

Vida Zsuzsa:

A dialógus problémája Paszternak költészetében

Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy a korai Paszternak /a 20-as évek végéig/ alkotásfilozófiájának központi eleme, a dialógusra való törekvés és annak megvalósítása hogyan változik meg a 40—50-es évekre, beszélhetünk-e még dialógusról, s hogyan függ ez össze a költői én szerepének megváltozásával.

Mit jelent a dialógus, milyen új alkotásfilozófiai elvekre épül a paszternaki költészet? A dialógus alatt nem kommunikációs viszonyt értek, hanem a filozófiai éretelemben vett párbeszédet alkotó objektum és szubjektum között egy olyan kérdés-felelet viszony kialakulását, amikor a kérdés már magában hordja a válasz lehetőségét, sőt annak tartalmát is sejteti, majd a válasz újabb kérdést indukál. Ez olyan végtelen kapcsolatrendszer, ahol a párbeszéd elindulásával az objektum és szubjektum kicserélhetővé válik egymással, tehát az ily módon megvalósuló kapcsolat két szubjektum között jön létre, s szerepükben ekkor már alapvető különbség nincs.

Paszternak korai versei kapcsán egy egész dialógusrendszerről beszélhetünk. Az alapvető párbeszéd a költő által szubjektivizált transzcendens és a szubjektivizált empíria között jön létre. Ennek a kapcsolatnak az a feltétele, hogy a költő előzőleg dialógust alakítson ki mind a transzcendens, mind az empíria szférájával. A kapcsolatnak azért van olyan nagy jelentősége, mert a lét számunkra nem önmagában van, hanem viszonyként kerülünk vele szembe /Martin Buber/. Ennek megnyilvánulási módjaként vagyok én, jelentkezik számomra a másik ember, a világ és az abszolút örök Te. A

szembenállás feszültsége éltet minden viszonyt, találkozást és tapasztalatot. Ilyen egymásköztiség ragadható meg a megvalósult dialógusban, amely tehát két részből tevődik össze: a szubjektum találkozása, kapcsolata az objektummal /én — az viszony/; a szubjektum találkozása, kapcsolata a másik emberrel, a transzcendenssel /én — Te viszony/¹. Ez Paszternak esetében kizárólag ez utóbbival való kapcsolat-teremtést jelent.

A paszternaki világrend tehát hierarchikus felépítésű, a transzcendens és az empíria szférájára tagozódik. A szimbolistákat idézi, de a világ hierarchikus volta csak kiindulási pontul szolgál számára; ez a kettősség éppen a létrejött dialógussal szűnik meg. A paszternaki költészet poszt-szimbolista jellegét mutatja az is, hogy Paszternak számára egészen más tartalma van mind a transzcendens, mind pedig az empíria szférájának, mint ahogyan azt a szimbolisták értelmezték.

A szimbolisták számára a transzcendens az ideák világát jelenti. A szimbolista költő arra törekszik, hogy az empíria kaotikus világából kiemelkedve kapcsolatot teremtsen a transzcendens szférával, ez a törekvés direkt módon nem valósítható meg, csak misztikusan sejthető. A kapcsolatnak misztikus voltából következik, hogy a szimbolista költő törekvéseire, kutatásaira választ nem várhat. Ezzel szemben Paszternak a létet emeli a transzcendens szintjére, őt a lét mozgása érdekli, ami örök önmozgás. Ezzel kell kapcsolatot teremtenie a költőnek, ami azonban semmiképpen nem jelenthet a lét önmozgásába, annak törvényeibe való beavatkozást. A költő ennek mindig alárendeli énjét.

Ez a kapcsolat-teremtés a korai Paszternaknál intellektuális úton megy végbe. Ez az intellektualitás a voluntarizmus mozzanatát is magában foglalja, s az intellektualitás túltengése — amely egyben a megismerés abszolutizálását is jelenti — csak a 40-es évekre tűnik el költészetéből.

Ekkor már Paszternak is misztikus élményként éli meg a létet, így költészete teljességében ontologikussá válik. A korai Paszternak esetében az intellektuális út azt a művészi alkotást jelenti, amely a legmagasabb rendű ismeretelméleti tevékenység, s ennek eredményeként a költő a lét önmozgását tudja reprodukálni, azaz így egy szintre kerülhet a léttel. Megvalósul a kétoldalú kapcsolat, amely egyrészt abban áll, hogy a költői énre is visszahat maga a dialógus olyan módon, hogy azt kiszakítja statikus helyzetéből, s a lét önmozgásával párhuzamosan a költői én is alakváltozásokon megy keresztül. Másrészt a költő szubjektívizálja a transzcendens szférát, amely ezzel elveszti transzcendens lényegét. A szimbolizmus után megdőlt a transzcendens garanciákba vetett hit, így a paszternaki költészet is egy bizonyos posztszimbolista utat követ. A lét önmozgásával megteremtett dialógus azt fejezi ki, hogy a költő alkotótársaként léphet fel az alkotó, a lét mellett. A paszternaki költői én azonban — szemben a szimbolista ideállal — nem szakad el az empíria világától, az ő feladata éppen abban áll, hogy különösen művészi képességeinek birtokában hidat verjen a transzcendens szféra és az empíria világa közé olyan módon, hogy környezetét minél nagyobb mértékben szubjektívizálva alkalmassá tegye a lét önmozgásával folytatott dialógusba való bekapcsolódásra. A paszternaki költői én nem telepedik rá a világra, mint az avantgarde költő, aki végletekig lebont, analizál, materializál mindent. Paszternak ennek éppen az ellenkezőjét teszi: "Весь мир вбирает в себя"², mindent magához akar emelni. Ő a világ végső szubjektívizálását tűzte ki célul, hogy aztán ebben az "átlelkesített" világban folytatódva, ezekben a kapcsolatokban feloldódva lelje meg az értelmes létet. Tehát Paszternak nem utásítja el a tapasztalati világot, amely holt, kaotikus formában létezik. A költő feladata az, hogy azt a belőle

származó energiával át-lelkesítve domesztikálja, s itt is elindítson egy mozgássort, amely majd a lét önmozgásával szinkronban működve az organikus egység visszatérését jelenti /"Срень"/.

Ez az át-lelkesítő folyamat az empíria objektumainak életre keltését jelenti, ami maguknak az objektumoknak megnevezésével történik. A megnevezés, a megfelelő szó megtalálásának képessége csak a művész sajátja, tehát ilyen szempontból kiemelt jelentőségű a költői én. Tinjanov éppen ebben a tevékenységben látja Paszternak misszióját. Véleménye szerint Majakovszkij és Hlebnyikov költészete eltávolította a szót attól a dologtól, amit az jelölt, s most Paszternak feladata éppen abban áll, hogy a szó és a megnevezett dolog egységét visszaállítsa, segítsen egymásra találásukban:

"... чтобы слово не висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски"³. S mivel a tapasztalati világ minden objektuma egyenértékű — a szimbolizmus után már nem létezik a banalitás problémája —, ennek köszönhetően az át-lelkesítő folyamat során a legváratlanabb asszociációknak lehetünk tanúi, hiszen Paszternak ott is felfedezni véli az ember képét, ahol az másnak eszébe sem jutott volna. Az esetlegesség azonban sokkal szorosabb kapcsolatot jelent, mint a legszigorúbb logikai kapocs, hiszen a teljes azonosulást jelenti⁴. Ezzel a véletlenszerűséggel magyarázható az is, hogy a metaforák teljesen új alapon szerveződnek. Míg a hagyományos metafora két dolog hasonlóságát megragadva bontakozik ki, addig ebben az esetben a metaforák szomszédsági alapon jönnek létre: "метафора по смежности"⁵, a hasonlító és a hasonlított között képződik egy határtartomány, de a hasonlító és a hasonlított nem mennek át egymásba, csak egyik a másikban tükröződik.

Igy az empíria szubjektivizálódási folyamata kapcsán szintén egy kétoldalú átalakulásnak lehetünk tanúi. A holt objektumok életre keltésével, szubjektivizálásával párhuz-

mosan végbement egy ellentétes tartalmú folyamat is: a költői én, a szubjektum deperszonifikálódott. Az átalakulás során a lírai én eltűnik, elrejtőzik a világban, szerepét átadhatja bármi másnak, ezek lesznek az ő hasonmásai. Ez a szubjektivizált világ egyben személytelen is olyan értelemben, hogy nem egy konkrét lény arcát, vonásait viseli magán, hanem valamilyen transzcendentális szubjektumét — amit Paszternak így nevez: "образ Человека" —, melynek óriási jelentősége van az alkotásban, a művészetben. "Искусство интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, — больше человека. /.../ В искусстве человек смолкает, а заговаривает образ. И оказывается: только образ поспекает за успехами природы"⁶.

A megismerési folyamat, az alkotás közege tehát nem az objektív valóság, hanem egy végsőkéig szubjektivizált világ.

A korai Paszternak hisz saját mindenhatóságában, hisz abban, hogy a világ végsőkéig szubjektivizálható, minden szférára domesztifikálható. A világ szubjektív volta a századelő több filozófiai irányzatának is alaptétele. A neokantiánus marburgi iskola — amellyel a fiatal Paszternak is kapcsolatban állt — és Husserl elmélete is megfosztja a világot objektív lététől, s a tudat alkotásaként fogja fel. Erre utal a husserli terminus: a világ zárójelbe tétele. Ez a tudat azonban nem egy empirikus ember tudata, hanem, Kant fogalmával élve, a transzcendentális szubjektumé. Paszternaknál ilyen értelemben lehet az "образ Человека"-ról beszélni. A transzcendens és az empiria szubjektivizálása, találkozásuk, kapcsolatuk olyan feszültséget hoz létre, amely a korai versekben soha nem oldódik fel. Az így keletkező felfokozott izgalmi állapot teszi lehetővé a vers megszületését, de a verset már nem a költő, hanem a lét írja. A vers születése a lét megnyilvánulásának csodája, s ilyen módon az alkotás öntörvényű, végtelen folyamat.

Paszternak a vers születésének pillanatát próbálja

megragadni, számára ez a legfontosabb. "Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира /.../ на самом деле рассказывают о своем рожденье"⁷. A paszternaki "felfokozott izgalmi állapotot", a vers születésének pillanatát szeretném bemutatni a "Душная ночь"⁸ /1919/ c. vers segítségével, amely a "Романовка" ciklus része.

Vihar előtti fülledtség, forróság húzódik végig a vers első két strófáján. A természet lázban ég, sóvárog a megváltást jelentő eső után. E lázas állapotban ragadható meg az a kettősség, amelyben feltárul a mű értelme, mélysége. Itt nem egyszerűen csak a vihar előtti csendről, fülledtségről van szó, a forróság, a láz betegséget is jelent. Már az első versszakban is találunk erre utalást:

"Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,
Железо в тихом порошке".

"Лишь пыль глотала дождь..." — ezt olvasva még csak a természet szomjúsága jut eszünkbe, de a pirulák, a vas — amely szintén gyógyszer a vérszegénység ellen — s végül a por /порошок/ említése már a betegséget idézi. Ez a kettősség legjobban a versszak utolsó szavában érhető tetten, hisz a "порошок" jelentése 'por' és 'por alakban lévő orvosság' is egyben. Ilyen módon a "порошок" szó átmenetet képez a második versszakhoz, amelyet olvasva már semmi kétségünk nincs a betegség felől:

"Селенье не ждало целенья,
Был мак, как обморок, глубок,
И рожь горела в воспаленьи
И в лихорадке бредил бог".

Minden a betegség lázában ég, ez a gyulladáisos állapot átfogja nemcsak az empíria világát, de a transzcendens szférát is. Égő vörös szín borít be mindent, a láz rózsái kiültek minden természeti lény arcára. Ez a lázas beteg álla-

pot, a vihar előtti csend, fülledtség a vers születése előtti felfokozott izgalmi állapotot jeleníti meg, azt a pillanatot, amikor az átszubsztivizált empíria és transzcendens egymásba fonódása már megindult, egyetlen lázas remegéssé olvad össze a világmindenség, de a szavak és tárgyak még nem találtak egymásra. Hogy egymásra találjanak, s az objektumok életre keljenek szükséges a betegség állapota a maga különös látásmódjával. Tinyanov hívja fel a figyelmet arra, hogy vannak olyan témák, pontosabban olyan létállapotok, amelyek elősegítik a vers születését, a szó és a tárgy egymásra találását. Ilyen például a gyermekkor, a gyermeki látásmód, s ide tartozik a betegség állapota is. A "beteg" valami egészen különös látásmóddal rendelkezik: figyelmét a közeli tárgyak vonják magukra, s ezek mögött már csak a végtelen húzódik⁹. A közeli és távoli, a végtelen összekapcsolódása elfeledtetíti a tradicionális látásmódot, a "beteg" olyan részleteket fedez fel, olyan, a véletlenül alapuló asszociációsorokat indít el és visz végig, amelyekben benne rejlik a szó és tárgy egymásra találásának lehetősége. S a lázban égő, félrebeszélő "beteg" lesz az, aki ki mondja, megtalálja a kulcsszót, amely a kinyilatkoztatás erejével hat, s szóra bírja a létet.

Ez a "beteg" nem más, mint a természet, amely bár metonimizálódik, csupán egyes részletei nyilvánulnak meg, de tulajdonképpen maga az egész a költői én alteregója. A költői én, a "я" nem jelenik meg a versben egészen a negyedik versszak végéig, mivel akkor már feloldódott a természetben, s csak hasonmásaiban él tovább.

A lét megszólalása, a vers megszületése lesz majd az az üdítő zápor, amely némiképpen oldja a feszültséget, de a lét feszültsége soha meg nem szűnik. Az oldódás első jele a versben mindjárt maga az első szó: "Накранывало". Érdekes, hogy ez személytelen mondat, ami figyelmeztet arra, hogy itt nem csupán az esőről mint természeti jelenségről van

szó, hanem egy öntörvényű folyamat megindulásáról. De a folytatás sokáig várat magára. Csak a harmadik versszak végén indul meg mozgás, hallatszanak az első hangok, igaz, artikulálatlanok: nyögések, még a betegséget idézve, amelyek mégis megkönnyebbülést jelentenek: "С постов спасались бегством стоны".

A nyögésekhez mintegy hozzátapadva indul meg az erőcseppek futama, s ezzel együtt az alkotás folyamata is. Vita keletkezik a nedves fák s a szél között, s e folyamatba beletartozik a költői én is, hisz a vita róla is szól. Tehát az a lírai én, aki a szubjektumából kisugárzott energiával elindította a mozgást, része ugyan a folyamatnak, de a dialógusban már aktívan nem vesz részt, hiszen a dialógus — ami maga a vers — születése pillanatában objektivizálódik. Tehát a vita örök párbeszédet jelent a világ jelenségei között, öntörvényű folyamat, mint ahogyan öntörvényű az alkotás folyamata is, miután a lét megszólalt. Itt már maga a lét írja a verset, a költő "küldetése" — úgy tűnik — lejárt, megvalósította a kapcsolatot a léttel. Most már háttérbe szorul, rejtőzködik, alig észrevehető:

"Еще я с улицы за речью
Кустов и ставней -- не замечен,
Заметят -- некуда назад:
Навек, навек заговорят".

Az utolsó két sor híven tükrözi a paszternaki költői én helyzetét, költői programja megvalósítását.

A korai Paszternak — a "mindenható költő" — a teljesség igényével a világ végsőkéig való szubjektivizálásának programjával lépett fel. Jelképesen saját személyességét áldozta fel, osztotta szét, hogy életre keltve a holt empiria világát, arcot és lelket adva mindennek teljessé tegye az életet, hogy a megvalósuló kapcsolatokban értelmet nyerjen a lét. Ez a mechanizmus viszont a személyesség el-

vesztését vonja maga után, hiszen az átlelkesített világ már személytelen arcot visel magán /"образ Человека"/.

A saját törvényei szerint mozgó világban látszólag már nincs szükség a költői énré, a folyamat visszafordíthatatlanul elindult, a költő már csak szemlélődő lehet, pedig a megismerés abszolutizálásával fogott hozzá az alkotáshoz. Központi jelentőségűvé a beszélő kert válik, a kert, amely az egységet szimbolizálja, a bűnbeesés előtti kert, azaz a "paradicsomi állapot". Az organikus egység azonban nem jelent harmóniát, a felfokozott izgalmi állapot, a vita örök.

A szubjektivitás tehát nem feltétlenül jelent személyeséget is egyben. Szubjektivitás és személytelenség kettőssége vonul végig a korai Paszternak versein, ebből származik az a feszültség is, amely nem tud nyugvópontra jutni egy ilyenfajta alkotásfilozófia következetes végigvitelével. Ez a kettősség a 40-es évekre tarthatatlanná vált, nyilvánvaló lett, hogy a költő mindenhatósága, a világ teljes átlelkesítésének lehetősége illúzió csupán.

A továbbiakban a Doktor Zsivago c. regényhez kapcsolódó versciklus néhány költeménye alapján szeretném feltárni azokat az alapvető változásokat, amelyek a késői Paszternak művészetét meghatározzák. Arra a kérdésre próbálok választ adni, hogy beszélhetünk-e még dialógusról Paszternak késői költészetében.

A Zsivago-ciklus első verse — a "Гамлет"¹⁰ — a késői Paszternak programadó verseként fogható fel. A költői én szerepének alapvető változása már az első versszakot olvasva szembetűnő:

"Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислоняясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моем веку".

Az első meglepő dolog, amit tapasztalunk az, hogy a költői én mintegy kiemelkedve környezetéből kiáll a nyilvánosság elé. Ez a teatralitás eddig ismeretlen volt Paszternak köl-

tészetében. Az individuumnak ilyen előtérbe állítása a korábbi világrend megsérülését jelzi, előtérbe kerül az egyéni lét, a hangsúly az egyéni sors vállalására helyeződik át.

Nyilvánvalóvá vált — amint ezt az idézett vers is mutatja —, hogy a létnek vannak olyan szférái, amelyek nem domesztikálhatóak. Ilyen személytelen erő a történelem. A költői én tehetetlenül áll a külvilágból érkező jelzésekkel szemben, bár valójában ezek az egyén sorsa szempontjából igazi jelentőséggel nem bírnak, mivel a 40-es évekbeli paszternaki költészet azt sugallja, hogy a külvilág, a személytelen erők létét tudomásul kell venni, tudni kell velük együtt élni, de az egyén csak olyan dolgokkal foglalkozhat, amelyek saját kompetenciájába tartoznak.

Ily módon a világ a kései Paszternaknál a következő két részre bomlik: az egyén belső, zárt világára és a kaotikus külvilágra. A korai Paszternak világrendjének bemutatásakor elemzett transzcendens tartalma is megváltozott: itt már egy sajátos, egyéni vallásosságról beszélhetünk. Paszternak közeledik a pravoszláviához, de ő is — mint minden művész — a teremtés aktusával szekularizálja a vallást. Ezért pontosabb, ha vallásosság helyett a csodába, a feltámadásba vetett hitet emeljük ki. Ezt a léthelyzetet, ami a kései Paszternakot jellemzi a "Зимняя ночь"¹¹ c. versen keresztül szeretném bemutatni.

A versben előttünk áll a ház, a szoba — a belső világ jelképeként — és az azt körülvevő külvilág, ahol tombol a hóvihar. A hóvihar /"мерель"/ nagyon gyakori szimbólum a kor orosz-szovjet irodalmában. Blok verseiben, Pilnyak, Remizov műveiben az elszabadult őserők kavargását jelentí, de ugyanakkor ott van az új élet lehetősége is.

Paszternak költészetében a hóvihar a személytelen szférájába tartozik. Feledést, álmot, sőt halált jelent ez a mindent elárasztó, mindent térdre kényszerítő természeti erő. Abban a világban, ahol a tél uralkodik megszűnik min-

denféle kapcsolat, megszűnik maga az élet. A tél személytelen jellegénél fogva valami természetfeletti időtartam, végtelenség illúzióját kelti, de — mint ahogy ebben a versben is megfigyelhetjük — valójában a természet rendjének alárendelt átmeneti jelenség. A külső és belső világ közti kapcsolatot az ablak jelenti. Ilyen értelemben az ablak nemcsak a védettség érzését szimbolizálja, hanem átlátszó ablaküvege azt is jelenti, hogy ezen keresztül kaphatunk információt a külvilágból, s ezen keresztül juthat be a "божий свет", hiszen az ablaknak van egy ilyen jelentése is: "окно небесное". De itt, ebben a versben ez utóbbi funkció nem működik, mert az üvegre rátapadt hópelyhekből készült csipke mintegy függönyként zárja el a két világ közötti bármilyen információ áramlását. A kaotikus külvilág tehát igazi veszélyt nem jelent. A ház, az ablak véd ezektől az erőktől, amelyek bár megpróbálnak betörni, de ezt viszonylag könnyen tartóztatja fel az ablaküveg, hiszen csipke képződik a hópelyhekből — mindez puháságot idéz. A szubjektumnak nem kell ettől a világtól tartania, az igazi veszély nem a külvilágból jön, hanem a házból, a szobából. Tehát a belső világ sem mutat egyértelmű nyugodt, biztos képet, ez a világ is ambivalens.

Az életért folyó harcnak tulajdonképpen a szoba a valószínű színtere, amelynek közepén egy gyertya ég az emberi életet szimbolizálva, annak minden ellentmondásával együtt. A gyertya égése véges, mint ahogy véges az emberi élet is. Ilyen szempontból az égés a halált jelenti. De nem szabad elfeledkeznünk arról sem, hogy a gyertya fényt ad, ami a győzelmet szimbolizálja a sötétség, a halál felett. Tehát ez nem halál, hanem egy másik, magasabb szintre való transzformálódás, amely az örök életet jelenti, ami az embernek is megadatik, amennyiben halála után lelke másokban él tovább. S végül a gyertyaláng lobogása az élet sérülékenységét, törékenységét is jelképezi. A gyertyalángra veszélyt jelentő

szélfuvallat nem a külvilágból érkezik, hanem a szoba sarkából: "На свечку дуло из угла,".

J. Faryno hívja fel a figyelmet arra, hogy a ház, a szoba periférikus területei /sarak, mennyezet, padlás stb./ titokzatos, mágikus erőkkkel vannak tele, amelyek a személytelen világhoz tartoznak. Ezt a titokzatos jelleget erősíti az is, ahogy a figyelmeztető jelek egész sora jelzi a veszélyt. Tárgyak mozdulnak meg valamilyen mágikus erő hatására:

"И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал".

Ugyanezt a démonikusságot jelzik a mennyezetre vetődő kereszt alakú árnyak is. Hogy ezek a keresztetek nem a szakrális világhoz tartoznak, arra bizonyítékkul szolgál árnyék voltuk, csak a belső harc kivetített formái, tükröződései, de nem az igazi harcot jelentik. Tehát a belső világ ambivalens jellegének két pólusa a következőkben jelentkezik: a gyertya egésze a maga tisztaságával a szakrális világhoz való kötődést jelzi, de a gyertyát körülvevő titokzatosság a démonikus világ jelenlétét sem engedi elfeledni. Ez a kettőség jelzi a paszternaki költői én új léthelyzetét, s feloldást ebben a versben nem nyer. Mindössze a helyzet kiélezettségére tompul az utolsó versszakkal, ahol az időtlen szimbólummá emelt hóvihár megkapja természetes jelentését — február van:

"Мело весь месяц в феврале,
И то и дело.
Свеча горела на столе,
Свеча горела".

Azzal, hogy Paszternak megnevezte a hónapot, visszatért az idő természetes folyásához, s így már a tavasz, a megújulás eljövételének reményét is magában foglalja.

De a probléma ilyen fajta megoldása csak a külső és belső világ ellentétét oldja, a belső világ ambivalens jellegébe nem avatkozik be. Tehát a belső küzdelem egy állandó léthelyzet, amit az embernek tudatosan vállalnia kell. Lehet-e még szó ebben a léthelyzetben dialógus létrejöttéről? Az "отголосок", a visszhang idézése — amely a Zsivago-versek többségében előfordul — azt mutatja, hogy a dialógus már a múlté, hiszen a párbeszédhez képest a visszhang egyoldalúságot mutat: a szubjektum kérdésére már nem érkezik teljes értékű válasz, a környezet ugyanazt sugározza vissza. De ugyanakkor azt is jelenti, hogy valamilyen kontaktus még mindig létrejöhet a belső és külső világ között az emlékezésnek és a misztikának köszönhetően. De vajon ezt a kapcsolatot nevezhetjük-e dialógusnak abban az értelemben, ahogyan a korai Paszternak költészete kapcsán tettük? Az emlékezet működését, kapcsolatteremtő erejét a "Белая ночь"¹² c. költemény alapján próbáltam feltárni.

A külső és belső világ jelképei itt is adóttak: a kert és velé szemben a ház, amit felhőkarcolóként érzékel a költő. A két világ közötti kapcsolat megvalósulását szimbolizálja a nyitott ablak, hiszen hőseink az áblakpárkányra könyökölve beszélgetnek. Am ugyanakkor az sem kerülheti el figyelmünket, hogy a szereplők helyzete statikus, kilépés a házból nem történik, tehát az emlékezet megnyitott ugyan egy kaput a külvilágba, de oda a lírai én kilépni nem tud. Így ez a lehetőség kihasználatlan marad, hiszen az emberi emlékezet csak a megismert, a domesztikált világra terjed ki, a külső, kaotikus világra nem, önmagán túllépni nem tud, a lírai én megmarad saját belső, intim világában. Dialógusról már nem lehet szó — a 20-as években írott versek szellemében —, ám ugyanakkor mégis beszélhetünk valamilyen kapcsolatról a két világ között, melyet a hangok áradása jelez. De még mielőtt e kapcsolat részletesebb elemzéséhez

hozzáfognánk, a tér- és időbeliség kapcsán szeretném néhány fontos körülményre felhívni a figyelmet.

Az idő értelmezésében, érzékelésében is fontos, hogy hol, melyik térben zajlik. A belső térben folyó idő végtelen, a külvilágra pedig az idő szokásos folyása jellemző. Tehát amikor az idő érzékelésében keveredés figyelhető meg — a vers kezdetén pl. az éjszaka és a hajnal érzete keveredik —, ebben a két világ határának összemosódása is szerepet játszik, bizonyítva azt, hogy a két világ közt létezik még valamilyen kapcsolódás.

S mit jelent az éjszaka, milyen szerepe van Paszternak verseiben? Két korábbi versre szeretnék utalni, mindkettő a 20-as évek elején keletkezett /1922/: a "Сестра моя — жизнь"¹³ és az "Определение поэзии"¹⁴ c. versekre. Mindkét költeményben rendkívül fontos szerepet játszik az éjszaka; mint szubjektum a lírai én szerepét veszi át. Az éjszaka az az időszak, amikor nincs lent és fent, nincs horizont, minden összemosódik, az égbolt földre omlik, eggyé válik a földdel:

"И в третий плеснув, уплывает звоночек
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.
Под шторку несет обгорающей ночью
И рушится степь со ступенек к звезде".

/Сестра моя — жизнь/

"Площе досок в воде — духота.
Небосвод завалился ольхой,"

/Определение поэзии/

S az éjszakában — éppen a kontúrok teljes összemosódása miatt — a hangok megnövekedett jelentőséggel bírnak, mert kitöltik az éjszaka ürességét. Gondoljunk csak az előbb idézett csengőszóra, a vonatzakatozásra, amely szívdobogásként szóródik szét a tájban, vagy a másik idézett vers kapcsán a költészet, a zene hangjaira, amelyek a süket, kaoti-

kus világmindenséget étellel töltik meg.

A "Белая ночь" s. versben az éjszaka kapcsán ugyanezeket a jelenségeket figyelhetjük meg: ahogyan összemósódik a "felhőkarcoló" ablakpárkánya az erdőntúli messzeséggel, s egyben ez az a két pont is, ahonnan a hangok áradnak az éjszakában. A távoli erdőkből hallatszók "eszelő madárcsattogtatás" a maga zűrzavaros állapotában, foszlányaiban jut el a lírai énhez:

"Ошалелое шелканье катится,
Голос маленькой птички ледящей
Пробуждает восторг и сумятицу
В глубине очарованной чащи".

Ezt a szférát az emlékezet már nem tudja átjárni, a külvilág már nem domesztikálható, megmarad eredeti, kaotikus mivoltában. Az egyén sorsa szempontjából ezek a hangok már nem jelentősek, az egyénnek életét már zárt, belső világában kell megélnie. Az ablakpárkányról tehát a belső világból kiáradó hangok csak foszlányokban s mintegy véletlenül jutnak ki a kertbe:

"... с подоконника тянется
След подслушанного разговора".

A beszélgetés féltve őrzött, személyes kincs, erre utal a jelző: "подслушанный". A véletlenül, akaratlanul kiáradó szubjektivitás végigjárja a kertet, felöltözteti a fákat, áttelekesítő humanizáló erejéből megőríz valamit, igaz, nagyon keveset, hiszen lelket nem tud adni, tehát a fák már nem válhatnak a lírai én alteregójává. A lírai énnel párbeszédre már nem képesek, erejükből csak visszhangra futja, illetve a kapott energiát továbbadják, szétszórva azt a természetben.

A hangok áradása bár jelez valamiféle kapcsolatot a két világ között, de itt már nem két egyenrangú szubjektum párbeszédéről van szó. Az emlékezet tehát mindössze annyit tud

segíteni, hogy a szubjektumból véletlenül kiáradó energia szétsugárzását lehetővé teszi, de visszajelzést a szétáradó szubjektivitásnak további sorsáról már nem kaphatunk.

Az emlékezet mellett a másik átlelkesítő erővel bíró dolog a kései Paszternaknál a vallás, a csodába vetett hit. A korai Paszternak számára a csoda maga az élet, annak az egysége, a szubjektum feloldódása ebben az egységben, a létel való harmónia megtalálása. A kései Paszternak verseiben viszont a csoda már egyértelműen a feltámadást, a halhatatlanságot jelenti.

A halhatatlanság az emlékezet kategóriájával függ össze. Az az ember, aki nem önmagáért él, hanem lelkét át tudja adni egy másik embernek, egy másik lénynek, halála után éppen lelke által él tovább a többi emberben, környezetében. Mert Paszternak szerint: "Человек в других людях и есть душа человека"¹⁵. De a feltámadás megélésének katartikus élménye mégis kiemelkedő pontja az egyén életének.

A "На Срастной"¹⁶ c. vers elemzésének segítségével szeretném megvilágítani, hogy a katarzisz élménye, a csoda megvalósulása miképpen teremt dialógust, s milyen ez a dialógus. A vers dermedt, fagyos hangulatot árasztó képekkel kezdődik. A ködös éjben a meztelen Föld fázósan húzódik össze, mozdulatlanságba dermednek a ruhátlan fák, mindent valami félelemmel, szégyennel, bizonytalansággal teli némaság jár át. A néma éjszaka a teljes halál szimbóluma Paszternak költészetében. Az eredendő fájdalom és szégyen Krisztus keresztre feszítése óta ott húzódik minden természeti lény tudatának mélyén, feloldásra, megtisztulásra várva. Míg ez nem következik be, a természet nem él, hangok sem hallatszanak. Az oldódás folyamata gyönyörűen kísérhető végig a húsvéti szertartás nyomán, melyben megjelennek az első mozdulatok, fények, arcok, s legvégül a hangok a feltámadásra váró világban. A némaság, a mozdulatlanság megtöré-

se egyre határozottabb lesz, míg nem a csoda létrejöttének küszöbéhez érkezünk:

"И шествие обходит двор
По краю тротуара,
И вносит с улицы в притвор
Весну, весенний разговор,
И воздух с привкусом просфор
И вешнего угара".

Ez az a pont, ahol megidul a teljes feloldódás: megjelenik a dialógus a külvilág /vagyis a Föld a maga természeti valójában/ és egy belső szempontból kiemelt hely /a templom/ között. A húsvéti körmenet mozgása, a hangok, illatok, ízek keveredése jelzi az összeolvadást. S ebben az önfeledt kavarodásban Isten minden teremtménye — "тварь и плоть" —, ember és természet kicserélhetővé válnak egymással.

Az önfeledt áradás az éneklésben folytatódik tovább — amely az élet alkotóerejét szimbolizálja, az eksztatikus szépség kifejeződése —, és végső kiteljesedést nyer a Zsoltárok és az Evangélium szétáradásával. Ugy gondolom, hogy ez az a pont, ahol a dialógus megvalósul a léttel is, és az empiria minden élő és élettelen jelensége között is. Tökéletes ez a dialógus olyan szempontból, hogy kicserélhetővé válnak egymással a párbeszédben részt vevő felek, a feltámadás, a halál feletti győzelem katarzisa mindenkit és mindent feloldott. De ez a dialógus mégis más, mint Paszternak korai verseiben.

A katartikus élmény, a felfokozott állapot csak pillanatnyi lehet. S bár a feltámadás élménye mindent áthat, a feltámadásban minden teremtmény egyenrangú — de mégis: a halhatatlanság megélése csak személyes élményt jelenthet. Érdeemes összehasonlítani a korai versekben megfogható felfokozott izgalmi állapotot és ennek a katartikus élménynek megélését. Az első esetben a feszültség egy végtelen folyamat állandó jellemzője, s az izgalmi állapotban levő világ, a

természet ezt a közeget valami aktív tevékegységre használja fel: írja a verset, alkot. Itt viszont a feltámadás élményét megélők passzívok, átadják magukat ennek az élménynek. Hiszen a feltámadás, az örök élet bizonyosság, aminek be kell teljesülnie.

A kései Paszternak költészetében már nem jön létre az a dialógusláncolat, amely korai verseiben fellelhető volt. A külső és belső világ közti kapcsolatteremtés ugyan még megvalósulhat az emlékezet vagy a misztikus élmény segítségével, de a lírai én már nem tud kilépni belső intim világából. Új léthelyzet, s bizonyos mértékig új alkotásfilozófiai elvek megjelenésével találjuk magunkat szemben, s a dolgozat e kérdéskört próbálta a dialógus szempontját kiemelve felvázolni.

Jegyzetek

1. Fila Béla. Martin Buber dialógus gondolkodása. Vigilia 1983/3, 174.o.
2. Лена Силард. Русская литература конца XIX - начала XX века. Будапешт, 1983, с. 641.
3. Ю. Тынянов. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977, с. 182.
4. Ук. соч., с. 185.
5. Б. Пастернак. Собрание сочинений. М., 1968, с. 17.
6. Б. Пастернак. Охранная грамота, Воздушные пути. М., 1982, с. 222--223.
7. Ук. соч., с. 229.
8. Б. Пастернак. Избранное в двух томах. М., 1985, с. 97.
9. Ю. Тынянов. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977, с. 185.
10. Б. Пастернак. Избранное в двух томах. М., 1985, с. 390.
11. Ук. соч., с. 406.
Ежи Фарино. К проблеме кода лирики Пастернака. Russian Literature. January 1978, 69--101.o.
12. Б. Пастернак. Избранное в двух томах. М., 1985, с. 393.
13. Ук. соч., с. 74.
14. Ук. соч., с. 88.
15. Б. Пастернак. Доктор Живаго. Ann Arbor The University of Michigan Press. 1976, 68.o.
16. Б. Пастернак. Избранное в двух томах. М., 1985, с. 391.



F.k.: Dr. Bodnár László rektorhelyettes.

Készült a JATE Sokszorosító Üzemében . .
Engedélyszám: 145. Méret: B/5.
Példányszám: 200 . F.v9 Lengyel Gábor.