Таким образом, только при сравнительно-историческом сопоставлении – в данном случае, Софокла и Достоевского, – и возникает сама проблема «сходного» в «несходном». То есть при сравнении их Достоевский открывает нечто ранее незамеченное у Софокла и наоборот, у Достоевского в его романе «Преступление и наказание» открывается иная перспектива видения.³⁵ [Ilyen módon, csak a történeti-összehasonlító elemzéskor – adott esetben Szophoklész és Dosztojevszkij egybevetésekor – keletkezik maga a probléma, a „hasonló” a „különbözőben”. Vagyis az összehasonlításuk során Dosztojevszkij megvilágít valami eddig észre nem vett dolgot Szophoklészben, és fordítva, Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében megnyílik egy másfajta perspektíva.]

Végző soron Dudkin is arra a következtetésre jut, hogy Szophoklész és Dosztojevszkij örök kortársak, az őket elválasztó hatalmas időbeli távolság ellenére, mert mindegyikük az Ember titkának folyamatosan időszerű megfejtésére törekszik művészetében. A már többször hivatkozott Ezüstkori filozófusai és irodalmárai számára különösen fontosak voltak a fent elemzett Dosztojevszkij-hősök, mert részben Vlagyimir Szolovjov, részben a XIX. század végén kibontakozó Nietzsche-recepció hatására bennük vált megragadhatóvá az Übermensch orosz változata, a *szverhcselovek* (az „emberebb ember”, másképp „felsőbbrendű ember”).³⁶ Az Istenember (Bogocselovek) ellenében az Emberisten (Cselovekobog) felülkerekedése fejezte ki a társadalomban végbemenő szellemi változás jellegét: a szekularizáció előrehaladását, az új bálványok megjelenését, s ennek következtében azt a hatalmas értékválságot, amely az első világháború előtti évtizedeket jellemezte.

³⁴ В. В. ДУДКИН, «Софокл и Достоевский: сходное в несходном», в *Достоевский. Материалы и исследования*, ред. К. А. БАРИШТ, Н. Ф. БУДАНОВА (Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016), 3–16.

³⁵ ДУДКИН, 7.

³⁶ Részletesebben ld.: АГНЕСИ ДУККОН, «Концепт “сверхчеловек” и демонические герои Достоевского в русской эссеистике Серебряного века», *Studia Slavica Hung.* 63/1 (2018) 19–28.

Tolsztoj regényvilágának hősei más természetűek, mint Dosztojevszkijéi, mert más művészi és filozófiai látásmód alkotta őket. Rousseau és a Felvilágosodás értékrendje, az ész és az erkölcs mint legfőbb irányító elvek áthatják Tolsztoj egész életművét, korszakonként más hatásokkal átszíneződve. Az első csúcspont ebben az életműben a *Háború és béke*, a hatalmas regény-eposz (1869)³⁷, mely önmagában is rendkívül gazdag forrásanyagot kínál a *hős* és *hősiesség* témakörének kibontásához. Már maga a műfaj – történelmi regény – lehetővé teszi, hogy ezek a fogalmak sokféle árnyalatban jelenjenek meg: a valós szereplők közül Kutuzov alakja válik kimagaslóvá a műben, a fiktív hősök közül pedig Andrej Bolkonszkij és Pierre Bezuhov jellemében koncentrálódnak azok a tulajdonságok, amelyek a *hős* szó konkrét és elvont, irodalmi jelentésében egyaránt érvényesek rájuk. Ebben a regényben megfigyelhetjük, hogyan szövi egybe Tolsztoj – kicsit a „párhuzamos életrajzok” mintájára – az egymással dialógusban lévő „párhuzamos hősök” sorsát a többivel, hogyan alakítja a cselekményt, és mindezek háttérében hogyan bontakozik ki az író filozófiája: emberi sorsról, történelemlről, a sorsokat és történelmet mozgató erőkről. Andrej Bolkonszkij és Pierre Bezuhov alakja is a nagy irodalmi „párosok” közé tartozik, mint Oblomov és Stolc, csak az ellenpontozás élessége Tolsztoj zseniális lélekábrázoló művészete által jobban feloldódik az élet hétköznapi és heroikus eseményei között. A két főhős két fókuszpontnak is tekinthető a regényben, egyenrangúak, azonos szellemi súlycsoportba tartoznak. Ez elmondható Oblomovról és Stolcra is, azzal a megjegyzéssel, hogy Goncsarovnál érvényesül egy bizonyos lírai attitűd, a komikum és tragikum árnyalatai sajátos fényben mutatják meg Oblomovot. A tolsztoji hőskönnél a köztük lévő különbség helyzetükből adódik: Pierre a fiatalabb, akinek be kell járnia egy fejlődési, nevelődési folyamatot, s ha ezt a szálát kiemelnénk a mű egészéből, akkor egy fejlődési regényt kapnánk – rousseau-i reminiscenciákkal. Tolsztoj fiatalkori műveiben sorra előkerülnek az útkereső, fejlődésben lévő hősök, amint ezt az életrajzi trilógiája (*Gyermekkor, Serdülőkor, Ifjúság*) és regénye, a *Családi boldogság* bizonyítja. Andrej belső útja pedig egy arisztokratikus, a napóleoni, a tehetsége által magasra jutott világhódító „hős” mintáját maga elé tűző, céltudatos magatartásmódtól halad, megpróbáltatások, kudarcok során át a megvilágosodásig. A borogyinói csatában szerzett halálos sebe és a haldoklás folyamata, az „itt” és „túl” világa közti lebegés hozza el neki ezt a kegyelmi ajándékot, az élet lezáródási pillanatában a mögötte lévő életküzdelmeket is bevilágító, megbékélést adó fényt. Tolsztoj későbbi műveiben újra és újra megjelenik a halál előtt, az utolsó pillanatban értelmet nyert

³⁷ A regény poétikai sajátosságairól SZERGEJ BOCSAROV (1929–2017) könyvében olvashatunk kiváló elemzést: СЕРГЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ БОЧАРОВ, *Роман Л. Толстого «Война и мир»*, 3-е изд. (Москва: Художественная литература), 1978.

küzdés és élet – s benne a hiábavalóságok – megértése: Anna Karenina halálakor az ellobbanó gyertyafény metaforája, az *Ivan Iljics halála* című kisregényben a főhős agóniája emlékeztet Andrej Bolkonszkij búcsúzására. Az ifjúkori hőseszmény összeomlása után (Napóleon „kicsiségének” meglátása az austerlitz-i csatamezőn) Andrejt új életcélok és eszmények, új szerelem emeli föl, melyek ismét megsérülnek, s a nagy nemzeti katasztrófában most már nem a saját ideáljait, dicsőségét keresi, hanem a közösségért, a nemzetért vállalt áldozathozatalban találja meg a hősi halált és általa a megbékélést.

Pierre útja hasonlóképpen tévedéseken, útvesztőkön át halad, ő is az élet értelmét keresi, mint Andrej herceg, s a világ érzéki csábításain átvergődve szintén a katasztrófa, Moszkva égése, a francia fogságba kerülés halálos veszedelme, a fizikai szenvedések megtapasztalása során jut el arra a mélyebb életismeretre, amelyet a spirituális (ld. szabadkőművesség) és hedonisztikus kísérletei nem adtak meg neki. A műben Andrej megkapja a boldog halál, Pierre pedig az Epilógusban a boldog élet ajándékát – az Olvasó pedig a szerzőtől azt a teljesség-élményt, amely az örök értékek szemléletéből adódik.

Az *Anna Kareninában* Tolsztoj *hősnője* az igazi központi szereplő, annak ellenére, hogy ez a regény is a párhuzamos szerkesztés elve szerint épül föl. Az Anna–Vronszkij történettel párhuzamosan fut a Levin–Kitty szál, s már a regény kezdetétől látható a párok aszimmetriája: az elsőben a nőalak, a másodikban a férfi karakter az igazán erős „irodalmi hős”, ők hordozzák a nagy problémákat, amelyek Tolsztoj személyes és művészi problémái is egyszerre. Anna Karenina alakjával kapcsolatban pedig fölmerülhet az az igény, hogy a hősök mellett megvizsgáljuk az orosz irodalom hősnőit, *heroidáit*, az ovidiusi mű – *Hősnők levelei* – példáját szem előtt tartva,³⁸ ugyanis izgalmas kultúrtörténeti részletekre is fény vetülne egy ilyen arcképcsarnok összeállításakor. A regény keletkezéstörténete, majd pedig számos értelmezése foglalkozik azzal a ténnyel, hogy Levin alakjának megalkotásakor az író saját arcképének vonásait is beleszötte hőse portréjába. A nevét a Lev becézett alakjából – Ljova (Лёва) – képezte, ez is a szerző és hőse közötti kapcsolatra utal. A korábbi, részben önéletrajzi motívumokkal fölruházott szereplőikhez hasonlóan Levin is a „fejlődő”, útkereső hősök közé tartozik, aki számára létfontosságú az élet értelmének, az Igazságnak, vagyis az Istennel való kapcsolatnak a megtalálása. A regény nem juttatja el Levint valamilyen végleges, megnyugtató válaszra, nyitva marad továbbra is sok kérdése, ami arra utal, hogy Tolsztoj számára egy újabb szinten, s még hevesebben, mint eddig, folytatódik a küzdelem az értelemkeresésért, az etikai

³⁸ Erre tettünk már egy kísérletet, ld. DUKKON ÁGNES, „Ovidius, a „szerelem dalnoka” és Puskin költészete“, *Antik tanulmányok XLV* (2001), 199–216.

és vallási szempontok egyeztetéséért – amint azt az 1880-as évek elejétől kezdődő írói korszaka mutatja. Naplójából s unokanővérével, Alekszandra Tolsztaival folytatott több évtizedes levelezéséből³⁹ összeállítható egy olyan portré, amely akár fiktív regényhőse is lehetne: adva van egy rendkívül aprólékos lélekrajz, a levelekben az eltérő világnézetek ütközése és az érzelmi közelség sajátos feszültsége, sok személyes részlettel egybefonva. Úgy gondoljuk, hogy Tolsztojra, és sok más művészre is érvényes Babits Mihály lírai vallomása: „Csak én bírok versemnek hőse lenni”. Az epikus, a prózaíró sem tud menekülni saját legszemélyesebb, legnyugtalanítóbb kérdéseitől, amelyeket végül egy-egy hősébe vetít bele, de a „játék” halálíg folytatódhat, mert mindig újabb kérdések merülnek föl. Ahogy Dosztojevszkij megfogalmazta: az Ember titok – s a megfejtés, a faggatás feladata elől a művész nem térhet ki.

Tolsztoj utolsó regényében, a *Feltámadásban* Nyehljudov herceg alakja szintén az ambivalens irodalmi hősök közé sorolható: ifjúkori erkölcsi vétségének későbbi következményeivel találkozva kénytelen önmagával szembenézni, ítéletet mondani és a belső megújulás útjára lépni. Tolsztoj ebben a regényben is „úton lévőként”, fejlődési folyamatban ábrázolja a főszereplőt: a bűntől a megtisztulás felé halad, de nem „hősies” módon. Nyehljudov alakját a regény végéig kísérik azok az író (és hőse) által kritikusan látott nagyvilági, hamis társadalmi jelenségek (konformizmus, látszat, közömbösség), majd a politikai foglyok doktriner s ugyancsak hiú világa, amelyek megfosztják a tragikum „szép és fenséges” légkörétől. Végül az Evangéliummal való találkozás emeli ki Nyehljudovot ebből a reménytelen helyzetből, de ez a művészi megoldás már a késői Tolsztoj távolodását mutatja a pszichológiai ábrázolástól a példabeszédszerű tanításig. Ennek az utolsó korszaknak azonban van még egy olyan kiemelkedő alkotása, a *Hadzsi Murat* című kisregény (1905), amely a hősies karakter mibenlétéről ad megrendítő képet.⁴⁰ A nemes jellem és kiváló személyes tulajdonságok (bátorság, okosság, bajtársi szolidaritás) ellenére a főhős vereséget szenved a képmutató, hamis világ – a civilizáció – képviselőitől: a saját, csecsen közegéből származó gonosz ellenlábasától és a csecsenekkel harcban álló, idegen – orosz – ellenségtől. Olyan csapdába kerül társaival, amelyből csak a halálba vezet út, s itt már az ellenséges orosz közegben megnyilvánuló együttérzés, a Hadzsi Murat iránti rokonszenv sem tud segíteni. Az a fölismerés fogalmazódik meg ebben a műben, hogy a világ természetéből adódóan kiveti magából az Igazsághoz hű, a

³⁹ Л. Н. ТОЛСТОЙ и А. А. ТОЛСТАЯ. *Перепуска* (1857–1903) (Москва: Наука, 2011. (Литературные памятники) <http://coollib.com/b/259246> (letöltés ideje: 2020. 01. 20.)

⁴⁰ Mély és invenciózus elemzés olvasható a műről: SZIGETHI ANDRÁS, „Hadzsi Murat – a tolsztoji pneumatológia ómega-pontja”, in SZIGETHI ANDRÁS, *A szellem anyajegyei – Lermontovtól Ulickájáig / Rogyinki duha – ot Lermontova do Ulickoj* (Budapest: Protea Kiadó, 2017), 41–47.

szellemi létben részesülő nemesebb jellemeket. Ahogy Szigethi András összefoglalja a Tolsztoj „hattyúdalanak” is tekinthető mű üzenetét:

[Hadzsi Murat] ...személyisége – érzelmei, dilemmái és választásai révén – kiemelkedik a testi élet metafizikájának panteisztikus káoszából, és objektíve szembekerül a kultúratagadó civilizáció elszemélytelenítő erőivel, így axiológiai kifejezőjévé válik a természeti élet szépségének és az emberi lét igazságának.⁴¹

Jelen tanulmányban eddig egy szorosán összefüggő probléma-láncolatot követtünk: az első „páros” tagjai, Puskin és Lermontov a romantika nagy lázadóit, a konvenciókkal szembeszálló, saját útjukat kereső, individualista hősöket állították műveik középpontjába. S bár hatottak rájuk az európai irodalmi minták, de túl is haladták ezeket a kezdeti inspirációkat: szembetűnő az a lélektani realizmus, amely Anyegin és Pecsorin jellemrajzában megfigyelhető, a belső vívódások ábrázolása összefonódik a külső világ, a társadalom szintén nem sematikus bemutatásával, továbbá a nőalakok is sokkal árnyaltabb kidolgozást kapnak. A második „páros”, Turgenyev és Goncsarov, távolodóban a romantikától, a hősök és antihősök megjelenítésében nagyobb szerepet szánnak a közegnek, annak a hétköznapi világnak, amelyben „nem-hősies”, de mégis jelentős művészi értéket képviselő egyéniségek mozognak. A hamleti és Don Quijote-i végletek közt felsorakozó Turgenyev- és Goncsarov-szereplők közös gondja a szűkebb és tágabb értelemben vett társadalom szolgálatának lehetősége, képessége, a tett és az eszmény összhangjának megteremtése, vagy ennek kudarca. Dosztojevszkij és Tolsztoj művészi univerzumában pedig, mint valami hatalmas szimfónia-sorozatban, a fenti kérdések újabakkal kiegészülve – az individuum, a személy, a közösség és mindennek erkölcsi és metafizikai összefüggései – nyernek halhatatlan megfogalmazást. A hősök és antihősök világirodalmi arcképcsarnokába felvételre alkalmas alakjaik – a saját történelmi idejükből kilépve – mindenkor érvényes antropológiai sajátosságokat tárnak föl, azt mondhatjuk, hogy az Ember örök és legégetőbb problémáira ismerünk rá ezekben a hősökben.

Ezek után föl kell tennünk a kérdést: vajon Gogol és Csehov „hősei” hol helyezkednek el ebben az összefüggérendszerben? Úgy látjuk, hogy e két író a fent megrajzolt ívbe nehéz beleilleszteni. A puskini-lermontovi hőstípusokból van jól érzékelhető átmenet a következő korszak, Turgenyev és Goncsarov „hősietlen” hőseihez: a romantikus, „titáni” lázadók trónfosztásával, a magasból a hétköznapi világba leszállításával megmutatják ezek emberléptékű változatait. Tolsztoj és Dosztojevszkij hőseinél pedig rejtett kapcsolatok

⁴¹ I. m. 46.

figyelhető meg a jellemrajzokban, főként ott, ahol a bűn, az *akaras*, az ego föltétlen érvényesítése kerül előtérbe. Ilyen például a „szép ragadozó” Pecsorin alakjának fölillantása Raszkolnyikovban vagy Sztavroginban. A „nagy útkeresők” (Andrej Bolkonszkij, Pierre Bezuhov) és „nagy bűnösök” (Sztavrogin, Fjodor Karamazov), továbbá a „tévelygők” (Raszkolnyikov, Ivan Karamazov), valamint az „áldozatvállalók” (Miskin, Aljosa Karamazov) alakjában az ábrázolás realizmusa mellett, mögött, megjelenik a romantika magasba emelő szenvedélyessége, a határok áthágásának kérdése, a láthatón túli dolgok „látása”, a metafizikai távlatokba emelt létkérdések faggatása. Irodalomtörténeti tények is erősítik e kapcsolatokat: mind Tolsztojnál, mind Dosztojevszkijnél sokszor kifejeződik a puskin-i és lermontovi hősök és problémák iránti érdeklődés, akár a művekben megjelenő allúziók formájában, akár publicisztikai jellegű írásaikban, polemikusan, vagy egyetértően. Elegendő itt Dosztojevszkij híres *Puskin*-emlékbeszédére utalnunk (1880), hogy lássuk ennek a szoros és mélyen tudatos kapcsolatnak a természetét.

Gogol és Csehov ugyanúgy örök érvényű tudást közvetít az emberről, mint a fent tárgyalt alkotók, de az ő „hőseik” kissé másféle rendszert alkotnak, amelyet célszerű nem a hagyományos irodalomtörténeti kronológia szerint, hanem külön tárgyalni. Ha szélesebb kontextusban szemléljük a klasszikus orosz irodalom hőstípusait, akkor természetesen a gogoli és csehovi alakok közt is találunk összekapcsoló motívumokat az elődökkel vagy kortársakkal. Ezek értelmezéséhez Gogol esetében a romantikus vallásosság és hitélmény, valamint az ábrázolásmódban megjelenő groteszkség elemzése, a fantasztikum iránti vonzódása, a folklorizmus hatásának figyelembe vétele, Csehovnál pedig az egzisztenciális filozófiához közelítő látás- és gondolkodásmód fontosabb jellemzőinek feltárása szükséges, mert ezek azok a jegyek, amelyek markánsan megkülönböztetik őket az elődöktől és kortársaktól.

Gogolnál leginkább a *Tarasz Bulba* (1835) világában lehet föllelni a „hős” jelenségét, mert valóban eposzi mintákat követ a mű főszereplői – Tarasz és két fia – sorsának ábrázolásában, s a téma maga is összefüggésben van a hősiességnek konkrét, történelmi formáival. Bár a mű prózában íródott, mégis a XIX. század első harmadában Közép- és Kelet-Európában fölvirágzó nemzeti eposzok közé lehet sorolni: a zaporozsi kozákok harcairól szól az „ének” (a gogoli prózaritmus közel van az *énekmondás* régi irodalmi és folklorisztikus előadásmódjához), melyben megrendítő módon bontakozik ki a főhősök tragédiája. A kritikák már közvetlen a mű megjelenése után emlegették a homéroszi eposzhoz, az *Iliász*hoz hasonlítható jelentőségét. Belinszkij szerint a *Tarasz Bulba* „egy fejezet abból a hőskölteményből, amely egy egész nép életét felöleli. Ha manapság lehetne homéroszi eposzt írni, akkor itt van nekünk a legremekebb

minta, példa és eszménykép ehhez.”⁴² A kortársak közül még Konsztantyin Akszakov⁴³ foglalkozott 1842-ben írt kritikájában a gogoli alkotások, elsősorban a *Holt lelkek* „homéroszi” vonásaival. Gogol korai elbeszélései, az *Esték egy gyikanykai tanyán* (1831–32) ciklus egyes darabjaival kapcsolatban szintén fölvethető a „hős” mibenlétének kérdése. Három elbeszélésben találkozunk olyan szereplőkkel, akiket a népmesék hőseihez lehet hasonlítani: a *Szorocsinci vásárban* a talpraesett, furfangos Griciko, a *Karácsony éjben* Vakula, az istenfélő, derék kovácslegény, a *Május éjszaka avagy a vízbe fült lány történetében* pedig Levko, a jámbor, becsületes kozák ifjú az események mozgatója, és a sötét erők legyőzője. A *Szent Iván éjben* és a *Szörnyű bosszúban* a gonosz kerekedik fölül, s csupán az utóbbi novellában van olyan szereplő, aki jelleme, vitézsége alapján hős lehetne – Danyilo kozák, – de a sors felülírja a személyes kiválóságot, s ő is áldozatul esik a többi szereplővel együtt a démoni hatalmaktól megszállt varázslónak. Ebben a korai korszakban a mesei, mondai fantasztikum és az európai romantika ún. sötét vonulatának hatása tükröződik Gogol műveiben, s ez a hősválasztásában is meghatározó mozzanat lesz.

A gogoli antihősökhöz oda lehetne sorolni Hlesztakovot, *A revizor* főszereplőjét, és Csicsikovot a *Holt lelkekből* – ám ezek a figurák egészen más paradigmához tartoznak, mint a korábban elemzett, romantikus vagy realista felfogásban ábrázolt „antihősök”. Térjünk vissza ismét Arisztotelész állításához, miszerint a komolyabb költők a szép tetteket és jellemeket utánozzák, a „közönségesebbek” pedig a hitványakét, melyeket gúnydalokban fogalmaznak meg. Súlyos igazságtalanság lenne Gogolt az arisztotelészi idézet alapján szó szerint a „közönséges” költők sorába utalni; azon kevés zseniális alkotó közé tartozott, akik a közönségességet és a hitvány alakokat szinte kozmikus méretekben voltak képesek meglátni és láttatni. Oximoron-szerű képpel azt mondhatjuk, hogy a kisszerűséget, az erények teljes hiányát a maga „nagyságában” mutatja be az említett két karakterben. A köznapiságban észreveszi a démoni, félelmetes, rontó erőt, mely, ha lelepleződik is, mégsem pusztul el, hanem alakot vált, elrejtőzik, hogy újra folytathassa kísértői tevékenységét – amint *Az arckép* című elbeszélés tanúsítja, Csartkov festő kísértésbe esésének és pusztulásának történetében. Gogol egy kifordított világban, „antivilágban” mozgatja szereplőit, amelyben a Bahtyin által megfogalmazott karneváliság törvényei uralkodnak, s itt nincsenek klasszikus értelemben vett hősök, sem antihősök. Az a

⁴² В. Г. БЕЛИНСКИЙ, «О русской повести и повестях г. Гоголя» в В. Г. БЕЛИНСКИЙ, *Собрание сочинений в трех томах*, т. I (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1948), 144.

⁴³ КОНСТАНТИН АКСАКОВ, «Несколько слов о поэме Гоголя: *Похождение Чичикова или Мертвые души*», в АКСАКОВ К. С., АКСАКОВ И. С., *Литературная критика*, сост., вступит. статья и коммент. А. С. КУРИЛОВА (Москва: Современник, 1981).

tény, hogy az író az 1840-es évek közepétől egészen haláláig küszködött a *Holt lelkek* második kötetének, a „pozitív” folytatásnak a megírásával, amelyben valódi „hős” szeretett volna ábrázolni, azt bizonyítja, hogy nem lelte örömét a Rossz leleplezésében, mint más satíráírók Gogol előtt és után. S bár tehetsége ebben mutatkozott meg a maga teljességében, de vallási keresései, az Igazság (Isztyina) megelégedésének vágya hajtotta abba az irányba, hogy a dantei értelemben vett infernó – a holt lelkek világa – után megalkossa a purgatórium és a paradicsom modern irodalmi változatát, benne olyan hőssel, aki a fölemelkedés, megtisztulás útját járta volna be. Ez a törekvése hajótörést szenvedett, ami egyben azt is megvilágítja, hogy a modern regény nem abban a vertikális szférában mozog, mint Dante hatalmas költeménye: az emberi világ horizontális síkján élve és botladozva csak rámutatni lehet a magasba emelő eszményre, a „mennyeek országára”, de annak megközelítésére, elérésére a művészet eszközei kevésnek bizonyulnak, az esztétikum önmagában nem elégséges a transzcendens megragadására, s nem is ez a feladata. Gogol végül is nem szépirodalmi formában, hanem személyes műfajban, a *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből* címmel 1847-ben publikált kötetében fejt ki ideálját: a lelki újjászületés, a hiteles keresztény magatartás megvalósítását, a szellemi értékek előtérbe helyezését sürgeti annak érdekében, hogy a társadalomban ne a torz, erkölcstelen, sötét tendenciák, hanem az evangéliumi szellem uralkodjék.

Végül megválaszolásra vár az a kérdés, hogy Csehov világában vannak-e hősök és antihősök? Van-e értelme az eddigiek mintájára a novellák, kisregények és színművek szereplői közt ilyeneket keresnünk? Irodalmi értelemben természetesen a „hős” mint terminus technicus Csehov alkotásaira vonatkozóan is releváns fogalom, hiszen sok esetben a címszereplő köré sűrűsödnek a művek fő problémái (pl. *Platonov*, *Ivanov*, *Ványa bácsi*, *Jonics* stb.), illetve a történeteknek vannak jelentős, érdekes, értékes (fő)szereplői. Úgy gondoljuk, Csehovnál is azzal a művészi megoldással találkozunk, mint számos Turgenyev-műben: a *nem-hősies* hőssel, de azzal a különbséggel, hogy alakjukat nem lengi körül semmiféle líraiság, még akkor sem, amikor a szerzői részvét valahol a mélyben, a szöveg mögötti tartományban érzékelhető. Ilyen például az *Unalmas történetben* a professzor alakja, akiben a pályája végén, a halál előérzetében támad föl az igény és a készítés az élet értelmének keresésére. Környezetéhez képest ő képviseli a hiteles magatartást, a szembenézés kategorikus imperatívuszát a lét – és saját élete – nagy kérdéseivel. A csehovi „hősök” új megkülönböztető jegye a válságban, gondban lét: Ivanov, Ványa bácsi, vagy *A 6-os számú kórterem* Ragin doktora és a lelki beteg Ivan Gromov (és még sorolhatnánk a szereplőket) beleütköznek az elkerülhetetlen számadásba életüket, filozófiájukat illetően, s a végeredmény lehangoló vagy egyenesen kétségbeejtő. Lev Szesztov

Teremtés a semmiből című írásában⁴⁴ így fogalmazza meg a csehovi alakok összetörtségének problémáját:

[...] igen gyakran az ember tovább él akkor is, ha már képtelen elvenni az élettől azt, amiben az élet lényegét és értelmét szoktuk látni. S még döbbenetesebb, hogy az összetört embertől rendszerint minden elvételik, csak egyvalami nem: az a képessége, hogy felfogja és átérezze helyzetét. [...] Gyakran egy középszerű, átlagos, banális ember a felismerhetetlenségig megváltozik, ha Ivanov vagy az öreg professzor helyzetébe kerül. Kiütköznek rajta a tehetség, a talentum, sőt, a zsenialitás jegyei.⁴⁵

A nagyobb elbeszélésekben, mint például a *Három év* (1895) szinte lépésről lépésre követhetjük a főszereplők minőségi „előrelépését”, a Sesztov-idézet szerinti „tehetség kiütközését” bennük, miközben életük félreértésekkel, csalódásokkal, elveszett illúziókkal van tele. Ez a tehetség nem más, mint az elrontott-elromlott étellel való szembenézés képességének elnyerése, és bátorság, bizalom az illúziók és a kiábrándultság nélküli folytatáshoz, bár az író érzékelteti, hogy a jövőben sincs garancia a dolgok kiegyensúlyozott, végleges elrendeződésére. Főként Julia, a hősnő jellemében mutatkozik meg ez a belső átalakulás, az emberségben gyarapodás, ami a felszínen alig érzékelhető, mégis újjáteremtő hatása van, a *félelem*től való megszabadulás folyamatában. Csehov „hőseiben” – akiket általában csak megszorításokkal, szigorúan irodalmi értelemben lehet így nevezni – gyakran találkozunk a *félelem* és *szorongás* motívumával, a korai írásaitól kezdve egészen a késői novelláig, színművekig. Az oktatásban elnyűtt, agyonelemzett, de csak felszínesen megértett kis groteszk mű, a *Csinovnyik halála* (1883) is mélyebb rétegekhez juttat el bennünket, ha a szöveg mögötti jelentéseket követni tudjuk. Cservjakov „beszélő neve” (férgecske) a spiritualitás nélküli lét jelképeként értelmezhető, de ehhez említhetünk még egy motívumot, mely oldaná, s talán árnyalná ezt az elsődleges és egyértelműen negatív nyelvi konnotációt. Az *Ószövetségben* Ézsaiás könyve 41/14. versében az Úr Jákóbot szólítja meg ezzel a szóval „Не бойся **червь Иаков**, малолюдный Израиль – я помогаю тебе .../ Ne félj, *férgecske* Jákób, maroknyi Izrael, én megsegítlek, szól az Úr ..[...]” (Kiemelés: D.Á). Itt nem az az érdekes, hogy Csehov gondolt-e egyáltalán erre a bibliai helyre (nem tudhatjuk – bár a „Cserv Jakov” egybeolvasásából könnyen adódik a Cservjakov név), hanem az, hogy az ember-férgecske sorsában benne van, hogy *fél*, amíg meg nem hallja Isten biztató szavát. A Bibliában egyébként sarkalatos kérdés a félelemtől való megszabadulás, az *Újszövetségben* többször elhangzik a „ne féljete!” és a „nem a *félelem* lelkét kaptátok”

⁴⁴ LEV SESZTOV, *Teremtés a semmiből*. Ford. PATKÓS ÉVA (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 7–49.

⁴⁵ SESZTOV, 12.

figyelmeztetés Krisztus követői számára (pl. Mk 16:6). Csehov nem ítélkezik Cservjakov fölött, „csak” azt ábrázolja, hogy az ember-férgecskét elpusztította a félelem, mert testi-természeti létezését nem hatotta át a Lélek, sötét maradt. Ugyancsak megrendítő a *félelem* ábrázolása *A 6-os számú kórterem* egyik „hőse”, Ivan Gromov alakjában: ahogy elhatalmasodik rajta, olyan mértékben veszi el előbb a belső szabadságát, a félelemnek ugyanis megkötöző, megbénító hatása van; majd a külső szabadsága is elvész, beviszik a börtön-szerű 6-os számú kórterembe. Itt kerül sor az elbeszélés két „hősének”, Ragin doktornak és Gromovnak a filozófiai összeütközésére: az orvos, a korábbi „fogva tartó” és a beteg, azaz, „fogoly” vitájában, részigazságaikban lassan megfogalmazódik annak a „Valaminek” a hiánya, ami az emberi állapotot az ő személyes sorsukban, és általában is, valóban emberivé tehetné. Mindketten az életük árán küzdöttek ki ezt a tudást, ezt a *negatívumot*, végleg elhatárolódva az önbecsapástól és a világ hamisságától. Miközben az elbeszélés felszíni rétegében mint áldozatok ábrázolódnak, a mögöttes tartományban pedig a környezettel fölvállalt esélytelen harcban hőssé magasztosulnak, bár fájdalmasan groteszk, abszurd módon.

Csehov poétikájának egyik legfőbb sajátossága az, hogy az orvos elfogulatlanságával vizsgálja az embert, nem *ítélkezik* – ám úgy ábrázolja alakjait, hogy azok pontosan *megítélhetőek* legyenek, hogy világossá véljék: *kik* is ők? Az attribútumok, tulajdonságok burkából kibontakozó, belső ember érdeklí Csehovot, függetlenül attól, hogy amikor lehullanak a külső leplek és átláthatóvá válik a belső mag, ez „jó embert” vagy gyarló, szánalmas figurát mutat-e. Általában nem is lehet élesen elkülöníteni, mint például a *Három nővér* című színműben, mert akiket a „jók” csoportjába sorolhatunk (a többiekhez képest), azok is sajnálatra méltó, esendő lények, de a „rosszak” – a számító, önző Natalja és pipogya férje, Andrej – is szánalmasak, csak ideig-óráig igyekeznek eltakarni önmaguk elől is a boldogtalanságot, a félrecsúszott élet keservét. Csehov színműveiben gyakran ez a folyamat játszódik le: a látszat lelepleződése, a jó hiányának fölismerése, és a szereplők által erre adott válaszok. Van, aki megérti, és elkeseredik, mint például Ványa bácsi vagy Ivanov; megérti, és nem változtat az életén, mint Asztrov orvos, vagy nem érti meg, nem is akarja megérteni (a *Cseresznyés kertben* Ranyevszkaja és fivére). Tekintheünk különböző érzelmekkel a csehovi alakok *hősietlenségére*, a bennük kiábrázolódo negatívumokra, vagy más szavakkal, arra az állapotra, amelyet a *János Jelenésekről* így jellemez: „[...] és nem tudod, hogy te vagy a nyomorult és a nyavalyás és szegény és vak és mezítelen.” (Jn 3:17), ám jó, ha tudatosítjuk, hogy a hiány, a csorbaság mindannyiunkban benne van, de ahány ember, ahány sors, annyiféle viszonyulás lehetséges ehhez a létállapothoz. Fölfigyelhetünk arra, hogy milyen sok Csehov-műben látjuk a „hősöket” éppen ebben az

állapotban: az elkerülhetetlen reveláció állapotában, amikor szembe kell nézniük önmagukkal. Ebben a gesztusban érhető tetten Csehov sajátos „zapregyelnaja” poétikája⁴⁶, azaz, a művek mögöttes tartományában rejlő, s onnan a felszíni történeteket, az egyes figurákat megvilágító jelrendszer. A fenti Sesztov-idézet rávilágít a csehovi művészet egy másik fontos sajátosságára: a hétköznapiiban, a kisszerűben meglegelni és megmutatni a nagyságot, a megrendítőt. Az utóbbi évtizedekben sorra jelentek meg olyan könyvek, tanulmányok, amelyek Csehov és az egzisztenciális filozófia kapcsolatával foglalkoznak.⁴⁷ Éppen a nem-hősies hősök jellemrajzában mutatkozik meg, hogy az író milyen mélyen megértette és megragadta az emberi lét sarkalatos kérdését: a hiteles, „belső” ember megszületésének, a *metanoia* (megtérés, újjászületés) végbemenetelének vagy elmaradásának sorsdöntő jelentőségét. A boldogtalan, összetört „hősök” legtöbbször ezen a gyökeres megforduláson buknak el (pl. a *Sirályban* Konsztantyin), illetve akinek sikerül ezt a lépést végrehajtania (*A menyasszony* Nágýája, a *Rotschild hegedűjében* a koporsókészítő), meglegeli önmagát, lelki békére jut – függetlenül a külső élet további alakulásától. Ezek a Csehov-művek sem happy enddel fejeződnek be: ott rejlik bennük az a mögöttes tudás, hogy a kiküzdött, meglegt igazság nem birtokolható egyszer s mindenkorra, mint valami tárgy, hanem ezzel élni kell, a léleknek és szellemnek folyamatosan dolgozni, küzdeni kell érte; vagy amikor bekövetkezik ez az átfordulás, az életük is véget ér. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy Csehov univerzumának is vannak hősei, olyan karakterei, amelyek az érett Tolsztoj válságban lévő szereplőivel tartanak rokonságot (mint amilyen Ivan Iljics, Levin); a többlet, az egyedülállóan csehovi pedig a „via negatíva” útján az igazságot kereső „hősietlen hősök” sok árnyalatban, változatban történő ábrázolása, a részvét fölkelte az elbukottak, zátonyra futottak sorsa iránt. A tragikum tehát Csehov gondban lévő alakjaihoz is hozzátársul, a katarzis élményét közvetítve az ember számára, időtől és tértől függetlenül.

⁴⁶ A „zapregyelnaja poétika” fogalma a XX. század egyik legnagyobb Csehov-kutatójának, A. P. Csudakovnak az írásából került a szakirodalomba, mint a csehovi művészet lényeges sajátossága. Alapvető munkáinak legújabb kiadása: A. П. ЧУДАКОВ, *Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение* (Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016).

⁴⁷ Néhány munka e témáról: REGÉCZI ILDIKÓ, *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000); T. B. Zajceva két cikke: Т. Б. ЗАЙЦЕВА «Этический» и «Эстетический» способы существования в повести А. П. Чехова «Моя жизнь», 2008 в <https://cyberleninka.ru/article/n/eticheskij-i-esteticheskij-sposoby-suschestvovaniya-v-povesti-a-p-chehova-moya-zhizn> (utolsó hozzáférés: 2020. 01. 18.)
Чехов и Киркегор: к вопросу о типологических и генетических связях., 2012, в <https://cyberleninka.ru/article/n/chehov-i-kirkegor-k-voprosu-o-tipologicheskij-i-geneticheskij-svvyazyah> (utolsó hozzáférés: 2020. 01. 18.)

Megemlítendő még e kérdéskörhöz Komjáti Diána *A szubtextus poétikája és antropológiája A. P. Csehov prózájában* című, 2018-ban megvédett PhD-disszertációja (Pécsi Egyetem).

Összefoglalva e tanulmány legfontosabb következtetéseit: amint megfigyeltük, a *hős* és *antihős* témája a klasszikus orosz irodalomban kezdettől, tehát Karamzin kis novelláitól és karcolataitól kezdve Csehovig szorosán összekapcsolódik az erkölcs problémájával, mely fokozatosan telítődik társadalomfilozófiai, lélektani és metafizikai jelentésekkel, s a század végére az egzisztenciális filozófia alapélményével. S bár mindegyik korszak alkotói a saját, közvetlen értékrendjük, az éppen uralkodó szellemi irányzatok, sőt, divatok hatása alatt rajzolják meg hőseiket, sokszor önéletrajzi elemekkel, személyesen átélt problémáikkal telítve, a jelképesé vált nagy *hősök*, *antihősök* és a hétköznapi, *hősietlen* alakok egyaránt túlmutatnak önmagukon, az Ember számára minden időben érvényes tanulságokat magukban hordozva .