

# Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I.

Alkotó szerkesztő:  
Kroó Katalin

BÖLCSÉSZ  
KONZORCIUM



Magyarország célba ér



## Kiadta a Bölcsész Konzorcium

### A Konzorcium tagjai:

- Eötvös Loránd Tudományegyetem
- Pécsi Tudományegyetem
- Szegedi Tudományegyetem
- Debreceni Egyetem
- Pázmány Péter Katolikus Egyetem
- Berzsenyi Dániel Főiskola
- Eszterházy Károly Főiskola
- Károli Gáspár Református Egyetem
- Miskolci Egyetem
- Nyíregyházi Főiskola
- Pannon Egyetem
- Kodolányi János Főiskola
- Szent István Egyetem

**Alkotó szerkesztő:** Kroó Katalin

**Lektor:** Dukkon Ágnes

**Technikai szerkesztő:** Janurik Szabolcs, Vetula Béla

### Konzultációs Bizottság:

- Bagi Ibolya (Szegedi Tudományegyetem)
- Cs. Jónás Erzsébet (Nyíregyházi Főiskola)
- Fried István (Szegedi Tudományegyetem)
- Hajnády Zoltán (Debreceni Egyetem)
- Hetesi István (Pécsi Tudományegyetem)
- Jankovics Mária (Berzsenyi Dániel Főiskola)

### A kötet magyar szerzői:

- Cs. Jónás Erzsébet (Nyíregyházi Főiskola)
- Fried István (Szegedi Tudományegyetem)
- Hajnády Zoltán (Debreceni Egyetem)
- Heé Veronika (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Hetesi István (Pécsi Tudományegyetem)
- Horváth Géza (Pannon Egyetem)
- Király Gyula (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Kiss Szemán Róbert (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Kondor-Szilágyi Mária (ELTE Doktori Iskola, doktorandusz)
- Kovács Árpád (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Kroó Katalin (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)

- Lukács István (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Molnár Angelika (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Nagy István (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Péter Mihály (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Solti Gergely (ELTE Doktori Iskola, doktorandusz)
- Szekeres Adrienn (ELTE Doktori Iskola, doktorandusz)
- Szilágyi Zsófia (Pannon Egyetem)
- Téren Gyöngyi (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)
- Zöldhelyi Zsuzsa (ELTE Szláv és Balti Filológiai Intézet)

### Fordítók:

- Filippov Szergej
- Kocsis Géza
- Molnár Angelika
- Sisák Gábor
- Szabó Tünde
- Trombitás Judit

### A fordítások lektorai:

- Filippov Szergej
- Kroó Katalin

A kötet megjelenése az Európai Unió támogatásával, a Nemzeti Fejlesztési Terv keretében valósult meg:

**A felsőoktatás szerkezeti és tartalmi fejlesztése HEFOP-3.3.1-P.-2004-09-0134/1.0**

ISBN 963 9704 56 3 ö

ISBN 963 9704 57 1

© Bölcsész Konzorcium. Minden jog fenntartva!

**Bölcsész Konzorcium HEFOP Iroda**

H-1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A.

tel.: (+36 1) 485-5200/5772 – dekanbtk@ludens.elte.hu

**BEVEZETÉS**  
**A XIX. SZÁZADI OROSZ IRODALOM**  
**TÖRTÉNETÉBE**

**I-II.**

ALAPOZÓ ISMERETEK  
AZ OROSZ–SZLÁV ÉS AZ OROSZ–MAGYAR  
IRODALMI KAPCSOLATOK KÖRÉBŐL

ELSŐ KÖTET

Alkotó szerkesztő  
KROÓ KATALIN

BUDAPEST 2006

# TARTALOMJEGYZÉK

## I. kötet

KROÓ KATALIN: Előszó .....	9
----------------------------	---

### A XIX. századi orosz irodalom történetéből

#### A. SZ. PUSKIN

KOVÁCS ÁRPÁD: Puskin írásmódja .....	15
PÉTER MIHÁLY: <i>Jevgenyij Anyegin</i> : A két levél .....	60
KROÓ KATALIN: A <i>Jevgenyij Anyegin</i> elbeszélőjének poétikai vonásai (A sorról sorra olvasás értelmezési tapasztalatai) .....	97
JURIJ LOTMAN: A valóság költészete (Szabó Tünde fordítása) .....	136
WOLF SCHMID: Próza és költészet <i>Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseiben</i> (Trombitás Judit fordítása) .....	144

\*

#### A Puskin-recepció történetéből

F. M. DOSZTOJEVSZKIJ: Néhány magyarázó szó az alábbiakban következő Puskin-beszéd kapcsán (Szabó Tünde fordítása) .....	169
F. M. DOSZTOJEVSZKIJ: Puskin (vázlat). Elhangzott az Orosz Irodalom Kedvelőinek Társasága június 8-i ülésén (Sisák Gábor fordítása) .....	179

#### Ny. V. GOGOL

KOVÁCS ÁRPÁD: A szómű Gogol prózájában .....	195
--	-----

\*

## A Gogol-recepció történetéből

ANDREJ BELIJ: Gogol mestersége (Filippov Szergej fordítása) ..... 216

## M. Ju. LERMONTOV

SZILÁGYI ZSÓFIA: Lermontov művészi világa ..... 239

JURIJ LOTMAN: Lermontov költői deklarációja. *A zszurnaliszta, az olvasó és az író* (Kocsis Géza fordítása) ..... 265

## I. A. GONCSAROV

MOLNÁR ANGELIKA: A nevelődési regénytől a művészregényig. Ivan Goncsarov: *Hétköznapi történet, Oblomov, Szakadék* ..... 283

\*

## A Goncsarov-recepció történetéről

IVAN GONCSAROV: Jobb későn, mint soha (Kritikai jegyzetek) (Molnár Angelika fordítása) ..... 318

## I. SZ. TURGENYEV

HETESI ISTVÁN: Turgenyev elbeszélései. A „felesleges ember”-től az „orosz europээр”-ig ..... 328

ZÖLDHELYI ZSUZSA: I. Sz. Turgenyev „sejtelmes” elbeszélései ..... 367

KROÓ KATALIN: Turgenyev regénypoétikájának néhány sajátosságáról ..... 377

FÜGGELÉK: KONDOR-SZILÁGYI MÁRIA: A termékenység gondolatköre Turgenyev *A küszöbön* című regényében ..... 413

ZÖLDHELYI ZSUZSA: Turgenyev: *Senilia* – „prózai költemények” ciklusa . 418

## II. kötet

### A XIX. századi orosz irodalom történetéből

#### F. M. DOSZTOJEVSZKIJ

KROÓ KATALIN: Dosztojevszkij és az irodalmi hagyomány. Puskin, Gogol, Nyekraszov és a „naturális” ábrázolás .....	433
FÜGGELÉK (1): SZEKERES ADRIENN: Ny. A. Nyekraszov Dosztojevszkij művészetében .....	462
FÜGGELÉK (2): SOLTI GERGELY: Puskin „Szegény lovagja” Dosztojevszkij <i>A félkegyelmű</i> című regényében .....	473
KOVÁCS ÁRPÁD: Személyesség és szövegköziség <i>A Karamazov testvérek</i> című regényben .....	478
PEETER TOROP: A hősök átalakulása F. Dosztojevszkij <i>Bűn és bűnhődés</i> című regényében (Kocsis Géza fordítása) .....	508
KROÓ KATALIN: Raszkolnyikov gyilkosságának szemantikai minősítéséről a <i>Bűn és bűnhődés</i> ben .....	521

\*

#### A Dosztojevszkij-recepció történetéből

HORVÁTH GÉZA: Dosztojevszkij polifonikus regénye (Mihail Bahtyin: <i>Dosztojevszkij poétikájának problémái</i> ) .....	541
--	-----

#### L. Ny. TOLSZTOJ

KIRÁLY GYULA: Tolsztoj művészi gondolkodása és regényeinek narratív felépítése. Tolsztoj és Dosztojevszkij, Tolsztoj és Shakespeare .....	565
TÉREN GYÖNGYI: L. Ny. Tolsztoj munkássága a folklór tükrében .....	586
FRIED ISTVÁN: Kísérlet az idő(södő) Tolsztoj novelláinak értelmezésére ..	615

\*

#### A Tolsztoj-recepció történetéből

F. M. DOSZTOJEVSZKIJ: Újabb elkülönülés. Az <i>Anna Karenina</i> nyolcadik része (Sisák Gábor fordítása) .....	628
--	-----

F. M. DOSZTOJEVSZKIJ: <i>Az Anna Karenina</i> mint különleges jelentőségű tény (Sisák Gábor fordítása) .....	630
--	-----

### A. P. CSEHOV

HAJNÁDY ZOLTÁN: <i>A kert</i> mint archetipikus toposz Csehovnál .....	636
Cs. JÓNÁS ERZSÉBET: A színpadi nyelv pragmatikája a Csehov-drámákban .....	651
WOLF SCHMID: Ivan Velikopolszkij látszólagos eszmélése. Csehov: <i>A diák</i> (Részlet <i>a problematikus esemény Csehov prózájában</i> című írásból) (Szabó Tünde fordítása) .....	683

\*

### A XIX. századi orosz irodalom recepciójának a történetéből

NAGY ISTVÁN: A klasszikus orosz irodalom XX. századi olvasatban .....	699
---	-----

### A XIX. századi orosz irodalom befogadásának két kontextusa: szláv kultúrák, magyar irodalom

FRIED ISTVÁN: A szláv–magyar irodalmi / kulturális kapcsolatok (különös tekintettel az orosz–magyar viszonylatokra) .....	721
LUKÁCS ISTVÁN: Az orosz irodalom XIX. századi horvát recepciója .....	739
HEÉ VERONIKA: Az orosz kultúra és irodalom cseh recepciója a XIX. században .....	755
KISS SZEMÁN RÓBERT: „Északi fények”. Az orosz fenomén a szlovák gondolkodásban és irodalomban .....	770
KROÓ KATALIN: Egy lengyel Dosztojevszkij-olvasat. <i>A Karamazov testvérek</i> szöveginspirációja Jerzy Andrzejewski <i>Sötétség borítja a földet</i> című regényében .....	787

\*

ZÖLDHELYI ZSUZSA: Az orosz irodalom magyar fogadtatása a XIX. században .....	826
HETESI ISTVÁN: Turgenyev és Gozsdu .....	851
Cs. JÓNÁS ERZSÉBET: Alakzatok Csehov-drámák magyar fordításaiban ....	862

# ELŐSZÓ

E kiadvány, melyet az olvasó a kezében tart, igen széles körű szakmai összefogással, hat felsőoktatási intézmény részvételével (Berzsenyi Dániel Főiskola, Debreceni Egyetem, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Nyíregyházi Főiskola, Pécsi Tudományegyetem, Szegedi Tudományegyetem) készült el. A két kötet tizenhét mai magyar és három kortársnak mondható külföldi szerzőnek összesen több mint harminc szaktanulmányát tartalmazza. Tárgya a XIX. századi orosz irodalom, illetve az ebbe a periódusba tartozó szépírók szláv és magyar recepciója. Ez utóbbi témakör magyarázza a könyv kiegészítő címét: *Alapozó ismeretek az orosz–szláv és az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok köréből*. Az orosz szépírók publicisztikai és elemző munkáinak, valamint az eredetileg idegen nyelven publikált írásoknak magyar nyelvű átültetését hat fordító végezte el.

E vállalkozás mindazonáltal nem csupán a résztvevők számát és a tudományos anyag mennyiségét tekintve tűnhet jelentősnek. Sokkal inkább azért tarthat érdeklődésre számot, mert a klasszikus orosz irodalom valódi kincsesházából válogathattuk ki azokat az irodalmi alkotásokat, melyek a tanulmányok tematikáját meghatározták. Természetesen a könyv szerkezetének a kialakításánál elsődleges szempontként a 2006 szeptemberétől bevezetésre kerülő BA-képzés igényrendszeréhez való igazodást tartottuk szem előtt. E megfontolás alapján született meg az elképzelés, hogy a kétkötetes tankönyv négy különféle tantárgyhoz is hasznosítható legyen: 1) az orosz irodalom történetének oktatásához; 2) a szláv irodalmi áttekintésen belül az orosz–szláv, illetőleg az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok tanulmányozásának megalapozásához; 3) a magyarul és oroszul párhuzamosan rendelkezésre álló szakanyagokra építve az irodalmi szakszöveg-olvasási gyakorlatokhoz; 4) a recepció kérdéseit kiemelten kezelő kultúratörténeti kurzusokhoz.

A könyv felhasználhatósága ily módon sokrétű, és ezzel összhangban szándékunkban állt az irodalomtörténeti megközelítést is rendhagyó módon sokszempontúvá tenni. A XIX. századi orosz irodalom nyolc klasszikus szerzőjének (Puskin, Gogol, Lermontov, Goncsarov, Turgenyev, Dosztojevszkij, Tolsztoj és Csehov) neve alá csoportosított írások önálló blokkokat alkotnak, melyek



különböző elvek alapján felépülő tanulmányokat tartalmaznak. Egy-egy szakmunka szerzője átfogó művészi pályakép megrajzolására törekedett (vö. Goncsarov és Lermontov művészi világának a bemutatásánál). Gogol tárgyalásánál több szövegelemzés bázisán a gogoli szómű ismérveinek azonosítását követhetjük nyomon; Turgenyev életművének ismertetése során egy-egy műfajt – az elbeszélő novellát, a sejtelmes elbeszélést, a regényt és a prózai költeményt – a középpontba állító írások a maguk együttesében rajzolják meg az író poétikai világának összetett képét. A Dosztojevszkij-tanulmányok sorrendjének a kialakítását a bemutatandó alkotói korszakok, illetve a művek elemzése folyamán felvetett módszertani szempontok kölcsönösen befolyásolták. Az irodalmi hagyományozódást a korai Dosztojevszkij-művek anyagán tanulmányozó munkát ezért követheti a kötetben *A Karamazov testvérekről* szóló írás, mely a személyességnek és a szövegköziségnek kiteljesedett költői formáit az író utolsó regényében mutatja be. Ezután az intertextualitás más megközelítésének is szentelünk tanulmányt a *Bűn és bűnhődés* értelmezése keretében. Puskin, Csehov és Tolsztoj művészi elveinek ismertetésénél is igen fontos szempont volt, hogy műfaji és alkotói korszak-kritériumok mentén jelöljük ki az egyes írások témáit, helyet hagyva egy-egy poétikai részproblémakör feltárásának is (az utóbbira példaként lásd a *Jevgenyij Anyegin* elbeszélő-alakjának a funkciójáról, a Tolsztoj műveiben azonosítható folklórpretextusokról, vagy a csehovi színpadi nyelv pragmatikájáról szóló tanulmányokat).

Az irodalomtörténet-írás e könyvben műolvasásokon nyugszik, és a mozaikokból összeálló írói életmű-, illetve korszakkép ezért hangsúlyosan poétikai indíttatású. Ebből az irányból tekinthetünk be bizonyos irodalomtörténeti folyamatokba. Ezzel magyarázható az, hogy a blokkok nem különülnek el mereven egymástól, a befogadó várhatóan különböző gondolati átjárókon keresztül haladva összekapcsolja majd a szövegeket. Egy-egy író intertextuális gyakorlatának a felderítése természetesen utat nyit más művekhez, ahogyan egy-egy műfaj történeti megközelítés is reflektál a szépirodalmi műfaji előtörténetre; ehhez hasonlóan a motívumok, toposzok megvilágításának a módszere is (lásd pl. Csehovnál a kert archetipikus toposzáról) újabb szerzőkhöz és alkotásokhoz kalauzol. Éppen ezért eltérő élményhez és ismeretekhez jut az olvasó, ha a könyvet különálló tanulmányok gyűjteményének tekinti, illetve ha felfedezi azt a többletet, melyet az írások összességével és azok kapcsolódásaival való megismerkedés hozhat. A befogadás folyamatában ekkor betölthetnek azok az „üres” helyek, melyek az irodalomtörténeti folyamatok értelmezésében a szerzői blokkok kialakításának a természetéből adódnak.

Dinamizálhatja a befogadást, és egyben tudatosíthatja az olvasóban a módszertani lehetőségek különféle irányait az is, hogy jó néhány esetben egyazon művek, szerzők, illetve irodalomtörténeti kérdések különböző problémakontextusokban kerülnek a szemünk elé. Példaként említhető ezúttal is Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regénye, mely a Dosztojevszkij-blokkban elmé-

lyült olvasatot kínáló önálló tanulmány tárgya, de az irodalmi hagyomány kérdéskörében egy Nyekraszov-vers értelmezésével kapcsolatosan is előtérbe kerül, majd az orosz–szláv irodalmi kapcsolatokat ismertető részben Andrzejewski Dosztojevszkij-olvasatán keresztül merül fel ismét elemzés témájaként. Ugyanez a helyzet állt elő a fordítás kérdéskörének vonatkozásában is. Az *Anyegin* fordításváltozatait bemutató tanulmány mellett bepillantást nyerhetünk a Csehov-drámák magyar fordításainak problémakörébe is, és egészen másféle számvetést kínálnak az adott témában az orosz–szláv kapcsolatokat tárgyaló fejezetek. Ehhez hasonlóan, az említett szláv–orosz, szláv–magyar filológiai áttekintések és műelemzések egymást értelmező módon bevilágítják. A filológiai dokumentáció és a műelemző gyakorlat a kontaktológiai, komparatistikai vizsgálódásoknak más-más kapuját nyitja meg.

A tanulmányok újra és újra összeérnek tehát, s így a könyv több körben megvalósuló befogadást igényel – minél több körön hajlandó végighaladni az igényes olvasó, annál gazdagabban, teljesebben láthat rá a XIX. századi orosz irodalomra, és egyben annál bővebbé, kiterjedtebbé válhat az a módszertani repertoár is, melynek tudatos számbavételéről nem érdemes lemondani.

Ehhez a hallgatók minden bizonnyal segítséget fognak kapni a XIX. századi orosz, valamint a szélesebb körű szláv irodalmat és kultúratörténetet oktató tanáraik szakértelmének jóvoltából. Lehetőség lesz arra is, hogy az oktatók e két kötetből a hallgatók intézményi keretű képzésének adott egyedi és változó feltételeihez alkalmazkodva válasszák majd ki kurzusaikhoz a legmegfelelőbb anyagokat, az ajánlott olvasmányok listáján megjelölt tételekkel. A tanulmányok szerzői nem csupán a BA-kurzusok, hanem az MA-képzésre előkészítő órák elvárható színvonalához is igyekeztek igazodni.

Mindehhez sikeres szellemi kalandozást kívánunk a könyv minden olvasójának. A szerzőknek pedig ezúton fejezzük ki köszönetünket a kötetben való részvételükért.

Budapest, 2006. július 5.

*Kroó Katalin*  
alkotó szerkesztő



**A XIX. SZÁZADI  
OROSZ IRODALOM TÖRTÉNETÉBŐL**

**A. SZ. PUSKIN  
Ny. V. GOGOL  
M. Ju. LERMONTOV  
I. A. GONCSAROV  
I. SZ. TURGENYEV**



# KOVÁCS ÁRPÁD

## PUSKIN ÍRÁSMÓDJA

*В каждом слове бездна пространства...*

Nála minden szónak végtelen mélységű tere van...

(N. V. Gogol)

### Bevezetés

Puskin műveinek mai értelmezőjét két évszázad választja el az 1799-ben született költőtől, a téma így mindenekelőtt aktualizálást tesz szükségessé. Fel kell mérnünk, hogy ez a költészet hogyan szólítja meg, s egyáltalán megszólítja-e olvasóit s a modern filológia képviselőit? Minden azon múlik persze, tudunk-e úgy kérdést feltenni, hogy Puskin művei megszólaljanak, hogy a temporalitás poétikailag megjeleníthető igénye és valósága itt és most meg tudjon nyilatkozni számunkra. Gondolnunk kell arra is, hogy a kérdés már az életmű bizonyos ismeretében, és nem légüres térben fogalmazódik meg. Nem feledhetjük, hogy Puskin szövege és a mi megnyilatkozásaink között nem kezdeményezhető közvetlen dialógus, az életmű csak olyan értelmezői aktus formájában közelíthető meg, amelyet a nyelven, a kultúrán és a személyes tapasztalaton átszüremlő értelem létesít – minden alkalommal újra meg újra. Amikor tehát szembenézünk Puskin művészetével, akkor arról a szövegtartományról is beszélnünk kell, amely médiumként teremt egyre gazdagodó kapcsolatrendet a ma és a két évszázadra visszatekintő hagyomány között.

Ez a hagyomány két – széttartó irányú – fejlemény nyomán jött létre a puskinai produkció kanonizálása során: egyfelől a XIX. és XX. századi orosz irodalmi textusban, másfelől a kritikai recepcióban. Mai gondolkodásunk termékenysége nagymértékben azon is múlik, képesek vagyunk-e szembesíteni, s az életműre vetíteni e két szövegbázist. A kritikai befogadás maga is tovább tagolható. Összefoglalóan és némi egyszerűsítéssel azt mondhatjuk, hogy két alapvető hatás befolyásolja mai gondolkodásunkat a költőről: az egyik a *poiészisz* természetét vizsgáló tanulmányokban, a másik a gondolati teljesítményt értelmező írásokban testesült meg. Ha találó monográfiacímekkel kellene példázni az egymással többnyire szembenálló kutatási irányokat, ezeket választanám: *Puskin poétikája* és *Puskin bölcsessége*.

Nem állítható, hogy a két irány képviselői gyakran találkoztak volna termékeny beszélgetésben. Mégis úgy tűnik, megérett az idő arra, hogy az értelmezéstudomány szembenézzen mind a kettéhasított életmű problémájával, mind az áthidalásra alkalmas kapcsolatok felmérésének feladatával. Annál is inkább, mivel

néhány mélyenszántó kutató, mind a metodológiai, mind a metafizikai redukció csapdáit elkerülő Puskin-interpretátor életműve bátorítást ad hozzá. Dmitrij Me-rezskovszkij és Mihail Alekszejev, Mihail Gersenzon és Borisz Tomasevszkij, Mihail Bahtyin és Jurij Tinyanov, Pjotr Bicilli és Viktor Vinogradov, Pjotr Sztruve és Grigorij Vinokur, Szemjon Frank és Jurij Lotman olyan kutatási eredményeket értek el, és olyan szellemi hagyatékot hoztak létre, amely számos kiaknázatlan áthidalási lehetőséget rejt magában.

A másik hagyomány, az irodalmi kanonizálás képviselőinek műve eredendően szerves egységként értette a költő és a gondolkodó viszonyát. Már az első ilyen dokumentum tartalmazta a megközelítés ma is követhető módszerének sarkalatos pontjait, s kiegészítése során sok szempontból meghatározta a XX. századi fejleményeket. Gogol kezdeményezéséről (*Néhány szó Puskinről; Miben áll végül is az orosz költészet lényege, és mi a legfőbb sajátossága?*)<sup>1</sup> és Dosztojevszkij kiegészítéséről (*Puskin*) van szó. Mindketten saját írásmódjuk kimunkált formájának birtokában, tehát autopoétikus reflexiót is magában foglaló írásaikban a költői alkotás és a gondolkodás ontológiai egymásrautaltságában látták Puskin szellemi teljesítményének unikumát. Gogol Puskin költői beszédmódjának a nyelvhez, a szóhoz való viszonyára alapozta érvelését, Dosztojevszkij e beszédmód egyetemes jelentőségét hangsúlyozva egészítette ki író társa érvelését. S tegyük hozzá: Puskin egy olyan „fiatal” kultúrában hozta létre a költői gondolkodás sajátos mintáját, amely még nem rendelkezett a filozófiai beszédmódok és a szaktudományos ismerettár olyan sokféleségével és tagoltságával, amilyent az ókori vagy a középkor és újkor gondolkodás története más régiókban már régen kimunkált. Többről is szó van: a bölcs megfontolásként értett elmélkedés Puskin munkásságában új műfajt és ezáltal nyelvet hozva létre, jelentős mértékben átalakítja elképzelésünket a gondolkodás természetéről. Röviden arról van szó, hogy Puskin esetében maga a költői beszédmód képez bölcséleti formát. Módszertanilag elképzelhetetlen tehát külön összegyűjteni a Puskin nézeteit tartalmazó idézeteket, s azt rendszerbe kényszerítve megalkotni „világképét”, másfelől pedig ugyancsak lehetetlen utólag föltérképezni a költői eljárásokat és szerkezeteket, megkreálva Puskin „stílusának” rendszerét.<sup>2</sup>

A puskin „egyszerűség”, a lakonizmus és a transzparencia, a szövegei tömörségéről és áttetszőségéről alkotott uralkodó poétikai nézet, amelyet maga a költő is vallott, Gogol értelmezésében azt jelentette, hogy a szó korábbi kánonteremtő alkalmazásmódjait – Lomonoszov, Gyerzsavin, Karamzin, Zsukovszkij gyakor-

---

<sup>1</sup> Гоголь, Н. В.: *Несколько слов о Пушкине; В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность?* In: Гоголь, Н. В.: *Собрание сочинений*. Т. 6. Москва, Художественная литература, 1986. 56–60; 321–360.

<sup>2</sup> Az ilyen típusú megközelítések nyomán lehetett a költőt hol militáns dekabristává, hol pedig éppoly harcoss monarchistává, egyszer aufkléristává, máskor az ortodoxia reprezentatív képviselőjévé avatni.

latában betöltött szerepét – Puskin radikálisan kiterjesztette. A mai terminológiai kísérleteket megelőzve Gogol – miként e tanulmány mottójában már idéztük – a szó *teréről* beszél, s ez a tér, amely a szó történelmi útján felhalmozott nyelvi eszközök készletét jelenti, Puskin versében és prózájában „végtelen” tartományt fog át, a jelölő kimeríthetetlen potencialitásáról tanúskodik („Nála minden szónak végtelen mélységű tere van”).<sup>3</sup> Az orosz nyelv azért szólal meg itt a maga viszonylagos teljességében, sőt jövőbe mutató potencialitással, mert Puskin tolla alatt az orosz szómű mindhárom kultúrateremtő történelmi rétege regenerálódik: a szláv mitológia, az orosz népköltés és a bibliai szóképalkotás eszköztára. Hozzáfűzöm: ez a nyelvi és szimbolikus készlet mozgósítódik abban a diszkurzív, azaz költői beszédmódokat megalapozó nyelvteremtő tevékenységben, amelynek során – lehetővé téve Puskin műveinek heteroglossziáját – a nyugat-európai irodalmi szövegtár idézése, s ezzel szemantikai fordítása is megvalósul nála.

Ha most megkíséreljük továbbgondolni ezt a felvetést, akkor azt mondhatjuk, hogy Puskin úgy szólal meg a késő, illetve utóromantika korában, hogy ennek a kis időnek – az aktuális nyelvhasználat pillanatának – produktumába a nagy időnek, a nyelv idejének minden szóbeli kreativitását beleoltja. Ezzel meghaladja fent említett nagy hatással bíró elődeinek nyugati sémákat – a klasszicizmus, a szentimentalizmus és a romantika kánonjait – meghonosító és emígy felhalmozó jellegű újjító tevékenységét a modern orosz irodalom kialakításában. Puskin paradigmát vált. Befogadóiból szerzői szerepbe emeli át az orosz irodalmi beszédformákat. Az elsajátított írásmódok, témák és problémák – elsősorban a görög, latin, francia, olasz, angol, spanyol, német nyelveken rendelkezésre álló intertextuális bázis<sup>4</sup> – ennek következtében, új nyelvi közegbe kerülvén, szemantikai innováción mennek keresztül, s ezzel gazdagodva nem pusztán közvetítőnek, hanem – többnyelvűvé válva – a kulturális memória magasabb fokú kifejezésformáit hozzák létre. Ez kulminál később az orosz regény egyes típusaiban – a polifonikus és perszonális műfaji mintákban –, amelyeket majd a XX. század nyugat-európai irodalma fog szövegeképző etalonná avatni. Innen – Dosztojevskij, Turgenyev, Csehov hatása felől – visszatekintve látszik csak igazán Puskin univerzális jelentősége, amit a kis időben gondolkodó kortársak többsége elől elfedett a „byroni episztémé” szimbólumai által irányított interpretációs fogalmak szemantikai tartománya.

A szó belső rétegeinek és eszköztárának kitágítása az említett három, de lehet, hogy még több forrással, megváltoztatja annak hagyományos funkcióját is. A mozgósításuk eredményeként kiteljesedő szómű az aktuális nyelvi rendszerben kibebfajta botránny okoz: Puskin ugyanis megbontja a jelölő és a jelölt köznapi

---

<sup>3</sup> Vö.: ГОГОЛЬ, Н. В.: i. m. 1986. 60.

<sup>4</sup> Épségben megmaradt könyvtára és a benne tárolt könyvek lapjain fennmaradt jegyzetei alapján valószínűsíthető, hogy Puskin tizenhét nyelven olvasott.



vagy irodalmi konvención alapuló viszonyát, s mind a hangzás, mind a grammatikai forma, mind a jelentés elemeit kibillenti megszokott helyükről. Azok a szövegben önálló életre kelnek, és új kapcsolatokat teremtenek a kifejezés formái és a jelölt vagy leírt dolgok világa között. Az ilyenfajta nyelvteremtő gondolkodás és gondolatképző nyelv hozza létre azt az alkotásmódot, amelyet a *poiészisz* és a *fronészisz* egymásrautaltságaként jellemeztem: a költészet gondolkodásmód, a gondolkodás a költői nyelvben nyeri el leghitelesebb formáját.

A fronészisz, az egyedi cselekvéssel összefüggő eszmélkedő, tehát feltáró, nem pedig rendszerező vagy következtető gondolkodás – szemben az eszmék szisztémájával, akár metafizikai, akár pozitív eszméről legyen is szó – nem a használati érték odaértésében ölt testet a költészetben, hanem a jel- és értelemképzés készleténeként felfogott *nyelvi eszközök reflektálásában*.<sup>5</sup> Mit is állítunk ezzel? Nos, nem kevesebbet, mint azt, hogy a költő a szövegeképzés folyamatában nem marad meg bizonyos műfaji kánonok, illetve a köznapi szokásrend szabályozta beszédmódok fogalmi apparátusának keretei között, sem pedig önmaga gondolkodásáról alkotott saját nézeteinek, egyszóval a *Cogito* keltette illúzióinak a fogságában. A szó utalásainak kitágítása a vele nem szinonim szavak jelöltjeire – ez a nyelvi alkotás elemi művelete. Ebben az értelemben a nyelvnek konstitutív egysége a metafora, amely egyben a költői alkotás elemi eszköze is. Ugyanakkor az alkalmazásával vagy létesítésével járó szemantikai újítás pedig mindenféle gondolatképzés elemi feltétele. A két folyamat egymásra találása végső soron minden beszédcselekvésben megtörténik, csak nem minden esetben alkot *irodalmi szöveget*. Márpedig ez utóbbi, a szóbeli megnyilatkozás *diszkurzív renddé*, jelen esetben a versnyelv által fölülírt elbeszélés írásművé alakítása – ez a radikális nyelvi művelet, mely a költészet ismerveivel ruházza fel a szöveget, s biztosítja a saját nyelvhasználat kritikáját. Ez teszi lehetővé, hogy észlelhessük beszédmódunk határait, a nyelvi tények érintkezését a rendszeren kívüli tényekkel, s tovább: a másik beszédcselekvésének eszközeit, ami viszont minden termékeny dialógus alapfeltétele.

A vázolt költészeti programot Puskin életművének két legproduktívabb műfajában, a költeményekben és a verses elbeszélésekben, azaz a poémákban alapozta meg. A versnyelvi szemantikai sűrítés módszereit a poémák közvetítésével terjeszti ki a prózai alkotásokra. De utóbbiakkal e tanulmány keretében nincs módunk foglalkozni.

*A próféta* és *A rézlovas* alább következő értelmezése az írásmód két alapozó kódjának elméleti modelljét hivatott felvázolni. Az elméleti modell mögött számos műelemzés tapasztalata húzódik meg.

---

<sup>5</sup> Ez egyben azt is jelenti, hogy az uzuális nyelvhasználat által képzett fogalom- vagy képrendszert a költői nyelv részben „deformálja”, ami egy másik nyelv kiépítése során megy végbe, miatt a költő le is bontja szociolektusként adott beszédmódját.

# 1

## A versnyelv alanya

*Языком сердца говорю.  
A szív nyelvén beszélek.  
(A. Sz. Puskin)*

A mottóban idézett állítás a lírai beszédmódra és írásműre, a versre vonatkozó önreferens meghatározás: a kijelentéssel Puskin saját költészetének metaforáját állítja elének. A „szív nyelve” az idézett költeményben a versnyelv alanyát szimbolizálja, de az egész életműre érvényes szimbólum megszületését itt nem vezeti le. A *próféta* című költemény, amelynek értelmezésére alább kísérletet teszünk, minden bizonnyal azért áll az ars poetica versek sorában az első helyen, mert e trópus ebben a költeményben a szöveg gyökérmetaforáját képezi, s egyben a költő alanyi státusának modelljét minden más műnél részletesebben, valamennyi motívumra kiterjedően demonstrálja. Másként mondva: a költemény eredetiségét az adja, hogy Puskin kizárólag ebben a művében tematizálja és perszonalifikálja a metafora által megképzett szemantikai újításokat. A szövegtérben e műveletsor megvalósításának a szeráfnak tulajdonított cselekvések és attribútumok tesznek eleget azért, hogy a hullával azonosított szenvedő alany („Én”) cselekvő alakmását, végső soron a versnyelvi szöveg szubjektumát alkotják meg. Ennek érdekében Puskin a szeráfok cselekvési közegét, a látomást és annak *ószövetségi* műfaját, az epopteiat mozgósítja.<sup>6</sup>

A *prófétában* az epopteiat, a jelenések archaikus műfaját a szív látomásaként artikulálja a szeráf álomképi megjelenítése révén. Azt a tényt, hogy a szeráf mindazon ismérvek megszemélyesítője, amelyeket Puskin az alkotó alany viselkedéséhez kapcsol, a cselekvő ontológiai természete is megerősíti belső képjellege, látomás volta révén. Ezt jól mutatja az álomhasonlat: „Halk ujját álomszeliden / Végigivonta szemeimen” („Перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он”)<sup>7</sup>; különösen a vers másik hasonlatával szembeállítva, amely a terméketlen és mozdulatlan állapot teljes inerciájára utal („как труп”: „mint hulla”), s a „megjelent” lexéma („явление”: *jelenés, fenomén*). A *próféta* kezdő-

---

<sup>6</sup> Az *epopteia* a felfedező meglátás, az új szemléletbe való beavatás alakzata a görögységben. Mibenlétéről és szerepéről a narráció kialakulásában, illetve az irodalmi elbeszélés felépítésében lásd: KOVÁCS Árpád: Epopteia: Az intelligens szenzibilitás Augustinus, Puskin és Dosztojevszkij műveiben. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből* (= Diszkurzívák 5). Budapest, Argumentum, 2006. 5–37.

<sup>7</sup> Puskin műveit a következő kiadás alapján idézem a tanulmány szövegében a kötet és a lapszám megadásával: ПУШКИН, А. С.: *Собрание сочинений в 10 томах*. Москва, Художественная литература, 1974–1978. A *próféta* című költeményt Szabó Lőrinc fordításában közlöm, vagy indokolt esetben nyersfordítást adok. Vö.: *Alekszandr Puskin válogatott költői művei*. Budapest, Európa, 1964. 175–176. Más versek idézése esetében is ezt a kiadást használtam.

témája az üres, feltöltésre váró térbe helyezi a jelenést: „Vitt-vitt a sivatagon át” („В пустыне мрачной я влачился”). A továbbiakban részletes kibontást kap a hiányhordozó minden, elsősorban a testre utaló részlete, amely a sötétséget és a tétlenséget modellálja. Átalakulásaik – az érzékszervek és a kommunikációt szolgáló szervek transzformációi – hatására végbemegy e testrészek regenerációja. Ezzel Puskin jelentős lépést tett a lírai diszkurzus és a perszonális elbeszélés produktív összekapcsolása felé. A transzformációkat végrehajtó cselekvések a cselekvő látomáslény – az epopteikosz – nevének predikációjával jelölődnek meg, illetve oly módon, hogy az aktáns sajátosságai a páciens központi attribútumában, a „szívben” képződnek újra. A lírai elemnek a narratívval való egyesítése zajlik le tehát előttünk szemléletes módon, amennyiben a fonikus ekvivalenssel, a *cep* anagrammával kitüntetett aktáns megjelenése és eltűnése között a *CEP/PE3* palindroma témává válik, s a cselekmény szintjén realizálódik. A szeráf minden cselekedete a vágás (резать) feladatát valósítja meg. A felidézés és a látomás, álom, árny és ennek duplikátumai formájában végbemenő másodlagos önartikuláció Puskinnál általában úgy konkretizálódik, hogy a felidézés nem érzékelés, hanem föl-vágás – értelme szerint: felhasítás révén történő föltárás – útján megy végbe. Az általam megjelölt palindromát a költő az *Élt a földön egy szegény lovag (Жил на свете рыцарь бедный)* című versében egészen beszédes módon demonstrálja:

Он имел одно виденье,  
 Не постижное уму,  
 И глубоко впечатленье  
 В сердце врезалось ему.

Volt egy titkos látomása,  
 Ésszel fel nem érhető,  
 S mélyen benne élt hatása,  
 Mert szívébe véste ő.

(Radó György fordítása)

Az alakzattá válás kapcsán arra kell rámutatnunk, hogy Puskin műveiben kétfajta látomás létezik: egyik a szem, s egy másik a szív számára, azaz 1) a vizuális kép és 2) a kép képe, avagy a vizuálisan adottra való emlékezés versnyelvi reprezentációja. Hasonlóképpen fel kell tárnunk a „szív látomásának” invariáns funkcióját is: a „szív látása”, a cselekvés diszpozícióján alapuló epopteia Puskinnál szemben áll az *ésszel* és forrásával, a monoton *életzajjal* mint a hallás világának érzéki modelljével. Ezt az ellentétpárt azért emeljük ki, mert a személyesség megvalósulása *A prófétában* is a világ hangzó modelljének átalakításával kezdődik: „És azt [a fülemet] zaj és zengés töltötte meg”. S az új érzéklet, pontosabban a dolgok világának auditív újraalkotása előfeltétele annak, hogy e világ lírai modellje megképződhessen. Csak ezután következhet be az első interiorizációs cselekedet: „És meghallottam az ég remegését” stb.

A látomás fent értelmezett funkcióját, amely kettéhasítja, mintegy szétvágja a sötétséget, a látható teret a fény és a sötétség zónájára osztva, *eszmélésnek* nevezzük (*про-зрение*), azzal a szóval, amelyik a szemnek sajátos, az intelli-

gens szenzibilitás által irányított „bölcsséget” tulajdonít. Ezt összevethetjük az ilyen epopteiaszerű, egyszeri megvilágosodással járó bölcsség puskinsi értelmezésével a verses regényben, ahol ennek feltétele, hogy az érzelem múlásával együtt járjon a kifejezésére, a szerelem nyelvének megteremtésére vonatkozó igény:

Прошла любовь. Явилась муза.  
И прояснился темный ум.

Elmúlt. A Múza jött helyette  
S világosult sötét eszem.

(Áprily Lajos fordítása)

Nyilvánvaló: a felébredés, a látomás, a megvilágosodás, az eszmélés mint a Múza állandó ismérve, áthatol az észet (ум) minősítő sötétségen, valamint az ész rendszeres rímpárjaként visszatérő zajon (ум → шум). Puskinnál tehát a világ auditív modellje homályt, sötétséget szül, míg vizuális újraalkotása a szenzus megvilágosodását, eszmélését eredményezi.

Miként *A prófétában*, akképpen más Puskin-művekben is éppen a ritmusnak ez a hangzásra kifejtett hatása indítja el a perszonális reakciót, amelyet a *kínlódás*, *reszketés*, *pusztaság* motívumai fejeznek ki. Emlékezzünk ennek a legismeretebb megvalósítására a *Hiábavaló ajándék*, *véletlen ajándék...* (*Дар напрасный, дар случайный...*) kezdetű versben:

Цели нет передо мною:  
Сердце пусто, празден ум,  
И томит меня тоскою  
Однозвучный жизни шум.

Nincs cél előttem:  
A szív üres, tétlen az ész,  
És szorongással tölt el  
Az élet egyhangú zaja.

Az „egyhangú zaj” („Однозвучный... шум”) a világ egy bizonyos, a beszélőt kínzó sajátosságát helyettesíti. A rím nemcsak az értelmi sorokat egyenlíti ki: a zaj (шум) nemcsak az észre (ум) utal vissza, hanem egyszersmind a szívre (сердце) is, amely nem az egybecsengés révén, hanem az integráció egy másik eszközével vesz részt az értelemképzésben: jelzői állítmányával ugyanolyan viszonyban áll, mint az ész a magáéval:

Сердце – пусто : ум – празден.  
A szív üres : az ész tétlen

Éppen ezáltal mutatkozik meg az attribútumok között a szemantikai motiváció szintjén kialakuló analógia: a tétlen (празден) az üres (пуст, пустынный) értelemben a cselekvésre vetítve jelöl hiátust, a cselekvéstér kitöltetlenségét modellálja. *A prófétában* és sok más műben ennek térbeli megfelelője a pusztaság, amely a vers szövegében a beszélő alany tulajdonságaként áll előttünk, mint a belső, a szövegtér egysége, amelyben azonban már felszólító jelként funkció-

nál, s az alkotói akarat inspirációjának metaforája. Ezt találjuk *A rézlovas* kezdősoraiban is: „A hullámoktól ostromolt / Sík parton állt, s nagy terve volt” („На берегу пустынных волн / Стоял он дум великих полн”). A szubjektum és az objektum (élet/én) viszonyát meghatározó külső, beszédszintű paralelizmus (zaj/ész) – mint láttuk – a belső, versnyelvi párhuzamok révén új szemantikára tesz szert: az értelmi komplexumot („Az élet egyhangú zaja”) a szöveg a rímelő szintagmák egységét („A szív üres, az ész tétlen”) biztosító törvények alapján értelmezi.

A zaj ugyanakkor aktánsként, cselekvő módon is föllép: „kínoz engem”. A cselekvés eszköze pedig a „fájdalom”. Nem maga az élet, hanem a zaj, az élet hangzó szubsztrátuma okoz szorongó fájdalmat. Ez a kifejezés az első sorral kerül párhuzamba: *передо мною / меня тоскою*. A paralelizmusban azonban két szókapcsolat nem vesz részt: Nincs cél / És kínoz. A szorongás tevékeny alakmása az értékek hiányának felismerését idézi elő a beszélőnél („üres”, „tétlen”, „nincs cél”), s eldönti a célorientált viselkedést lehetővé tevő kreatív állapot hiányát, elégtelenségét.

Idáig a vers harmadik – utolsó – versszakáról beszélünk, azonban a szövegkompozíció felől nézve ezt a szakaszt az előző, a második versszakra adott válaszként is felfoghatjuk:

Кто меня враждебной властью	Ellenséges hatalommal engem
Из ничтожества возвал,	Ki hívott a semmiségből elő
Душу мне наполнил страстью,	Ki töltötte meg lelkem szenvedéllyel
Ум сомнением взволновал?...	Izgatta eszem kétkedéssel?...

A fenti elemzésből megtudhattuk, hogy az „ellenséges hatalom” nem más, mint az „egyhangú zaj”. Ám a kompozicionális párhuzam fényében – *душу/ум* → *сердце/ум* – feltárul a transzformáció: a második szakaszban megtöltődésről, míg a harmadikban kiürülésről van szó; s ennek során az érzéki világból kikerül a „szenvedély”, az érzéki tapasztalat adatainak zajos tömege és a racionális gondolkodás fő módszere, a kételkedés, amelyek közös szemantikai jegye a *megindultság*, az *izgatottság*, *lelkesültség*. Mind az ész, mind pedig a lélek sajátosságát az eksztázis jellemzi. Az élet zajával metaforizált *vanité*, a hiábavalóságok felismerése az alanyt a szkepszis és a szenzus túlradásának áldozatává teszi. Az ész és a szív lelkesültségét a reáliák világából való kilépés semmisíti meg, s ez eredményezi a szorongás és világhiány megjelenését, vagyis az alkotófolyamat kezdeti – a pusztával metaforizált – alaphelyzetét.

De még nem merítettük ki a vers értelmezését: a megjelölt világhiány és szorongás újra átértelmeződik, ha nem tévesztjük szem elől, hogy a *vanité* motívuma is (akárcsak a többi) bekapcsolódik a visszatérések rendszerébe. E motívum a kezdeti helyzet megismétlésének bizonyul:

Дар напрасный, дар случайный,  
Жизнь, зачем ты мне дана?  
Иль зачем судьбою тайной  
Ты на казнь осуждена?

Hiábavaló adomány, véletlen adomány,  
Élet, miért adattál nekem?  
Vagy miért vagy titkos végzettől  
Te kivégzésre ítéltetve?

A kifejezés, a saját nyelv hiányától szenvedő, tárgyi-érzéki világból való kilépéskor a szöveg kezdeti pozíciójában mondottak új behelyettesítése megy végbe: „az élet zaja” kapcsolódást „az élet adománya” váltja le. Az ellentétes pozitív jelentésjegy nem csupán a lexikális jelentésre utal vissza, hanem a költői kompetencia szimbolikus megnevezésére is (*a dal adománya*). Éppen itt lelheti meg az olvasó a választ a „sors titkait” kutató, első versszakbeli kérdésekre. Puskin tanúsága szerint ez a titok abban rejlik, hogy tulajdonképpen nem az élet, hanem az „egyhangúság”, az élet elsődleges, hétköznapi nyelvi behelyettesítése van halálra ítélve. Az élet másodlagos szubsztitútuma, a költészet tagadja a „zaj” szó használatának motiváltságát az étellel kapcsolatban, s azt az „adomány” szavával kicseréli, miközben a csere poétikai motivációját is reprezentálja. Eszerint az élet lírai perszonalizációja kiüríti – „halálra ítéli” – a hétköznapi jelhasználat semmitmondó szabványait, s megteremti a másodlagos valóság nyelvét, a költészetet, amely a maga beszédmódjával helyreállítja a hétköznapi tudat és befogadás elégtelen kreativitását. A diszkurzivitása tekintetében deficitos köznapi nyelv felszámolásának egészen radikális változata az, amit *A próféta*ban tapasztalunk:

S kiszakította nyelvemet  
Mely oly önzőn sietett  
Társulni minden fecsegéshez,  
S vérmocskolta keze az okos  
Kígyónak tette be gonosz  
Szamba fullánkját, végül érce  
Mélyen mellembé hasított,  
S a kebel tátongó sebébe,  
Még lüktető szívem helyére,  
Eleven parazsat dugott...

Az ércel való felhasítás mint a szemlélet befelé fordításának metaforája bizonyult képződmény, jobb megértéséhez több szöveget kell ismét figyelembe vennünk.

Az álommal kapcsolatban az ideiglenes halál mint a beavatástörténet első lépése konkretizálódik. Az epopteia szerepe az, hogy felfedje, miszerint a látomás rokon funkciót képvisel azzal, ami az álomban történik: a test fölnyitásának szerepe azonos a feldarabolásával. Ezzel összefüggésben emlékeztetni kell a beavatási szertartások egyik változatára.

Az archaikus rítusok kapcsán Vlagyimir Propp megállapítja: „Az átmeneti halál egyik formája az emberi test megnyitása vagy darabokra vágása volt”; „az ifjú álomba temetkezik, az áldozati papok pedig »álma közben megölik őt, megnyitják testét, kicserélik a szerveit (*changent ses organs*) és egy kis kígyót vezetnek belé, amely a mágikus képességet szimbolizálja«”.<sup>8</sup> A szájon keresztüli testbe hatolás a nyelv megsebzésével jár: a nyelv örökre sérült marad, s ez a szellemekkel tartott kapcsolatról tanúskodik. A test felnyitása, a belső részek áthelyezése, a nyelv és a fül átszúrása lándzsával a beavatás szertartásában mind megtörténik. Amint látjuk, az iniciáció motívumait Puskin részben felidézi. Ám Puskin az alkotó aktust másképpen érti: nem a szent adomány elnyeréseként, nem a kiválasztott osztályrészeként, hanem mint az individuum átalakításának nehéz aktusát: ez lesz az „ihlet” eljövételének feltétele. Az érzékelés szerveinek és az érzékelő mechanizmus elvének átalakítása itt szintén a szociumhoz való odatarozást szolgálja, de sajátos értelemben.

A nyelv- és világhiányos állapotra utaló tétlen, sötét és hideg ész likvidálásának térbeli ekvivalense, a puszta, amely egyúttal az epopteia megtörténését szolgáló álom helye is, egyszerre bizonyul a víz és a föld (a tenger vagy a mező) állandó sajátosságának több alkotásban. Ebben a folyamatban a cselekvő szerepét a levegő tölti be, amely a víz erejét különféle formákban mobilizálja (vihar, förteteg, hóvihár, árvíz) homályt, sötétséget idéz elő. Emlékezzünk Tatyjana álmára, *A hóvihár* című novellára, az *Ördögök* című elégiára és a számos többi esetre, amelyekben az álom/sötétség/hideg, vagyis az átmeneti halál szituációja jelenéshez, látomáshoz és világossághoz vezet. Tanulságos ebben a vonatkozásban Grinyov álma *A kapitány lánya* című regényben.

Pugacsov megjelenése Grinyov előtt itt is meg van kettőzve. Először a sztyeppen tűnik fel, ahol mindenütt „sötétség és orkán” uralkodik; ahol „út nincs, körrös-körül meg sötétség”, s semmit sem látni „a hófúvás kusza forgatagától”.<sup>9</sup> Másodszor pedig Grinyov álmában, ahol is – az elbeszélő Grinyov szavai szerint – „valami *profétai*” ment végbe: a vér szerinti apja helyét az új, fogadott apa, a fekete muzsik maszkjában megjelenő Pugacsov foglalja el. Az álomba, azaz valójában a nem-látástól a látásig, a sötétségből a fénybe, az antagonistá apától a segítő apáig, s végül az eltévedéstől a saját út megtalálásáig vivő átmenet helyzeteit az „érzések és a lélek” kölcsönös kapcsolata jellemzi, „mikor a lényeg

---

<sup>8</sup> Propp belső idézetének forrása: SAINTYVES, P.: *Les contes de Perrault et les récits parallèles*. Paris, 1923. 381. In: ПРОПП, В. Я.: *Исторические корни волшебной сказки*. 2-е издание. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1986. 94.

<sup>9</sup> Honti Rezső fordítása. Vö.: PUSKIN, A. Sz.: *A kapitány lánya*. In: PUSKIN, A. Sz.: *Regények, elbeszélések*. Fordította: Honti Rezső. Budapest, Európa, 1977. 337. Itt jegyzem meg, hogy a Puskin munkásságában kivételesen produktív hőses-toposz – a *толка* szemantikai modelljeként – Grinyov szorongásának metaforikus megjelenítése, akárcsak Germann hangoltsága esetében is *A pikk dámában*, illetve a lírai alany diszpozíciója tekintetében az *Ördögök* című versben. Tatyjana álmában is ezt a szerepet tölti be.

átadja helyét az álmodozásnak, s összefolyik vele az első álom zavaros látomásában”. Ami az álombeli látomást illeti, itt bizonyos sztereotípiákat vehetünk észre. Mindenekelőtt hangsúlyozzuk: az apa elgondolt, azaz az eszmélésben megalkotott képe egy baltával felfegyverkezett figura. Hogy miért? A dolog úgy áll, hogy az ősi szláv szokásrend szerint az apa – a ház, a kunyhó ura – egyben az áldozó pap szerepét is betöltötte, s a fejsze állandó attribútuma volt („az áldozó pap szekercéje”). Mint tudjuk, később a baltával hadonászó fekete muzsik „áldást” („*благословение*”) hoz Grinyovnak – isten szavát (*слово бога*), vagyis az igét (*глагол*). Fontos rámutatnunk, hogy Grinyov ágyban fekszik, s az áldás elutasítását a baltával való megsebzés követi. Ennek következményeként „a szoba holttestekkel lett tele; botladoztam a testek között” (250–251). Az epopteia itt is a próféciák bölcsességének, a szorongásában gyökerező megértésnek, a szenzus intellektusának genezisét jeleníti meg.

Gondoljunk még Aleko késére, és a sír-nyoszolya fölötti látomáshoz (az árnyhoz) intézett szavára: „Feküdj!”; Anyegin késére Tatyjana álmában, aki a padon fekszik; Kleopátra szekercéjére az olasz improvizátor előadásában (fikciójában) és a halállal párhuzamba állított gyönyörhajsolás *nyoszolyájára*. Vagy az ihletről szóló vers, az *Ősz* zárlatára: „A hajókolosszus megindult és kettészeli a hullámokat” („Громада двинулась и рассекает волны” – *Осень*).

A példákat még tovább is sorolhatnánk. A *vágás/fekvés* kettős funkciójának felsorolt megvalósulásai – úgy tűnik – meglehetősen reprezentatívak az epopteia mint beavató, felfedő szemlélés narratívája tekintetében. A példák arról tanúskodnak, hogy ez a kettős funkció minden alkalommal megelőzi a szubjektum öneszmélését és a költői invenció felébredését a cselekvő személyben. E cselekményment szemantikai motivációja *A próféta* két sorában kap megerősítést:

Как труп в пустыне я лежал,  
И бога глас ко мне воззвал:

Mint hulla feküdtem a pusztában,  
Isten hangja szólított engem:

„Isten hangja” (*бога глас*), amely nem csupán fogalmi jelentésében, hanem a diszkurzív szemantika szintjén, hangzásbeli manifesztációja révén is az *igét* (*глагол*) demonstrálja (protoformája: *гологол*), a fekvés/felhasítás után jelenik meg a szövegben. A *log* szekvencia ugyanakkor mint a megkettőzött *tő* – *gol* – *o* – *gol* – palindromája etimológiailag a „fekszik” („*лежать*”) szó tövével tart fenn rokonságot.

Így „hullaként heverni” (a „*трупить*” jelentése szintén *széthullik, szétmorzsol, apróra tör, feldarabol*) Puskin költői rendszerében semmiképpen sem olyan hasonlat, amely az *én*-t egy halott alakjához közelíti. Ez a trópus csak a vers térszerkezetében nyeri el értelmét: hasonlóan ahhoz, ahogyan a trópus a *лог : гол* palindroma formális – fonetikai – szekvenciáját tematizálja, úgy a térmodell sem más, mint ugyanannak a holttestnek a kozmikus térbeliesülése. A kozmikus



referencia és a szöveg fonikus síkja ugyanazt az alapjelentést kódolja; emellett a fonoszemantika meghatározza a referensek ismertetőjegyeit.

A dolog úgy áll, hogy a zajjal és zengéssel való feltöltődés *A prófétában* először a dologi világ térbeli képének differenciálására szolgál:

ÉG:	И внял я неба содроганье,	És meghallottam az ég rázkódását;
HEGY:	И горний ангелов полет,	S a hegyi angyalok repülését,
TENGER:	И гад морских подводный ход,	S a tengeri szörnyek víz alatti járását
VÖLGY:	И дольней лозы прозябанье.	S a völgyi vessző tengődését.

Az idézet alapján mindenekelőtt a Föld hiányát konstatálhatjuk, mivel a völgy, különösen attribútumként – mint a szőlővessző tulajdonsága – nem a termékenység elvét, nem a földet mint talajt, azaz termékeny elemet jelöli. Éppen ellenkezőleg, a föld alatti, egy bizonyos közép szintnél mélyebben fekvő szférához utal minket, adott esetben a pusztában lévő keresztútnál – ahol a beszélő található – is mélyebbre. Éppen a puszta szimbolizálja az alkotó személyesség megszületésének a helyét. A zaj és a zengés, a lét négy szférájának megidézése az érzéki valóság világhiányos – nyelvdeficités – voltát modellálja. A létező, lényegi ontológiát ezen a szinten nem lehet tetten érni, csak *lélek nélküli testeket* (a férget és a vesszőt) vagy *test nélküli szellemeket* (angyalokat) láthatunk. Ez a világmodell az alacsony szintű vitalizmus jelentésegységei révén tematizálódik – a *hideg* jelentésében: remegés/tengődés (содроганье/прозябанье) és a tunyaság, megkövülés jelentésével: repülés/járás (полет/ход). A felsorolt rímkapcsolatok mind igéből képzett főnevekből épülnek fel: „repül” helyett „repülés”, jár helyett „járás”, „remeg” helyett „remegés”, „tengődik” (alacsony vitalitású életet él, vegetál, biológiai értelemben is) helyett „tengődés” áll a szövegben. Azaz nemcsak a lexikai sík, hanem a grammatikai formák relációs párhuzamai is segítik a hideg és fagyos világ modellálását, mely világnak azonban lírai értelemben újjá kell születnie. Éppen itt következik be az elbeszélte világ perszonalizációja.

A vers szubjektuma e világegyetem középpontjában, alapjában, a „keresztúton” fekszik,<sup>10</sup> s az alanyi jelenlét egyetlen megvalósulási formáját képviseli, ami nem más, mint e világ kreatív elsajátítása, „szavának” meghallása: „A pusztában hullaként hevertem / S az Úr hangja zenget felettem”. A kozmikus tér középpontjának, a keresztútnak is van centruma, amit az emberi test közepén található szív jelképez. A szív eltávolításával kapcsolatos szemantikai motiváció megértéséhez érdemes tudni, hogy annak orosz jele, a *сердце* a harag szavával

---

<sup>10</sup> Gondoljunk arra, hogy a „szubjektum” a latin „subiectus” szóból származik, amelynek jelentése *alant fekszik, valaminek az alapjában fekszik*, s a „sub” (*alatt*) és „iatio” (*dobok, vetek*), azaz az *alapjába helyezek* jelentésű alakokból tevődik össze.

genetikusan összefügg: *сердиться* haragudni.<sup>11</sup> Az új, az izzó parázs attribútumával felruházott szív (a *megtestesült logosz*), Krisztus emblémája többek között a képzőművészeti ábrázolásokon is.

Ejtsünk szót még arról, hogy interpretációnk mennyiben differenciálja a Puskin intertextuális technikájáról kialakult képet. A *próféta* – lévén Puskin ars poétikai manifesztuma – a hasonló tematikájú lírai tradícióra adott válaszként fogalmazódik meg. A kor szellemét, és nem a költői tudat evolúcióját tükröző programverseikben a puskin kör olyan alkotói, mint Fjodor Glinka és Wilhelm Küchelbäcker<sup>12</sup> a költői elhivatottságot a költő funkciója és az ószövetségi Ézsaiás próféta missziója közötti deklarált párhuzam révén határozták meg. A tematikus analógia (költő : próféta, költészet : jelenés, megnyilatkozás, lírai : szakrális) e versekben úgy valósult meg, hogy szövegük utal a Seregek Urának monológjával fennálló párhuzamra, mely monológ a „bűnös nép” elítélésére szólít fel, és történetének apokaliptikus befejezésével fenyeget.

Ismervén ezt a létező párhuzamot a kortárs irodalomban, Puskin radikálisan megkurtította ennek kifejtését, s szövegében Ézsaiás jelenéseinek egy másik tematikus bázisára összpontosított, amely a történések menetében megelőzi az Úr monológját: az alkotói állapot keletkezésére és létesülésére, s Ézsaiás átlépésére a „tisztátalan” kategóriájából a „tisztá” kategóriájába. Másként szólva: a költő a személyes elbeszélésre, voltaképpen a beavatandó próféta elbeszélői aktusára koncentrált, s nem a Seregek Urának kinyilatkoztatására. A szakrális én-elbe-

---

<sup>11</sup> Vö. még: a hettita „kartimiia” (*haragudni*) < „kard” (*szív*). ФАСМЕР, М.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 3. Москва, Прогресс, 1987. 605.

<sup>12</sup> Nem szükséges e versek egész szövegét citálnunk, mivel közismertek. Mindössze arra a tényre mutatunk rá, hogy a versek expozíciója kompozicionálisan a puskin zárlatnak felel meg, s hogy ezek felől nézve Puskin tematikusan ott fejezte be a maga szövegét, ahol pretextusai kezdődtek. Íme Fjodor Glinka *Ézsaiás elhívása* (*Призвание Исаии*, 1822) és Wilhelm Küchelbäcker *Prófétaság* (*Пророк*, 1822) című versének első versszaka:

Иди к народу, мой Пророк!  
Вещай, труби слова Еговы!  
Срывай с лукавых душ покровы  
И громко обличай порок!  
Иди к народу, мой Пророк!

[...]

Глагол господень был ко мне  
За цепью гор на Курском бреге:  
„Ты дни влачишь в ленивом сне,  
В мертвящей душу, вялой неге!  
На то ль тебе я пламень дал  
И силу воздвигать народы?  
Восстань, певец, пророк свободы!  
Вспрянь! Возвести, что я вещал!

szélés – az, amit vallási terminológiával jelenésnek neveznek – a személyes elbeszélés egyik legproduktívabb válfaja, amely arról tudósít, hogyan válik a látomás ágense, az empirikus és az elgondolt világ közötti közvetítő alkotóvá, a szöveg, jelen esetben az *Ószövetség* szubjektumává. Az égi trónszék látomásáról szóló szavakat elhagyva a szöveg azon részletét idézzük, amelyre a puskinai motívumok utalnak (Ézs 6: 5–8):

Ézsajás látja az Úr dicsőségét, és elhívatik prófétává [...]

Akkor mondék: Jaj nékem, elvesztem, mivel tisztátalan *ajkú* [*ycmamy*] vagyok és tisztátalan *ajkú* [*ycmamy*] nép közt lakom: hisz a királyt, a seregeknek Urát láták szemeim!

És hozzám repült egy a *szeráfok* közül, és kezében *eleven szén* [az oroszban: *égő szén*] vala, a melyet fogóval vett volt az oltárról;

És *illeté számát* [*кочнулся уст моих*] azzal, és mondá: *Ímé, ez illeté ajkaidat* [*кочнулось уст*], és hamisságod eltávozott, és bűnöd elfedeztetett.

És *hallám az Úrnak szavát* [*услышал я голос Господа*], a ki ezt mondja vala: Kit küldjek el és ki megyen el nekünk? Én pedig mondék: *Ímhol vagyok én, küldj el engemet!*<sup>13</sup>

Puskin, felidézve a szöveg – az idézetben általunk kiemelt – elemeit, arra is emlékeztet, amiről a költő-géniusz képének megalkotása során Glinka és Küchelbäcker elfeledkezett. Puskin alkotói reakciója nem az általuk felállított párhuzam lehetőségét tagadja, hanem a pretextusok domináns elemeit. Puskin valódi alkotói impulzusát a pretextus *diszkurzivitásának elégtelenségében* kell felismernünk, amely a költő szemében mind tematikus, mind motivikus, mind pedig műfaji szempontból hiányosságot mutatott.

A vers címében megjelenő, rendkívül gazdag intertextuális anyagra utaló szignállal – a *próféta* szóval – szemben az Ige záró motívuma áll. Ez pedig azt jelenti, hogy Puskin – témáját megvalósítva – nemcsak a *forrás forrásához* utal minket, hanem a pretextus előzményeül szolgáló alapforma diszkurzivitását egyszersemind új párhuzamokkal is feltölti. Így, míg *A próféta* kezdő szituációja az *Ószövetséggel* állít fel nyilvánvaló párhuzamot (próféta, szeráf, szén, érintés stb.), a befejezése az *Újszövetség* prófétája, János apostol könyvére, az Ige megtestesülésének történetére utal. Ezzel pedig azt a szakrális konceptust, amely szerint az ember az istenhez hasonlatossá tevő alkotói tulajdonságok megtestesülése, Puskin annak mindkét fontos paradigmája – a kezdeti és a befejező – felől is kimerítette.

De a vers szövegébe illesztett álom is rendelkezik pretextusokkal: a szájon át a testbe vezetett kigyófullánk (*némaságra ítélt nyelv; bölcsesség*) és a kitépett

---

<sup>13</sup> A bibliai hivatkozások forrása: *Biblia. Istennek az Ószövetségben és Újszövetségben adott kijelentése*. Kiadja a Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya. Budapest, 1975.

szív helyére kerülő zsarátnok (*ihlet*) funkciócseréje két további, még ősbibb műfaji forrásra utal. Az első a beavatás rituális eljárására, a második a tetemégetést kultiváló halotti szertartásra. Utóbbi esetben, amikor nem a halál, hanem a tűz ve-szi birtokába a testet, gyakorlatilag a test megtisztításának, higiénikus-sá és ezzel szakrális-sá tételének metaforájával van dolgunk. Ami Puskinnál a Génusz meg-érkezését, a költői kreativitás pillanatának bekövetkezését jelképezi. A Génuszt személyesíti meg a Szeráf, aki nemcsak a forrásszöveg képletének megfelelően, hanem a szemantikai motiváció alapján is alteregója a hősnek. Ezt manifesztálja a görög szó és az orosz szív lexéma hangalaki közelítése: *сердце – серафим*. Azon túl, hogy a jelzett hangkapcsolat anagrammák formájában az egész szöve-get átszövi, a párhuzam mögött a görögből ismert szó jelentésének felfedését, belső formájának héber konnotációját is felismerhetjük: a szív attribútumául szolgáló zsarátnok megnevezése, a „tűzzel izzó parázs” kifejezés szó szerinti fordítása a Szeráf nevében rejlő szónak. Az ágens eltűnését a cselekményből nevének szemantikai explikációja kompenzálja a szövegben, vagyis a reetimo-logizáló metaforaképzés szemantikája.

A téma passzív (Én), a cselekmény aktív (Szeráf) és a szövegalkotás kreatív alanyainak a versnyelvi diszkurzusban megvalósuló egyszerre korrelatív és in-tegratív kapcsolódásai teremtik meg azt a szubjektumstruktúrát, amelyben a be-szélő személyessé – tárgyból témává, témából formává, formából nyelvi mani-fesztációvá – válásának transzformációja megtörténik.

Továbbá az is láthattuk, hogy még a szemantikai alapformák is a cse-lekmény témájává válnak. Ez a szűzsé azonban nem a történet kompozíciója-ként értendő, hanem a cselekvés jelentésteli világának felfedéseként. A motiválat-lan cselekvés megjelenítésére (vö.: a nyelv cseréje kígyóra, a szív cseréje parázs-ra) alkalmazott szavak szemantikájának témává változtatása – ez az a művelet, amellyel dolgunk van. A kétoldalú szabályozás elvének megfelelően a szereplő neve és funkciója között ugyanaz az összefüggés áll fenn, mint a szó neve és a szereplő neve között: a Szeráf Mózes (*Számok* 21:6; *Második Törvénykönyv* 8:15) és Ézsajás (30:6) szimbolikája alapján *tüzes kígyót* jelent. Az angyal Pus-kin versében azt teszi, ami alkalmas a szeráf (héber „*šeraphîm*”: *tüzes, lángoló* < „*šrp*”: *égni, gyújtani, megégetni*) szó szimbolikus tartalmának, a *szó* – és nem az *angyal*-referens – neve szemantikai jegyeinek tematizálására. A név fonikus és szemantikai realizációja együtt jár a benne rejlő szó megkettőzésével a létező (kígyó) és tulajdonsága (tüzes) neveire, vagyis a belső forma regenerálásával, a jelentés szemléletessé tételével. A szereplő, a cselekvés és a tárgy (a cselekvés eszköze) nem más, mint tematizált versnyelvi szemantika, amely mindhárom kategória terminusait a kölcsönös függőség elvére alapozza: az egyik szemanti-kai mező elemeit a másik (és a harmadik) átírására alkalmassá teszi.

A szív és a szeráf szavak hangzásrendi közelítése szemantikai kölcsönha-tást eredményez. Az új jelentéstartomány visszahat a beszéd alanyára, ami szemléletváltáshoz vezet, azaz új összefüggések létesítéséhez és felismerésé-

hez. Nem arról van szó, hogy a költői nyelv megismételné a profetikus beszédmód archaikus formáit, avagy annak a romantikusok által vállalt korlátozott rekonstrukcióit. Puskin az igazság hirdetésére alkalmas szó helyett az igazságfeltételek feltárására alkalmas szó keresését tekinti a költészet feladatának. Nem a kiválasztottság, hanem a részesülés alapján álló cselekvő jelenlét alanyát kutatja.

Nem az érzelmi töltés intenzitása, illetve reprezentálása, hanem annak a diszpozíciónak az élettörténetben betöltött szerepe kerül előtérbe, amely a heves érzéki-érzelmi megnyilvánulást kiváltotta. Vagyis az életegész részeként, annak képviselőjében játszott funkciója alapján. A teljesség kritériuma Puskin elméleti írásaiban a rendszer és a felismerés kapcsolatán alapul – pontosabban új rendszer kezdeményezésén. Ezt – az elemek új összefüggésének felismerését – alkotóerőnek is szoktuk nevezni, ami, Puskin szerint, a „feltalálók bátorságával” („смелость изобретения”, 6, 239) rokon. A lelkesültség, az alany alárendelése felfokozott érzéki-érzelmi aktivitásának kizárja a fölismeréshez szükséges „erőt”, amely ezt a rendszert nemcsak felismeri, hanem meg is valósítja. A versnyelv esetében ezen az egységen a szó, az általa jelölt új érzelemérték (diszpozíció) és a jelölés hatására létesülő jelentés egységes szerkezetét, a jelentő, a jelentett és a cselekvés új konzisztenciáját érti,<sup>14</sup> amit a *Jevgenyij Anyegin* első fejezetében (LIX. strófa) az alanyi szabadság feltételének, a költői nyelv teremtésének, a hangok, az érzések és gondolatok szövetségének nevez („Свободен, вновь ищущего союза / Волшебных звуков, чувств и дум”) A közléstől, a kifejezéstől, a szótól, a jelképzéstől független lelkesültség, a szellemi tevékenységként értett lélek megszállása az érzékszervek által, az érzelmi telítettség ennek akadályát képezi: „Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому” (6, 239; A lelkesültség nem feltételez olyan észbeli alkotóerőt, amely a részeket az egészhez való viszonyukban képes elrendezni. Saját fordítás – K. Á.). Az „erő” fogalmát a szituáltsággal, a figyelem beállítódásával azonos orosz terminus adja vissza: „расположение души” (uo., *lelki diszpozíció*). A figyelem nyitottságának szomatikus metaforáját az elemzett versben a kitarulkozó test részeinek – a szemek, a fülek, a száj, a mellkas, a szív – új rendbe, váratlan kölcsönhatási relációkba hozása eredményezi, amelynek célja az új szó, a szív szavaként értett ige megszületése, s a szóalkotás történetének bemutatása, azaz *A próféta* című költemény. Ebben az értelemben a vers a költői jelenlét („ihlet”), az érzelemnek és a gondolatnak a keletkező szóban megvalósuló új szövetségét demonstrálja, vagyis az *ars poetica* műfajába tartozik. Ennek tartalmával teljesen összhangban van Puskin elméleti elképzelése a verbális alkotásinvenció, az

---

<sup>14</sup> Például Dante megítélésében, miszerint a *Pokol* egységes kompozíciója az effajta magasabb rangú – „felfedező” – zsenialitás terméke („единный план *Ада* есть уже плод высокого гения”, 6, 239).

„ihlet” természetéről, amelyet szembeállít a romantikusok elképzelésével az érzékek természeti vagy természetfeletti megszállásán alapuló lélekemelkedés, az extázis fogalmával: „Вдохновение? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных” (6, 239; *Az ihlet?* – az a benyomások legelevenebb befogadására serkentő lelki diszpozíció, mely – következésképpen – a fogalmak gyors kialakulását idézi elő, előmozdítva e benyomások megmagyarázását. Saját fordítás – K. Á.).

Az orosz lexéma – a „соображение” – a köznyelvben is az eleven benyomások mérlegelésén, megfontolásán alapuló észrebevételt vagy felismerést, de mindenképpen valamiféle elemi kreativitást jelöl, függetlenül a költészet világától. A költészetben releváns fronészis „gyors felismerést” feltételez, abból a lelki szituáltságból, diszpozícióból kiindulva, amely a költőnél kiiktathatatlan – az a feltétel, miszerint egyszerre nyitott az élet benyomásaira, amelyek a cselekvő jelenlét hatására keletkeznek és azok kifejezési lehetőségeire a nyelvben. A benyomások befogadása itt nemcsak aktív, hanem szimbolikusan közvetített is. A lélek „elevenességét”, azaz aktusként való felfogását a költői nyelv által már birtokba vett és a még el nem sajátított aspektusainak, a kimondott és a még ki nem mondott tapasztalatnak a feszültsége szüli. Nem pusztán a dolgok új viszonyrendje keltette benyomások vezérlik a versírásra indító diszpozíciót, hanem e dolgok és jelek, a szavak, illetve a szavak és a korábban alkalmazottak közötti feszültség. Ezt igazolja, hogy Puskin egyszerre folytat terminológiai és költészeti polémiaát a romantikusokkal a teremtő indíttatás kérdésében.

## 2

### A személytörténet, a történelem és a költészet alanya

Vegyük most szemügyre a poéma szövegképző működését, azaz a versnyelv és az elbeszélés kölcsönhatását a jelentésképzésben *A rézlovas* alapján.<sup>15</sup> A választást egyebek mellett az indokolja, hogy a „költői bölcsesség” (Giambattista Vico terminusa)<sup>16</sup> ebben a poémában a cselekvés, a történelem és a kultúra minemiségének kérdéseivel, azaz az emberi lét alapkérdéseivel szembesíti a szót, felcsillantva ezzel a megjelölt összefüggésben betöltendő szerepét, a nyelv ontológiai státusát is.

<sup>15</sup> PUSKIN, Alekszandr: *A rézlovas*. Fordította: Galgóczy Árpád. Békéscsaba, Tevan, 1999.

<sup>16</sup> VICO, Giambattista: *Az új tudomány*. Fordította: Dienes Gedeon és Szemere Samu. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979. 243–472.

## A modalitás mint cselekvésindex

A poéma címét adó szobor modellje, I. (Nagy) Péter a történelemben bevont újabb térben – 300 évvel ezelőtt, 1703-ban – új orosz fővárost alapított. Valamivel több mint száz évvel később Puskin poémájában (1833) azt az írásmódot alapozta meg, amely az orosz irodalom egyik legproduktívabb kánonja lett – a pétervári szövegét.<sup>17</sup> Ezt jelzi a mű alcíme: *pétervári elbeszélés*. Tudomásom szerint ez az első hely, ahol a város neve műfajt árnyaló tulajdonságként merül fel az orosz irodalomban, áthelyeződik a történelmiből az irodalmi sorba. Ettől számítva az orosz irodalomban létezik egy, a kultúra szemiotikája által leírt szövegtípus, amely a narráció új kategóriáját jelöli.<sup>18</sup> Pétervár megalapítása és a poéma között történelmi folytonosság áll fenn. Puskin elbeszélésével megszületik „Péter alkotásának” „Puskin alkotását” elővételező szerepe, vagyis problémaként merül fel: a történelmi eseményben hogyan rejlik benne az irodalmi esemény – a modern nagyváros megjelenésében a modern orosz irodalom előlegezése. A pétervári fordulat, e történelmi hasadás nélkül vajon kialakult volna a történelem orosz irodalmi reflexiója? S vajon kialakultak volna ennek az irodalmi produkciónak nem csupán nemzeti, hanem európai érvényű horizontjai? S e hitelesség forrásaként az orosz regény klasszicitásának letéteményesei – *A köpönyeg*, *a Bűn és bűnhődés*, az *Anna Karenina* és a többi nagyregény?

A pétervári elbeszélés történetképzésre alkalmas beszédmóddá alakítása úgy valósul meg, hogy szövege három egymásra torlódott kánon diffúz szabályrendszerével és heteroglossziájával szembehelyezkedve fogalmazódik meg. Az egyik a klasszicizmus és a felvilágosodás episztéméje, a másik a romantika, a harmadik a realizmus. Tekintsük át ezek kezelését, átírását poémaszöveggé a megnyilatkozások modalitásának szintjén.

---

<sup>17</sup> A *pétervári szöveg* Vlagyimir Toporov által bevezetett, ma már széles körben elterjedt fogalom, amely a szemiotikailag interpretált tér (itt a város) specifikus jegyeinek és a róla szóló megnyilatkozások összességét magában foglaló szövegbázis („szövegtér”) fő jegyeinek izomorfiját hivatott kifejezni, tekintet nélkül az egyes szövegek műfaji és szerzői sajátosságaira. Ez a neomitológiai álláspont a nyelv rituális eredetén alapuló archetipikus formáinak felkutatását tartja elsődlegesnek a modern szövegek vizsgálata során. A *pétervári szöveg* ennek megfelelően egy modern mítoszként van elképzelve. Vö.: ТОПОРОВ, В. Н.: Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему). In: ТОПОРОВ, В. Н.: *Миф. Путял. Символ. Образ*. Москва, Прогресс, 1995. 259–367. Továbbá: 193–258, 368–399.

<sup>18</sup> Nem beszélünk például „moszkvai elbeszélésről” és „szövegtérről”, bár létezik moszkvai író, elbeszélő, folyóirat, szalon stb. Mintha Moszkvának nem volna történetképző szerepe. Moszkva páciens („anyácska”): fölgyújtják, elfoglalják stb., „moszkvai szöveget” azonban nem írnak, legalábbis olyat, amely szerzői szerepet tölthetne be az irodalmi diszkurzusformák univerzumában. Ez nem jelenti azt, hogy más kulturális téren, például a politikai beszédmód terén (leninizmus-sztálinizmus, trockizmus, peresztrojka) vagy a pravoszláv hermeneutikában (Szergej Bulgakov, Pavel Florenszkij), illetve a tudományban (Moszkvai Nyelvész kör, Roman Jakobson, strukturalizmus stb.) ne volna kitüntetett szerepe.

A péteri téma *A rézlovasban* először Péter alkotásához, a Városhoz intézett *ó dai modalitású* megnyilatkozásban artikulálódik (*Szeretlek, Péter alkotása...*), amely a *Bevezető* fejezetet foglalja el. Ez egyben egyfajta nyíltan lírai szerzői attitűdöt jelenít meg, de persze nem azonos a szövegalany megmutatkozásával. A szövegalany egy ettől a bevezetéstől kétszer elmozduló aktusban valósítja meg öntematizációját. Elsőként (a *Bevezetőt* záró sorokban) a műfaji index cseréjével: „mélabús elbeszélés” váltja le az ó dai beszédmódot, amikor az alkotás témájáról Jevgenyij témájára tér át az elbeszélés. Ez az első regiszterváltás, amely a modalitás szintjén zajlik le:

Szörnyű idő emléke kel,  
Idézve is szorong a lélek...  
Most róla szól históriám,  
Amit tinéktek elbeszélék.  
A történet nem lesz vidám.

Az új modalitás más műfajt képvisel, s ezt nem pusztán a tárgy megváltozása indokolja. Az elbeszélés jelzője – szomorú (mélabús) – nem csupán minőségmutató, hanem intertextusokra utaló *műfaji szignál*. Ugyanis a szó („печален”: *szomorú*) a szentimentális elbeszélés akkor még uralkodó helyzetben lévő kánonjának tonális indexe. A megnyilatkozás modális természete azonban nemcsak a kifejezésmódot, a lexikát és a szintaxist határozza meg, hanem a történetképzés szabályrendszerét is. A mélabús szóhasználat – megjelenített formájában, azaz Jevgenyij beszédének ismérveként – immár nem pusztán kifejezési eszköz, hanem a szóhoz kötődő szimbólumteremtő szemantikai potenciál, amelynek fölismerése azt képes demonstrálni, hogy a hős által sajátjának vélt szavak egy nagy irodalmi szótár eszközrendjéből, a szentimentális idill, illetve elvesztése történeteinek reflexiója, azaz a romantikus elégia szótárából származnak. Az olyan szavak és kifejezések kiválasztása egy jövőendő történet megképzéséhez, mint „sóhajtozva akár a költő álmodozni kezd”, „árva”, „özvegy”, „házikó”, „fűzfá”, „kis vagyton”, „szerény ész”, „a gyerekek gondozása, nevelése”, „szegény boldogság”, „kéz a kézben a sírig”, „az unokák elhantolnak”, nos, ez a frazeológiai kód felfedi, hogy itt az idill, az árva lány és özvegy édesanyja boldoggá tévése történetkliséjének indexeivel van dolgunk. Mondhatnánk: a szereplő frazeológiája és modalitása nem egészen ártatlan, mert egyúttal egy történetsémát is felvállaltat vele mint a megnyilatkozás hő sével.

Az első műfaji indexváltás tehát azt mutatja, hogy a szándék értelemkifejezéssé – vagyis az elgondolás jelentéskezdeményezéssé – válása abban a kontextusban történhet meg, amelyben a gondolkodás és annak műfaja egyszerre neveződnek meg: az elgondolás, amint megfogalmazódik, azaz megnyilatkozásformát ölt, a beszédmód műfaji eredetét is kinyilvánítja. Ez Puskinnál egy harmadik áthelyeződést is maga után von: a műfaji intenció cselekvésmotivációvá



alakul át. A szándék hordozója ugyanis a műfaji formától irányítva közli magával, teszi szemléletessé önmaga számára szándéka tartalmát. A felhasznált műfaji szabály egyúttal sematizálódik, ami elkerülhetetlenül következik abból, hogy az elbeszélésaktus a szöveg – a költői elbeszélést megvalósító beszédmód egysege – szintjéről a verbális kommunikáció szintjére, az irodalmiból a nem irodalmi nyelvhasználatba került át. Ezt az áthelyeződést a szövegrendből (irodalmi sor) az egyéni megszólalás rendjébe (nem irodalmi célzatú nyelvhasználat) természetesen megjeleníti az író, ám ezzel most nem a prózanyelv feltételét hozza létre, hanem azt mutatja meg, hogy a megnyilatkozás során használatba vett irodalmi kód, a történetképzés már kanonizált műfaji szabályrendszere, a befogadói használatban hogyan alakul át *cselekvést szabályozó sémává*.<sup>19</sup>

Általánosítva a jelenséget: nemcsak azt mondhatjuk, hogy minden cselekvés potenciális szöveg, hanem azt is, hogy *minden szó* hasonlóképpen *potenciális cselekvés*. Így nemcsak arról győződhetünk meg, hogy a szentimentális idill nem valósul meg Jevgenyij történetében. Amikor bekövetkezik a szereplő eszmélése, valójában az „világosodhat meg” előtte, hogy egy irodalmi történetsemát akart saját élettörténetében megvalósítani.

Az „ábrázolt beszédet”, a szereplői megnyilatkozást alkotó szentimentális szókészlet és műfaj poétikai reflexiójaként születik meg az írott puskinai szövegmű – a poéma, az „ábrázoló beszéd” (a szerző) nyelvét prezentáló diszkurzív rend, de ez – mint látni fogjuk – nemcsak tárgyá teszi a sematizálódott megnyilatkozásmódot, hanem inkább újralétesíti a szociolektusban elhasználandó nyelvi tényeket, a nyelv ontológiai regenerációját hajtja végre. A *személyes történet* ezért nem lehet a szüzsé alkotórésze. Szüzsé és történés (cselekvés) megkülönböztetését a következő megfontolás indokolja: a szüzsé a szöveg valóságából kiemelt történetképző eszközök rendszere, a személyes szövegtípustól elvont és a kanonizálás céljából megismételt – tehát szerkezetű alakított – sémája.

A mélabús elbeszélés is egy ilyen modális sémát jelenít meg Jevgenyij megnyilatkozásában, műfaja kanonikusnak számított *A rézlovas* megszületése idején, gyökere a (művelt olvasóközönség körében uralkodó) szentimentális prózában keresendő.<sup>20</sup> Erre utal a poéma második részének kezdetén a „Karamzin tolla”

---

<sup>19</sup> A cselekvés történetét és reális kontextusait kiszorító műfaji cselekvésséma esetenként oly erős lehet, hogy nemcsak a hős szerepét predestinálja a cselekményben, hanem a befogadói magatartást is. Ez végletes esetekben akár a befogadói attitűd felszámolását is eredményezheti, amennyiben a szövegmegértés és az önmegértés közötti distanciát is képes felszámolni. Ilyen például az öngyilkosságok számának látványos növekedése a *Werther* hatására. Amennyiben az olvasat nem saját szöveg létrehozásának eredményeként fogalmazódik meg, amennyiben tehát az idegen műfaj nem reflektálódik saját műfajlétesítő igény megfogalmazásával, a kánon nemcsak a megnyilatkozást, hanem a cselekvést is közvetlenül képes befolyásolni. Ebben az esetben a műfaj redukált képzete intencióként fogja szabályozni a befogadó személyes (nek vélt) értelemképzését.

<sup>20</sup> Az európai folyamatoktól eltérően a szentimentalista kánon az orosz irodalomban nem kerül leváltásra, szimbiózisban áll mind a romantikus, mind a realista próza innovációival.

kifejezés, amely azt hivatott rögzíteni, hogy Puskin történészként is neves elődje történeti művében még rögzítette a hős családi nevét és nemesi származását is. „Jól cseng” a név, bár hordozóját a világ rég elfeledte. Ezzel szemben az „én tol-lam” tulajdonosa, tudniillik az *Anyegin* szerzőjeként megszólaló elbeszélő, a *Jevgenyij* név jelentőjét hozza szóba (a hős családnevére a poéma szövege szerint nincs is szükség), ráadásul kizárólag a név hangzáseffektusára fordítva a figyel-met. A névhez a versben csak hangzásrend tartozik, (előzetesen ismert) történet azonban – sem a történelembe nyúló nemesi, sem a szociális világban gyökerező biográfiai – nem. Ezt módszertanilag úgy értelmezhetjük, hogy a hangzásrend jelentését nem utalása, hanem anyagának, zengésének versnyelvi funkciója sze-rint azonosíthatja az olvasó, aszerint, hogy a név a szerző „tollával” áll „baráti” – azaz, rímelő – viszonyban (a *toll* jelentésű orosz „перо” és a *baráti* jelentésű „дружно” szava, illetve a hős nevére utaló „оно” sorvégi helyzete okán).

A történet keletkezésését szignalizáló első nyom a Jevgenyij név rímhelyzete (*Евгений/размышлений*),<sup>21</sup> amely révén mindjárt kettős transzformáció valósul meg. Egyrészt a nevet egyfajta gondolkodásmóddal köti össze, amivel megkülönbözteti a két „gondolatot”: Péter egykori elgondolását („дума на челе”: *el-gondolás a homlokán*) és Jevgenyij most kibontakozó, a cselekvés világában ke-ltezhető gondolati aktusát („размышление”: *elmélkedés*). Másrészt a cselekvő hős nevét párhuzamba állítja a vele egy időben színre lépő folyó nevével, amely-nek első három betűje a két szó egybecsengő hangjait ismétli fordított sorrend-ben (*Нева : Евгений*). A folyó neve és a szereplő neve között fennálló – a ké-sőbbiekben Jevgenyij cselekvésmódját meghatározó – összefüggést, a betű-képbe írott kiazmust szemantikailag közös attribútumuk nyelvi jelölője is me-gerősíti: a Névát „hullámozása” jellemzi, míg Jevgenyijt a *hullám* jelentésű orosz tőből (*вол, вал*) képzett *волнение*, vagyis a háborgó hullámok metaforájával je-lölt lelkiállapot, a nyugtalanság, szorongás. A vázolt három összefüggés – a rit-mikai és akusztikai kapcsolódás, valamint a karakterjegyek közös szemantikai eredője – stabilizálódik a legnagyobb szegmens, a versszakasz szintjén is, ame-lyet a versnyelvi megnyilatkozás alapegységének tekinthetünk, olyan alapegy-ségnek, amely a témát nem a szereplői megnyilatkozás, hanem az azt prezentáló szöveg szintjén realizálja. Míg ugyanis a „mélabús elbeszélés” – a szereplői megnyilatkozás témájaként – a hős hazatérésének, nyugtalan gondolatainak, áb-rándozó tervezgetésének és békétlen álmának bemutatására szolgál, addig az elbeszélés *versnyelvi szövegének tárgya*, amely az olvasó előtt megjelenik, már nem a hős számára gondot jelentő vihar, hanem a versritmus, az akusztikai és a tropológiai szabályozás eredményeként áll elő. Nevezetesen: a rím és a jelentők által közelített szövegegységeket (a *Jevgenyij/gondolkodás* és a *Jevgenyij/Néva* kapcsolatpárost) a szövegtéma immár a lexéma (jelentéses) szintjére helyezi át.

<sup>21</sup> Vö.: „Итак, домой придет Евгений / [...] / В волнение разных размышлений”.

Ennek következtében analógiás viszonyba kerül az az aktus, amelyet a hős, és az, amelyet a folyó hajt végre. Ez a mikropárhuzam egy makropárhuzam szerkezetébe illeszkedik: míg ugyanis Jevgenyij gondolatai és a folyó vize azonos predikátummal rendelkeznek – azaz hullámszerű –, a poéma első sorpárja Péter gondolatai és a Néva hullámai között fennálló szemantikai antitezist jeleníti meg.

A pétervári elbeszélés szövege két szakaszra tagolódik: az első szakaszban a szereplő szóródó gondolati aktusai (*размышления*) álmódzásba (*размечтался*) fordulnak, majd az álmódzástól a felismerésbe, a gondolatok megvilágosodásába (*прояснились мысли*) csapnak át. Az első taktus az árvíz kiöntésével, a folyó túltelítődésével, a második annak visszahúzódásával párhuzamos eseménymenetet, tehát aszimmetrikus szerkezetet alkot. A második regiszterváltás – vagyis a szövegálgány új státusát felfedő elmozdulás – ez utóbbi eseménymenethez kapcsolódik, ami a történetmondás kulminációs pontján következik be, amikor visszatér Péter témája, ám most már az elbeszélő látóköréből a személytörténet hőséne látókörébe kerülve. Ez a regiszter már nem új műfaji modalitást, hanem mind a hős, mind a narrátor átalakult beszédét szolgáltatója meg egy, az irodalmi konvenciókban ismeretlen módon.

A hős szava egy rövid kifejezésben, inkább indulatszóban összegződik – „Ужо Тебе!” („Megállj!”); az elbeszélő pedig e redukált preverbális megnyilvánulás szemantikai értelmezésére, a helyette való beszédre, illetve a töredékes megnyilatkozás lehetséges kifejtéseire irányul. Az indulatközlemény a maga homályos lexikai egységével („Ужо”), valamint rettegést (?), fenyegetést (?) vagy elszörnyedést (?) sejtető tónusával, „sziszegésével”<sup>22</sup> egyáltalán nem arra szolgál, hogy kifejezzen valamilyen gondolatot, hanem sokkal inkább arra, hogy a fölsejlt értelempotenciál kifejezésére alkalmas nyelv hiányát jelölje meg. Az elbeszélő jelzi egy ilyen potenciális gondolat minőségét, de nem fejt ki tartalmát: „Csak hallgatott, / Mint szörnyű gondok martaléka”. A „szörnyű” szóban megismétli a hős szavának fonikus indexét: „Ужасных дум / Безмолвно полон, он скитался”. Az eszmélés aktusát bevezető gondolat jelzője: „szörnyű” – egyrészt az elbeszélő idő karakterjegyét idézi a narrátor bevezető szavaiból („Была ужасная пора”: „Szörnyű idő emléke kel”) másrészt Péterre utal, az általa képviselt gondolat mibenlétére kérdezve: „Mily rémes most a ködben ő!, / Fejében mily konok remény gyúl!” („Ужасен он в окрестной мгле! / Какая дума на челе?”) Ám a kérdő modalitás a szobor értelmezésére vonatkozik, a szobor közvetítésével képviselt gondolatot faggatja. Kérdésünk ezért az lehet: mi módon reprezentálja ezeket az áttételeket a poéma szövege.

A péteri téma – láthattuk – kettős szimbolikus közvetítésen keresztül jut el az olvasóhoz: mint a Városban megvalósult elképzelés és mint a Szoborban megva-

---

<sup>22</sup> A találó magyar fordítás szerint; az „уж” ugyanis *siklót* jelent, jóllehet a két szó nincs etimológiai kapcsolatban. A hangalaki és a modális index ennek következtében kapcsolatot teremt Jevgenyij és a lovas által eltaposott kigyó között.

lósult eszme. A Város Péter alkotásaként, a Szobor az alkotóról szóló alkotás-ként perfektuálódik. Míg a poéma bevezetőjében kifejtett péteri monológ a cár szándékainak ad formát, a narráció jelen idejében a történelmi figura a lovas szobor egyik – esztétikailag megformált – emberi alakjaként áll előttünk. Következésképpen nem maga a történelmi személy, hanem plasztikai alakmása válhat cselekményformáló tényezővé a poémában. A cár figurája ezért a szobor részeként – a lovas, a ló, a kígyó és a sziklatalapzat viszonyrendszerében – értelmezhető. Jevgenyij öneszmélése akkor teljesedik ki, amikor felismeri e négy tényező tevékeny részvételét saját történetének alakulásában. Ezt jeleníti meg a hős víziójaként az elbeszélés. Az a tény, hogy a Szobor történetformáló tényező, eszmélésfolyamatot kiváltó motívum a narrációban, ez a tény azt jelenti, hogy bármiféle személyes eszméléstörténet csakis e tényezők hatásstruktúrájának megvilágításával képzelhető el. Másként, általánosabban fogalmazva, a nagybetűs Történelem értelmét csak a személyes történet alakítása során lehet felismerni, amikor a nagy narratívák válsága bekövetkezik, és a szereplő saját perszonális történetét kezdi fölépíteni. Azzal a történetiséggel van tehát dolgunk, amely a megvilágosodás aktusaként jelenik meg a szereplő előtt, s amely a fronészisz, az *öneszmélés temporalitásában* ölt testet. E szubjektív történet tanúsítja, hogyan tesz szert maga az író – költői szövegében – Oroszország történelmi értelmezésének nyelvére, amely a „költői bölcsesség” szférájában az önmegértés szimbolikus készleténeként jelenik meg.

A szereplő történetének fordulópontját, a fölismerés aktusát úgy közelíthetjük meg, ha feltárjuk, mi módon teszi belsővé a szereplő szemlélete azt a külső párhuzamot, amely lelkiállapota és a nyugtalan folyó között elsődlegesen a versnyelvi rendben már megteremtődött. Másként fogalmazva úgy, hogy explikáljuk azt az eseményt, amelynek során a versnyelvi szövegtéma a szereplő megnyilatkozásának témájává alakul át. Vagyis megszületik a perszonális diszkurzus szubjektív szövege. Ezt az elméleti megközelítést kell most próbára tenni.

Az eszmélést hozó fordulatot azzal írhatjuk le, ha kifejtjük, hogy miként juttatja nyelvhez Jevgenyij a kiáradt folyó dübörgését, s ezáltal miként teremt magának nyelvet, kompenzálva egyúttal nyelvhiányos állapotát, egyelőre még preverbális gondolati telítettségét. Péter gondolati telítettsége, alkotói szándékról tanúskodó értelemvilága független volt a folyótól, a Jevgenyijé viszont teljesen a folyó megszemélyesítései által elindított metaforikus folyamat inkarnációja. Pontosítva mondandónkat, azt állíthatjuk, hogy a telítődés megisméltése a második, az ellentörténetben Péter gondolati teljesítményének deficitjére utal. Hogy az a poéma felől értelmezve nem teljes, akkor tárul föl, ha Péter monológját az eszméléstörténet felől újraolvassuk. A cselekmény pontosan ezért áll két egységből: a kultúrateremtő alkotás történetéből (Péter) és ennek egzisztenciális megértésé-  
ként – s egyben reinterpretációjaként – az öneszmélés történetéből (Jevgenyij).

A hullám és a gondolat kölcsönhatását biztosító metaforikus műveleteket teljessé teszi e történet szövege: amint a hullámok hordozójukat, a folyót – a rész az

egészt – visszafordulásra készítetik, s ahogy ezek feltöltik a Néva gránitmedrét, úgy tölti fel a szereplő beszédsémáját egy másként fogalmazott, diffúznak tetsző megnyilatkozás hangzásrendje. A hős a folyó dübörgő hullámverését hallja: „Fülében ott dörgött a Néva”, majd az eszmélést kiváltó megisméltődés kerül sorra: „Dühödt hullámverés kísérte! / Felismerte a köveket”, végül a folyó a látomás hangzásindikátoraként tér vissza a záró epizódban: „Mindegyre hallja a mögötte / Dübörgő hangos vágatást”. Az első előfordulás a párhuzam megteremtését szolgálja, a második a dübörgés megisméltését a belső hallás, az interiorizáció céljából, a harmadik a hallomás keltette látomás megképzését. Amikor a külső dübörgés belső hallomássá, a zúgás a zúgás szubjektív közleményévé, azaz az artikulálatlan artikulálttá alakul át, ekkor tetten érjük az eszmélés első jelképzési aktusát, amellyel bekövetkezik az ontológiai státusváltásra való alanyi készenlét. A belső hang ugyanis korábbi önkifejezési módjától – szavától és érzékelési eszközeitől – fosztja meg Jevgenyijt: a hős elveszti minden korábbi szubjektumstátusát, sőt minden korábbi életfunkcióját is – az érzékelőét, a gondolkodóét és a cselekvőét egyaránt. Ennek az eredményét a következőképpen adja vissza a vers:

Alig vonszolja életét,  
Nem ember és állat se még,  
Se ez, se az, se földi pára,  
Se síri szellem...

A belső hang, az invokáció keltette látomástörténet (a lóról és lovasáról) nem illik bele a narrátor által értelmezhető valóságba. Neki úgy tűnik: Jevgenyij esze megbomlott. Nem így áll a helyzet az olvasót megszólító szöveg szubjektuma szintjén. A cselekmény hőse – úgymond – megőrül, de a szövegűs nem bír ilyen referenciával, voltaképpen semmifélel sem. Amit a versrészlet mond, az annyit jelent, hogy Jevgenyij most semmiféle analógiába nem állítható individualitás hordozója: se ez, se az. Nem hasonló senkihez és semmihez, *megismételhetetlen*.<sup>23</sup> Most elnyeri azt az ontológiai státust, amely kizárja, hogy tet-

---

<sup>23</sup> Az a tény, hogy nem sorolható már létező logikai kategóriákba, önmagában nem jelenti azt, hogy nem létezik, hogy a semmivel volna azonos. Ennek az a bizonyítéka, hogy a kioltott referencia helyén igen jelentős szövegmenyiség és értelempotenciál sűrűsödik össze. Ez a szituáció voltaképpen a XIX. századi orosz irodalom legproduktívabb problematikájának alapmintája. A megismételhetetlen referencia nem nulla, hanem szinte abszolút jelentéstartomány, amelynek megjelenítésére még nincs nyelve az adott kultúrának, s ezért a létező beszédmódok keretén belül nem predikálható. Azaz, új nevet kell adni a jelenségnek, az pedig szóképzéssel és a lexikai szemantika megújításával jár együtt. Ez a látens jelentéstartomány, ez a történetet *már* irányító, de verbális nyelvvel *még* nem rendelkező erő meg tud mutatkozni a cselekvésben, jellé téve a cselekvést, de nem adja meg magát a leíró beszédrendeknek, merthogy szerepe éppen az, hogy új beszédmód létesítésére szólítson fel.

tei analógiába kerüljenek valamely előzetes történet-, beszéd- és szerepsablonhoz – szociális vagy irodalmi beszédmódhoz – kötődő cselekvésmóddal. Ez nevezhető *metanoia-státusnak*, amely az „olyan, mint” diszpozíciót szünteti meg. Ez a regényre jellemző történetképzés sajátosságát alkotja, s egyebek közt olyan figurákban ölt etalonszerű cselekvésalanyi formát, mint Don Quijote (Cervantesnél), Popriscsin, Akakij Akakijevics (Gogolnál), Csulkaturin (Turgenyevnél), Miskin herceg (Dosztojevszkijnél) stb. Előre sejthető, hogy csupán egy, de radikálisan új hasonlóság létesítése az oka annak, hogy ez a kioltott referencialitás ekkora nyomatékkal fejeződik ki. Nevezetesen: a Névával létesített analógia kibontásának mint a szöveg szemantikai világát előállító versnyelvi műveletnek a ténye.

De nemcsak a cselekvő jut regényhelyzetbe, olyan cselekvéshelyzetbe, amelyből történet képezhető, beszéd azonban nem, amelyben ezért maga a cselekvés „beszél”. A cselekvés izolálódása és emancipálódása (egyfelől a cselekvővel, másfelől a cselekménnyel szemben) következtében ugyanis a helyzet is regényi minőségre tesz szert – sem nem az élet, sem nem a nem-élet virtuális szituációját állítja elő:

Vagy e gonosz káprázatot  
Álmodja csak? Vagy az élet  
Csak pusztá álom, semmiség?  
A Földből így űz gúnyt az Ég?

Az *élet* : *álom* párhuzam beépül az eszmélés történetébe, és a megőrülést tematizáló részek után fordított rendben újra tematizálódik: az álom pszichikus fogalmát átírja az alvásból való felébredés aktusa, amit a hullámok egy év elteltével újra felhangzó morajlása idéz elő, előrevetítve ezzel az emlékezet újralétesülését, más szinten.

A metanoia-státus azonban az emlékezést is új működésmódra készíti. Ezért a megtörténtekekre való emlékezés a történetképzés következő szakaszában blokkolva van. Jevgenyij ugyanis nem empirikus veszteségeit, Parasát és édesanyját, illetve pusztulásuk eseményét – a biográfiai ténnyé vált emlékeit – idézi fel. Az ismétlés nem visszaemlékezést realizál a memorizálás vagy felidézés értelmében, hanem áthelyezést. Valójában a hős új típusú emlékezés mód létesítésére kényszerül. Nem arról van szó, hogy újra átéli azt, ami megtörtént vele, kontinuitást teremtve múlt és jelen között (ez a memória kierkegaard-i modellje volna), hanem az emlékezés készítésére szolgáló eszközöket hozza létre, hogy ezek felhasználásával majd újralétesítse a múltat, s újraalkotva annak kontextusait, egyúttal más szintre emelje saját gondolkodásának tárgyát. Nevezetesen: a személyes eseményt, a saját élete alanyává válásának a történetét a történelem reális „pétervári” közegeként értelmezze. Ő nemcsak része Szentpétervár lakosságának, egy „kisember” a sok közül, ő maga is „egy kis Szentpétervár”. Ezzel

magyarázható a város és a szereplő *tertium comparationis*ként működő közös ház-metaforáinak készlete. Ennek a rekonstruált emlékezőmódnak köszönhetően jut Jevgenyij arra a felismerésre, hogy nemcsak ő áll benne a történelemben, hanem a történelem is az ő – feldúlt és lerombolt – „házán” és „ablakán” (a privát történelem szimbólumai Puskin műveiben) keresztül tesz szert aktualitásra, vagyis hogy az életében bekövetkezett esemény nem természeti katasztrófa vagy sors következménye. Ebben az emlékezőmódban már a poéma szerzői témakörét látjuk viszont. Eltűnik tehát az elbeszélő szó (a szereplő szava) és az elbeszélő szó témájának különbsége. A különbség immár csupán a versnyelvi szemantika szintjén, az írott diszkurzíva és az olvasás szubjektumának kapcsolatában érhető tetten.

Ezzel maga a történelem értelmezése is új szintre helyeződik Puskinnál: az nem az öröklött környezet hatásmechanizmusa többé, amely a szentimentalizmus naturalizmusával szemben a civilizációt képviseli a Puskin megelőző kánonban. Következésképpen már nem is természetátalakító erő, ahogyan azt a felvilágosodás eszméit képviselő Nagy Péter fogta fel. A poéma (akárcsak a költő történelmi tárgyú kutatásai és esszéi) arról tanúskodik, hogy a történelem „rendeltetését” Puskin az *emberi cselekvés személyes megformálására alkalmas eszközközrendek kimunkálásának történeteként* fogta fel, beleértve ebbe saját költészetét és magát a tárgyalt poémát is. Ennek tükrében a Város kétféleképp fogható fel: egyrészt mint Péter, a felvilágosodás reformpolitikusának természetátalakító – civilizatorikus – alkotása, másrészt mint Jevgenyij szavának, az önformáló megvilágosodás, s a benne megtörténő önmegértés szubjektuma beszédmódjának megszületése.

A fentiek értelmében Puskin az elbeszélő cselekvést tehát olyan aktusként fogja fel, amely a tettet saját jelévé alakítja át, a tett diszpozíciójából képezve meg a jelölés eszközeit: a perszonális elbeszélést vagy modalitást. Jelen esetben Jevgenyij vízióját, imaginárius Péter- és Néva-képét érthetjük alatta. Jevgenyij felismerését a Szobor részegységei alapján képzett szimbólumokból alakítja ki, azok térbeli, eredeti rendjének dekonstruálása nyomán, majd újrendezésükkel, tehát a szoborban reprezentált rendszer – a plasztika nyelve – átalakításával valósítja meg. Ezt a szubjektív szoborképet jeleníti meg vízióként az elbeszélés verbális reprezentációja. Ez a vízió nem más, mint a szobor dekonstruált elemiből képzett privát szimbólumok új – személyes rendet alkotó – és eszméléstörténetet megjelenítő narratívája. Ennek során Jevgenyij – ábrándszövegével elmentésben – nem békés házi idillre, hanem a világ megértését szolgáló nyelvre tesz szert, amely a szoborban rögzített Péter-kép saját képpé való alakítása során konstituálódik. Ám ehhez a *cselekvés saját világát* – privát szimbólumait – kell megermentenie.

## *A szimbólumok átírása: ló és lovasa*

Vizsgáljuk meg azt az új szemantikai tartományt, vagy legalábbis annak az itt kifejtendő interpretációban aktuális részét, amely a plasztika szimbólumnyelvének verses elbeszélői átírása nyomán tárul fel a szövegben. Olvasás közben vegyük figyelembe azt, hogy míg a szereplő látja a szobrot, az elbeszélő leírja azt, és pedig e szubjektív nézőpont kifejeződéseinek megfelelően, hol a szem valóságos látomásaként, hol meg a képzelet aktusaként, vízió formájában. S mindehhez járul a versbeszéd jelentéstartománya, ami a poéma alanyának perspektíváját teszi megközelíthetővé, s azt a diszkurzív cselekvésmódot is, amely a szereplők világát a szöveg világába, az olvasható realitásba helyezi át.

A *Bevezető* narrátori megnyilatkozásának első két sora nemcsak tematikus párhuzamot állít fel Péter gondolata és a hullámok között („A hullámoktól ostromolt / Sík parton állt, s nagy terve volt”), hanem a versnyelvi rendet demonstráló első diszkurzív aktust is megteremti. A szöveg epigenezise (azaz saját keletkezését bemutató eljárásai) mutatkozik itt meg a *paradoxont alkotó metaforák konfliktusa* révén. Péter alkotásának helyszíne az üres tengeri térség. Az űr kitöltése a város megalapításával történik meg. Még mielőtt hozzálátna a városépítéshez, Péter már az alanyi telítettség – a cselekvés szubjektumára, a termékeny pillanatra jellemző – állapotában van, amit Puskin az elmélkedő elmélyülés XVIII. századi műfaji indexével, a *дыма* terminussal jelez. A *дыма* az elbeszélésben azonban egy ismeretlen gondolat műfaji neveként jelenik meg, amit a szobor lovasának homlokán fedez fel majd Jevgenyij. A *дыма* szó átvitele a verbális megnyilatkozásról, Péter monológjáról a Szobor plasztikai egységére az olvashatóból az olvashatatlan státusába helyezi a gondolatot: Péter szándéka ki nem fejezhető titkot képez immár (tudniillik Jevgenyij története, a perszonális elbeszélés nézőpontjából vizsgálva), amelyet a homlok mögé rejtett el a szobrász; ennek értelmi tartománya nem azonos a kifejezésére szolgáló beszédmód jelentéstartományával. Azaz állandó újraértelmezésre szólít fel. A Péter megnyilatkozásában kifejtett gondolatok közismert eszmék, amelyek a városalapítás tervét és okait reprezentálják, nagyszabású felvilágosítói elképzelést. A péteri tett – alkotása eredményével – azonban túlmutat ezen a terven: Szentpétervár megjelenése a történelem színpadán a róla szóló eljövendő szövegüniverzum letéteményese, s mint ilyen, e történetnek része is, meg reprezentációja, kultúrája is egyben.

A péteri gondolat a város keletkezéséről, a puskini a város történetéről szól. Ebben már nem maga a városalapítás képez történetet, hanem a megalkotott dolog szubjektumként való viselkedésének az értelmezése. Itt nem az a kérdés, hogyan jött létre egy kulturális objektum, mit csinált Péter, hanem az, hogy *mit csinál a város*, hogyan vesz részt az emberi cselekvés kontextusának átalakításában. Egyebek között Puskin életének és művének szituálásában. A történész



kérdését – „hogy volt?” – a költő kérdése váltja fel, a történetit az ontológiai kérdezmód: „mi lett?”.

Az alkotásnak, Péter alkotásának cselekvésmódot létesítő szerepe és történelmi funkciója most – Puskin poémájában – kerül először a költői nyelv hatósugarába. A kérdés az: miféle cselekvésmód kultiválását alapozta meg a város mint kulturális valóság?

На берегу пустынных волн	A hullámoktól ostromolt
Стоял он дум великих полн,	Sík parton állt, s nagy terve volt,
И вдаль глядел. Перед ним широко	Amint a láthatárt vigyázta.
Река неслася; бедный чёлн	Magányos csónakot sodort
По ней стремился одиноко	A nagy folyó tajtékos árja.

A téma ilyen feladása mitologikus szemantikát is aktivizál, miszerint a teremtés dolgokkal való betöltés, kozmogonikus térképzés. A telítettség, amely Péter belső beszédére („полн”) vonatkozik, azonban *hiányos*,<sup>24</sup> tekintettel arra, hogy a Néva hullámainak ismerve („пустынных”: *puszta*) rá is áttevődik a versnyelv szintjén, ahol jelölése megkettőződött: a rím párhuzamba állítja a hős mentális állapotát a folyó hullámaival: *волн/полн*. Most a hős szavaira ráépített fölöttes szövegben megjelent a költői beszédmód jele, a rím által létrehozott kettős szemantika, Péter nem-költői – politikai – beszédmódjának költői reflexiója: a rím által összekapcsolt szavak ugyanis az üresség és a telítettség jelentéssel bírnak. A tenger hullámai hordozzák a telítetlenség, a hiány tulajdonságát, Péter pedig a gondolati telítettség verbális jelével van felruházva. A „telített” gondolatosság így az ellentétével, a „puszta” jegyeit viselő hullámokkal lép kapcsolatba, vagyis a versnyelv szemantikája megjelöli a teremtőaktusban a hiánystruktúrát, ami a kétféle műfaj, a *дума* és a poéma értelemképző lehetőségeinek eltéréseiből fakad, s a politikai és költői beszédmód divergenciájának indexe is egyben. A rímkapcsolat stabilizálja a kezdeti relációt – a hullám és az ember kapcsolatát –, majd a stabilizált párhuzamban rögzített szemantikai lehetőségek határait (üres/teli), azaz a két vesszor egysége révén létrehozott paradox szemantikát kiterjeszti a szöveg egészére. Ez a diszkurzív aktus egy harmadik meg-

---

<sup>24</sup> A *próféta* című vers – mint tapasztalhattuk – hasonló megvilágításba helyezi a szöveg epigenezisének kérdését. Míg a beszélő én körül a versnyelvi szövegben olyanfajta referenciális világ épül fel, amely a témát a pusztával, az ürességgel párhuzamba állított Én, az Én mint hullá révén metaforizálja, aközben a beszélő alteregója, a Szeráf körül a szavak bibliai, folklorisztikus, mitológiai szemantikával bővült jelentésvilága épül fel, és jelentéssel telíti a narráció szintjén kiürített külső és belső tér – a puszta és a hullá – leírására használt szavakat. Az elmondott történet szintjén a kiürülés, az elmondást manifesztáló nyelvi történésben a szemantikai innováció megy végbe, s ez képez tényleges költői eseményt – az új értelemalakzat megmutatása, szövegiesülése, mert a vers megszületésének történetét, vagyis az imént említett jelenséget, a szöveg epigeneziséét tárja az olvasó elé.

ismétlés során aktualizálódik: a rímmel elindított ambivalens versnyelvi szemantika materializálódik, s ezzel új témát vezet be – Jevgenyijét. Éspedig jóval azelőtt (történeti utalása szerint száz évvel előbb), hogy maga Jevgenyij a cselekvés világában megjelenjen. Az ismétlésrend áthelyezi a rím jelölte szemantikai kezdeményezést a történetképzés szintjére, azaz újratematizálja a kiinduló témát. Ennek értelmezését adva azt mondhatjuk: Jevgenyij története során nem árvízi katasztrófát szenved el (ez adódna a fabuláris olvasatból), hanem Péter témájára tesz szert. A péteri gondolat és megvalósulása az ő személyes életének kérdésévé válik.

Épp ezért nemcsak Pétert, hanem Jevgenyijt is a *дума* formálta gondolatok képviselik az elbeszélésben. Az ő gondolatai azonban nem állnak össze egy nagy elgondolássá, történelmi cselekvést mozgósító tervvé. Itt nem egy kész gondolat teljességével, hanem a keletkező gondolat természetrajzával van dolgunk. Másként szólva, ez esetben a gondolat *története* a tárgy, nem a megvalósítása valamely produktumban, eszmében. Ami az eszméltörténetből a hős szavaival közölhető, az a történetét megelőző mentális állapotát jeleníti meg, valamint a narrátor distanciáját mind a megnyilatkozás, mind annak irodalmi kánonból származó kódjával szemben. Ha a Péter városalapító terveinek szentelt bevezető részt a tervező gondolkodás témájaként azonosítjuk, Jevgenyij gondolatainak megjelenítése ennek átalakítását követeli majd meg. Az üresség és a telítettség (egyelőre látens, tematikusan kibontatlan, de szemantikailag már működő) paradoxonát a Jevgenyij eszméltörténetét létrehozó cselekvéssor szemantikája teszi érthetővé. Ezt az előbbi párhuzamnak egy harmadik taggal való kiegészülése alapozza meg. A hangzásidom a *csónakot* emeli be harmadik tagként a szerkezetbe (волн/полн/челн), amelynek „szegény” jelzője a rövidesen felbukkanó Jevgenyij állandó karakterjegye is lesz. Nemcsak a folyó, a csónak is az ő attribútuma, cselekvése diszpozícióját megjelenítő egysége, a cselekvés „saját világának” fontos eleme. A csónak számára a háborgó Néván való átkelés és a hullámokkal folytatott végzetes küzdelem eszköze. Az átkelés tárgyi értelemben a szigetre, a házával ellentétes térbe helyezi át a hőst, ami ontológiai státusváltásra utal a narrációban.

A sziget ugyanis az utópia toposza, esetünkben a hős vágyálmainak – a várossal szemben elképzelt – világa, majd az álmok romhalmazának, a káosznak a helyszíne, amelyet Puskin az idilltörténetek kellékeivel jelenít meg: kis sziget, tengerből bárkával, házikó, előtte fűz – a nem természetes halál áldozatává lett szüzek mitológiai alakjainak, a bosszúálló sellőknek, *ruszalkáknak* állandó tartózkodási helye.<sup>25</sup> Menyasszonya, Parasa neve származástaniilag *Paraszkeva*

---

<sup>25</sup> Az öngyilkosság helyének attribútuma a fűzfaág Ophelia esetében is. A vízbefúlt szűz a habléány, a szirén, a sellő, az undina vagy a ruszalka alakjában fordul elő a népköltészetben. Ehhez a forráshoz folyamodik Shakespeare is: „Egy fűzfa hajlik a patak fölé, / Mely szürke lombját visszatükrözi. / Ahhoz vivé ő eszelős fűzérít [...] / Ott egy behajló ágra koszorúját / Függesztené,

(görögül: *péntek*) – a keleti szláv kulturális hagyomány mitológiai Péntekasszonya, akinek fonással, szövéssel összefüggő attribútumai a sors és a végzet megszemélyesítéséről tanúskodnak. Ez a szerepkör a pénteki munka tilalmát megszegőkkel szemben érvényesül, mivel Paraszkeva a tabut felügyelő figura. Elsősorban a látás képességétől fosztja meg a tilalmat megszegő szereplőt. Ez bizonyos módosulásokkal érvényesül Jevgenyij ködbe boruló szemének leírásakor, és illúzióinak elvesztését hivatott jelezni. Mivel Paraszkeva a házasság és a szülés védőszentje is, a fölvázolt egybeesések Parasáival (a név becézett formájával fölruházott hösszel) további megerősítést kapnak. Az áradás a ház, a házasság és a születés értékeit megtestesítő világ lehetőségét számolja fel.

Jevgenyij – álmainak összeomlását tapasztalva – esztét veszt el, azaz gondolkodása megválílik a fent felsorolt szimbólumoktól, de az elbeszélés ezt a helyzetet, mint láttuk, arra használja, hogy fölfokozza az érzékszervek – egy új típusú hallás és látás – szerepét, amit a váratlan metaforikus kapcsolat szemantikájának hatása, egy új világszemlélet idéz elő. A személyes tragédia funkciója ezért az lesz, hogy kiválsa az eszméléstörténetet. De minthogy az átkelést nem a pusztulás, hanem a felismerés követi, a csónak a homály világából az utópia világába, majd onnan vissza a városba, a megvilágosodás terébe helyezi át a hőst. A hullámokkal feltöltött folyó ennek az eszmélési aktusnak a metaforája lesz, a gondolat műfajilag kanonizált képződménye, Az ábrándot (мечта) megformáló *дума* helyett itt egy harmadik gondolatforma, a megfontoló gondolkodás és az általa megszült gondolat (мысль) – a szubjektumképződés költői kifejeződése kerül sorra: ebben az eseményben nem a gondolkodó a tevékeny, hanem a gondolat, amely megnyilvánul, megvilágosodik. Ami az epopeiában megjelenik, az már nem fejezhető ki a *дума* mint megnyilatkozást szervező műfaj révén. A vizionált kép – egyfajta „látható értelem” – szimbólumokban ölt testet, amikor a költői elbeszélésben közlésre kerül. Ez a fordítás egyben a város szimbólumainak verbális átírását, azaz újrametaforizálását követeli meg.

A metaforizáció által megalapozott szemantikai újítás – tehát a költői beszédmódra alapozott jelentésképzés – ott tematizálódik, vagyis ott kerül át a történetbe, ahol megfordul a kiinduló helyzet, ahol a víz eléri a telítettség fázisát, amit a mederben fölfelé nyomuló tengerár hullámai jelenítenek meg, ellenkező irányba kényszerítve a Néva természetes folyását. A diszkurzus – a hullámok és a gondolatok között fennálló kapcsolatot újabb fokra emelve – a folyó megszemélyesítéseinek sorát nyitja meg. A metaforikus kapcsolat úgy alakul át, ahogy a hullámok jelölésrendjének transzformációja azt előírja. A kiáradt folyó hullámaikat előbb a várost kifosztó és pusztítása nyomaiban gyönyörködő rablóbandához hasonlítja a szöveg, majd a megvadult lóval társítja, amely a városra veti magát.

---

s amint kapaszkodik, / Egy gonosz ág letört; s ő maga is / Gyom-ékszerével a síró folyamba / Zuhant alá” (Arany János fordítása).

A hullám jelentésének kiterjesztése a városra támadó megvadult állat képére egy szövegközi párhuzamot valósít meg: a város Tritonként bukkan föl a víz alatti szférából.<sup>26</sup> Triton Poszeidón fia, akvatikus zoomorf figura, amely a delfin mellett leggyakrabban a ló alakját magára öltve üldözi Poszeidón akaratából annak ellenfeleit, gyakorta Poszeidón vetélytársait számos ágyasának védelmében, vagy éppen magukat a hölgyeket a megszerzésük és elrablásuk végett. Tekintettel arra, hogy Triton – a tenger alatti városbirodalom ura – egyes mitikus történetek szerint a görög polisz megalapítója volt, nem csodálkozhatunk, hogy a hasonlat részeként Puskin Pétervárt Petropolisz névre kereszteli („И всплыл Петрополь, как тритон”), amit a magyar fordítás nem tudott visszaadni.<sup>27</sup>

A hullám zoomorf változata – a hullám mint ló – formulává sematizált metaforikus kifejezés, azaz szimbólum. De a versnyelvi manifesztációban nem utaltja (az állat), hanem a neve dinamizálódik. Jelen esetben egy másik szimbólummal, a tűzzel kapcsolatot létesítő rím hatására – *огонь/конь* (tűz/ló) – miközben a medréből kilépett, „túltelítettségével” jellemzett, de immár visszavonuló víz kapja meg először a „tüzes” attribútumokat, egyúttal Jevgenyij visszatérését reprezentáló metaforát képezve. A szereplő árvíz utáni mentális állapotát reprezentálva a Néva előbb hippokamposzá, majd tüzes paripává változik át:

De még győzelmét ünnepelve  
Úgy forr a Néva, mintha benne  
Tüzes zsarátnok izzana,  
Tajtézkzik, fullad még a láztól,  
Mint ló, amely véres csatából  
Magában vágatott haza.

Az a szemantika, amely harmadik egységként (hullám → ló → tűz) itt felsejlik, természetesen nyelvi képződmény, de nem közelíthető meg nyelvészeti eszközök alkalmazásával. Ez a se nem víz, se nem tűz, vagy még inkább: víz is, tűz is, ló is, áradat is – olyan összetett szemantikai képződmény, amely már nem értelmezhető valamely előre megadott, a szöveg előtt is létező logikai vagy szemantikai rendszeren belül. Nyilvánvalóan azért nem, mert *jelentés kezdeménye-*

---

<sup>26</sup> A vízből fölmerülő ló másodlagos mitikus képződmény földi előzményéhez képest. Miközben természete megváltozik – a földi burkot levetvén vízben ölt testet – megőrzi funkcióját, marad a hős „segítője” (Propp terminológiája) az átkelés során a saját világból a másik, a csodás cselekedeteket és varázseszközök használatát megengedő világba. Vö.: Пропп, В. Я.: i. m. 1986. 166–190.

<sup>27</sup> A görög mitológiával fennálló kapcsolatok részletes kifejtését, valamint a történeti és fikciós elbeszélés egymáshoz való viszonyának elméleti és történelembölcseleti tárgyalását lásd: KOVÁCS, Árpád: «Петра творенье» и поэтический акт Пушкина. Нарратив исторический и литературный. In: *Pietroburgo, capitale della cultura russa. Петербург – столица русской культуры*. T. 2. Salerno, Università di Salerno, 2004. 23–51.

zésére, a jelentés megnyitására, nem pedig kifejezésére, közlésére, rögzítésére kerül itt sor, mint egyébként minden más költői beszédmód diszkurzív rendjében.<sup>28</sup>

Mire utal hát a „tüzes paripa” Puskin poémájában?

A folyó és Jevgenyij, valamint a továbbiakban a folyó, a ló és a tűz metaforikus kapcsolatának értelmezéseként az ezt követő metanoia belsővé teszi a fenti jelentéstranzformációt. Jevgenyij visszatérése a szigetről a városba egyben interiorizációs aktus is. Meglátván Péter (Falconet alkotta) szobrát, a *Rézlovast* (*Медный всадник*), a megült és megfékezett, fölágaskodásra készített lovat (saját helyzetének kivételéseként) ő ruházza fel a tűz attribútumával: „S hogy ég a tűz a ló szemén!” A bronzló szemében tűz munkál, a lovas homlokán a „nagy gondolat” ismétlődik meg, de most már „tüzes” közegben. A réz a fej (tudniillik a szoboralak fejrésze) ismérve, jelzője: „Magasba tartva rézfejét”. A *víz alatti város* → *Triton* → *hullám-ló* → *tüzes paripa* sorba rendezett tranzformációt, s az annak segítségével végrehajtott gondolatrepresentációt, az átalakulást a metaforikus kifejezések jelentésképző rendjéből a téma rendjébe való áthelyezésnek kell követnie.

A plasztikai modellben a hullám fölemeli a lovat és lovasát az ég felé. A lovast mintegy magával ragadja a nagy dinamikával rendelkező, hullámot imitáló szikla és az annak formáját utánzó ló mozgása. A lovas inkább visszatartja, mereven ülve fékezi, sarkantyúzza, egyenesen maga elé néz, és a víz fölé kinyújtott karjával csillapítja, uralni próbálja az eseményt, a hullám kitörését utánzó ló száguldásra kész lendületét. A vízből fölbukkanó és az ég felé ágaskodó ló egy rejtett történetre utal, amelynek csupán a kiinduló helyzete van megformázva, a fölmerülés a vízből és a fölágaskodás, az elrugaskodás mozdulata. A plasztika sugallta történet zárása a narráció új – kérdező – modalitású megnyilatkozásában ölt testet: „Hová repülsz, te büszke mén, / S hol érsz földet?”

A történet folytatása, a földet érés vagy égbe emelkedés vagy valami egyéb kimenetel és a folyamat lezárulása az emlékmű modelljében potenciális marad, azaz jelzésekre hagyatkozik. Semmi kétség: a poéma a szoborral kapcsolatos, már létező szövegek újraértelmezését követeli meg olvasójától. Ahogy Pétervár

---

<sup>28</sup> Tehát az olyan oppozíciók, mint a Város és a Folyó, a Kő és a Víz, a Kultúra és a Természet, Európa és Oroszország, Nyugat és Kelet, Kereszténység és Pogányság (Merezskovszkij interpretációja és nyomában számos elemzésben követett eljárás) – a szemiotikus kultúrafelfogás szembeállításai, amelyek a duális rendszerek leírására alkalmazott módszertanból származnak, nem a poémaszöveg természetéből. Az irodalmi szöveg ugyanis jelentést kezdeményez, árnyalni vagy teljesen átalakítani akarja azt az örökölt sémát, amelyet a mitológiai iskola kezdeményezése nyomán a tipológiai magyarázat elméletileg modellálni képes. Tipológiai annyiban, amennyiben már a szöveg előtt is ismert jelentések leírására alkalmas megközelítés. Világos azonban, hogy itt a tipológia egyenesen új módszerért kiált, hiszen épp a Puskin individuális alkotásában bevezetett szemantikai innováció leírására alkalmatlan. A szöveg ez esetben a módszer fölülvizsgálatának feladatával állít szembe, s ezt azért is meg kell tennünk, hogy a módszer eszköz maradjon, ne váljék céllá és metafizikává.

nem valamiféle archetipikus mitológiai tér, amelybe bele van vetve a hős, aki elszenvedi e „sötét” tér bosszúját, hanem az eszmélés történetének indukálója, ugyanúgy a lovas szobor is csak a Jevgenyij által átélt eszméléstörténet szövege révén kerül abba a helyzetbe, hogy a puskinai történelemlátás szemantikai indexe lehessen. Szemléletesen példázza ezt, hogy a poémabeli eszméléstörténet egyenesen az orosz történelem értelmezését célzó kérdéssel kötődik össze, tekintettel arra, hogy a ló alakját felhasználó metaforikus folyamatban Puskin egy hasonlat révén Péter városalapító és államformáló tevékenységének szöveges kifejtésére viszi át a ló ismérveit: „Hát nem te tetted azt, hogy árva / Oroszthonunk vas hámba zárva / Már ágaskodni kényszerült?”

Eközben a cselekvés szintjén Jevgenyij ugyanúgy köröz a szobor körül, mint az árvíz idején a folyó, indulatszavai úgy dübörögnek, mint a hullámverés zaja, vagyis – felvéve a folyó ismérveit – cselekvései kettős jelentésre tesznek szert, s ezzel már bejelentkezik az új nyelv is, a szereplő tűz-attribútumokra tesz szert:

Szegény bolondom körbejárta  
A bálvány szobrát, úgy vetett  
Bomlott, szilaj tekintetet  
A félvilág kevély urára.  
Mellét szorongás fogta át,  
A rácshoz nyomta homlokát,  
S mind sűrűbb köd borult szemére;  
A szíve lángolt, vére forrt,

Cselekedetei ettől kezdve a szimbolikus predikációt imitálják, nem pedig a valóságot. Ez a státus a cselekmény „szegény” kisemberét a saját történet alakításának alanyává, tehát cselekvései szimbólumokká változtatásának ágensévé avatja. A fabula „kisemberi” szerepkörét kimerítő cselekvő, aki eddig a narrátori elbeszélés tárgya volt, ezt követően a története elmondását lehetővé tévő *költői eszközök* (Néva, hullámok, ló, lovas, dübörgés, zengés stb.) észlelésének alanyává alakul át. Az *elbeszélte alak az elbeszélés Puskin által megteremtett eszközrendjére tesz szert.*

A metaforák konfliktusa a cselekmény kompozíciójában is a metanoiát követi: a hullámok visszafordulnak, s ennek mintájára fordul visszajára Jevgenyij gondolatmenete is, ami minden előzetes szimbolikus konstrukció lebontása nyomán vezet el az eszméléstörténet új metaforákon nyugvó megjelenítéséhez. Ezt szorosán kíséri az attribútumok megfordított rendben való visszatérése. Az alkotó telítettségének és a hullámok ürességének jelei helyet cserélnek: a „rézfejű ülnök” (vagyis a szoboralak orosz jelölőjének – „всадник”: *aki megüli* – eredeti jelentése szerint felfejtett metafora) feje kiürül (orosz neve szerint „истукан”: *idolum*), a megült ló – a lázadó hullámok zoomorf és Jevgenyij mentális képe – viszont telítődik, éspedig tűzzel. Innen a bronz és zengése, amely a szereplő nevének

akusztikai jele és predikátuma is egyben (jó csengésű név és Anyegint idézi); másfelől ott a réz hangtalansága, sápadtsága mint ellenpólus. A látomás, az imaginárius tér, mint az eszmélés jelrendszere, újrendezi az attribútumok Péterre jellemző kapcsolatát. Benne különválnak a rézfejú idolum és a bronzparipa, mely utóbbi most a tűz jegyét hordozza a vízé helyett.<sup>29</sup> Míg a pusztító árvíz az ábrándok összeomlásának metaforikus kifejezése, a tüzes paripa, amely – mint Jevgenyij képzeli – mindenütt árnyékként tapadva hozzá a nyomában vágat, a felismerés attribútumának tekinthető.<sup>30</sup> A puskin szöveg metaforikáját alkalmazva úgy is mondhatnánk: a víz jelzőivel jelölt gondolatokat most a tűzre utalók váltják fel. A felismerést a hullám gyökérmetaforájából szétágazó két gondolatmetaforának a konfliktusa, a víz és tűz jelentéstartományának összeütközése reprezentálja: a maga alkotta látomásképtől menekülő Jevgenyij tulajdonképpen a saját maga előtt szimbolikusan reprezentált gondolatkezdemenyezésével, önnön eszmélkedő értelmével szembesül. Puskin az eszmélés idejében így mutatja meg a történelmi időt, ez ugyanúgy formálja a poéma világának és szövegének megszületését, mint Péter alkotása: Jevgenyij életalkotása mutatkozik meg Péter városállam-alkotásában, amelyet Jevgenyij a személyes cselekvés világává avatott.

## *A puskin kiazmus*

Péter eszméje képviselőben Pétervár – a cár monológjában kifejtett hasonlata szerint – a párbeszédet modellálja: „ablakként” (amely a világosság bebecsátását jelképezi) Oroszországot egyrészt Házzá – a függetlenség puskin jelképévé – avatja, másrészt a felvilágosodás terévé, az Európával létesítendő szellemi és anyagi értékek kommunikációjának letéteményesévé. Az állam függetlenségét és önrendelkezését érintő konfliktus (a svéd–orosz háborúra való utalás egyértelmű) külső párbeszéddé való átalakításának szándékát világossá teszi a puskin megjelenítés. Miként azt is, hogy ez a párbeszéd Nagy Péter megszólalásában az erővel szembeni erő demonstrálásán, az erőegyensúly megteremtésén alapul, mint minden politikai doktrína.

---

<sup>29</sup> Megjegyzem, Roman Jakobson klasszikusnak számító elemzése (A szobor Puskin szimbolikájában. In: JAKOBSON, Roman: *A költészet grammatikája*. Budapest, Gondolat, 1982. 91–141) épp azért hiányos, mert nem konstatálja, hogy a szobor szintjén is megismétlődik a *statikus vs nem statikus* ellentéte, aminek megfelel a réz és a bronz eltérő szimbolikájának puskin újítása. Köztudomású: a szobor egésze bronzból van, a kétféle megnevezés a költői nyelv szükségletéből – a paradox szemantika képzésének igényéből – fakad. Egyébként ez a dualizmus okoz zavart az idegen nyelvre való fordításkor is: hol *Bronzlovás*, hol *Rézlovás*. Ismert tény, hogy Puskin rajzai között van egy lovasa nélkül ábrázolt, csonka szoboralak.

<sup>30</sup> A ló megfékezése – egy bibliai párhuzam szerint – a nő és egyben a szépség birtokba vételét, a nemzéssel analóg teremtésaktust jelenti (Vö.: *Énekek éneke* 1:9). Ez a szemantikai kapcsolat alkotja Puskin *Кобылица молодая* (1828) című versének gyökérmetaforáját.

Az ablak és a szem kapcsolata ősi képzeteket idéz, a két tárgy orosz nyelvi jelölői közt etimológiai kapcsolat is kimutatható. Ez értelmezhető úgy is, hogy Pétervár metaforikusan az a „nyugati” szemléletmód lehet, amelyen keresztül Moszkva „orosz” önazonosságát keresi. A kultúra belső dialógusosságára utalhat tehát, amelyben az új főváros – az Európára nyitott ablak – az önszemlélet nyugati, felvilágosult nézőpontja, míg Moszkva az orosz hagyomány felől szemlélt nyugati hatások nézőpontja. Röviden, a kettős önszemlélet megteremtését jelezheti a metafora.<sup>31</sup>

A fölépült pompás új főváros („észak Velencéje”) azonban csak szimbolikus értelemben „ablak” Európára, nyelvi jelentése szerint határ: a város orosz neve a körülhatárolt terület jeléből képzett név, a „Петроград” név második tagjának töve a „город” („град”) az „ограждать” (*elhatárol, elkerít, megvéd*) szóból származik. A kifejezés azonban a várost olyan predikátumokkal kapcsolja össze, amelyek toponómiai szerepe több mint szembeötlő: a város „viharos” fenyegetésként jelenik meg a Péternek tulajdonított szavakban: „Innét szegzünk fegyvert a svédre, / Itt város lesz a part felett”. A fenyegetést és a várost jelölő orosz szavak akusztikai rokonságban állnak, miáltal a város és cselekvésmódja között szemantikai párhuzam tételeződik: a város fenyeget (*город грозит*). A „грозить” szó a vihart jelölő „роза” formából képzett igenév. Amint látható, a diszkurzív versnyelvi szabályozás egy másik jelentést is képez: a kifejtett gondolat jelentőjét kapcsolatba állítja egy kifejtetlen gondolat jelentőjével: a világosság és a sokszintű kommunikáció városát az elpusztulással fenyegetett és a pusztítással fenyegető város modellje egészíti ki, analógiát teremtve az Özönvíz, Atlantisz, Babilon, Kizsi és más protoformákkal. Ez a versnyelvi szabályozás létesítette jelentéskezdeményezés úgy tematizálódik a történet második részében, hogy a város egy belső konfliktus ágenseként lép fel, amely közte és saját cselekvésének attribútuma, a vihar között játszódik le. A város az önnön létét fenyegető cselekvés modellje lesz így – a tett a cselekvő cselekvőképességét veszélyezteti. A szöveg ezzel már a (városalapító) cselekvés belső architektonikáját demonstrálja. Ez annak a versnyelvi műveletnek köszönhető, hogy a „город грозит” kifejezés alliterációs egyezésen alapuló eljárása az állítmány jelentését magára az alanyra vonatkoztatja, majd ezt az új szemantikát – az önmagát fenyegető cselekvést – kiterjeszti az egész szövegsemantikára s az általa modellált eseményre is.

Péter alkotásával a természetet akarta megfékezni, uralma alá hajtani, mikor a víz áztatta, mocsaras helyen várost épített. Az árvíz idején visszájára fordul a helyzet: a természet hajtja uralma alá az emberi alkotást. A város szimbolikus

---

<sup>31</sup> A nyugati szövegüniverzumon átszűrte orosz hagyomány és az orosz hagyomány alapján értelmezett nyugati szövegtár kettős kommunikációja olyan határhelyzetbe hozott entitásként definiálja Oroszországot, amely mind a nyugati örökség, mind az orosz örökség magára zárt értelmezési stratégiáit áthelyezheti egy új szövegtérképzési gyakorlatot feltételező rendbe, amely megalakításra vár, s amelynek majd az orosz regény tesz eleget.



megjelenítése magán viseli a város megalkotójának cselekvésjegyeit, a cselekvés pedig a megalkotott dolog tulajdonságait. Az „ablakon” pedig – amelynek a poémában már Jevgenyij házának megjelenített ablaka is, illetve a szereplő azt fürkésző szeme felel meg – nem a fény, hanem a vihar korbácsolta víz árad be:

Eképp ábrándozott [Так думал он]. Szomorkás  
Éj volt, s csak azt kívánta ő,  
Hogy a vihar ne verje folyvást  
Az ablakát, s hogy az eső  
Csituljon el...  
Végül lezárta  
Álmos szemét.

A szem újra visszatér a megjelenítésben, és pedig akkor, amikor a felismerést kell majd végrehajtania, a látomás képét megalkotnia. Ekkor azonban a vihar ismerveivel gazdagodik: *S mind sűrűbb köd borult szemére.* Az új látásmódnak ez a „köd” lesz a közege – a meginduló szobor látomásáé.

Jevgenyij eszmélését, amelyet ez a be- és túlárado víz indít el, s amelynek során ő is megalkotja a maga személyes értelmezését Péter alkotásának mibenlétéről, futása követi, amivel megismétli a folyó legfontosabb cselekvésjegyét, a *visszafelé haladást* („обратно шла гневна”). A Péter-analógia (az árvíz idején ugyanis Jevgenyij volt a „lovass” helyzetében) megszűnik, s most Jevgenyij úgy képzei, a Rézlovas állandóan mögötte vágat. A fordított irányú futásnak megfelel az ész elhagyásának, vagyis az ábránd-gondolat, az eszme dekonstrukciójának folyamata. A saját történet megértését a történelem értelmének faggatásával összekapcsoló gondolati aktus már nem új ideában, hanem eredeti eidoszban, azaz egyénileg felismert ideális alakzatban, „megvilágosodásban” ölt testet, szemben az ábrándozás álomközegének „idegen” szövegtörmelékeivel.

A visszafordítás eljárása – nevezzük meg – a *kiazmus*, amelyet a leírt történetképző szinteken túl a történetmondás nyelvére is kiterjeszt Puskin. S pontosan ott, ahol az álom szertefoszlik, a hullámok martalékkaként megsemmisül, a felismerés pedig megszületik, nos, ekkor a költő megfordítja a mű címéül szolgáló szintagmát: a szövegnyitó *Медный всадник* a szöveg végén átalakul *Всадник Медный* alakzattá. A szereplő új státusára utalva ez utóbbi megnevezés második tagja rímet alkot Jevgenyij megnevezésével: *медный/бедный*. A rézfejre ezáltal átkerül a szegény jelentése, a lovasra pedig az esztelenség jele: *Всадник Медный / безумец бедный*. Így a rézfejű idolum most az *esztelen* és a *szegény* szémáit kapja meg, a fenyegetett Jevgenyij pedig, nevét vesztvén el, annak hangzására tesz szert a nyomában vágató tüzes bronzparipa patája zengő hangjának befogadása révén. A „zengve vágató” kifejezésben a jelző megegyezik Jevgenyij nevének jelzőjével: mindkét esetben a „звон” töből képzett szóval van dolgunk, a léleknek tulajdonított hangképzés jelével, amely a harang – és Puskin

költészetében a versnyelv – hangzásvilágát reprezentálja. Ezzel egyúttal megfogalmazódik a válasz a korábban feltett, a történelem értelmére vonatkozó kérdésre: „Hová repülsz, te büszke mén, / S hol érsz földet?”

A kiazmus tehát a két szereplő viszonyát is átírja, s a történelmi személyiség szimbolikus reprezentációjának (a szobornak) minden elemét a történelem értelmét saját megértéstörténetével összekapcsoló szereplő eszmélésének versnyelvi reprezentációjává alakítja át. E reprezentáció szimbólumai révén hajtva végre az önmegértés aktusát, Jevgenyij elnyeri identitását: az irodalom világában megjelenik egy új hőstípus: a „kisember”. Puskin pedig olyan diszkurzív azonosságra tesz szert, amely eldönti szerepét a modern orosz kultúra beszédmódjainak megalapozásában – ez pedig szubjektíve egyben az általa vallott személyes önrendelkezés kritériuma.

A kiazmatikus történet szerkezetekben metaforakonfliktust alkotó szavakat Puskin részben elszakítja lexikai és ismert vagy ismerhető szimbolikus tartalmuktól, másrészt újra feltölti, immár a történetre vonatkozó utalásuk kettős jelentésvonatkozásaival. Az ekképp kétoldalú jelentéssűrítésen átesett szavakat a történetmondás szövegébe oltja, biztosítva ezzel a nyelv behatolását az elbeszél cselekvések világába és a cselekvéseket a nyelvi rendszerbe. De az így átalakított cselekedetek immár maguk is rendszert alkotnak, s éppen annak köszönhetően, hogy a költő mindkettőt kiemelte az empirikus világ és a történelmi dokumentumok azonosíthatatlan „tényeinek” halmazából és elsődleges magyarázataik fogalmi és ideológiai hálójából. Ez esetben a történelmi személyiséget bontotta ki a történetírás ideológiai konnotációinak szövevényéből. Az eredmény végül is annak demonstrálása, hogy a köznapok embere a történelem alanya, de – a narratíva jóvoltából – csak annak függvényében, amennyire saját sorsának történetét nemcsak megéli, hanem annak megértésére alkalmas saját nyelvet alakít ki. A saját nyelv személyes értelem képzésére alkalmas beszédmód, amely *a fogalmak irányította cselekvést a fogalmak szemantikai terének kitágítására irányuló cselekvéssel* váltja fel. Ebben az értelemben a poéma nemcsak elbeszélés, hanem diszkurzív megnyilatkozás is.

## ***Az eminens szerző***

Értelmezésünknek nem mond ellent Puskin költészetén kívül kifejtett álláspontja Nagy Péter szerepéről és a sajátjáról. Péter lefektette a modern orosz állam alapjait, de nem teremthette meg a működtetéséhez szükséges szubjektív tényezőket, az autonóm, öntevékeny személyiséget. Ő maga sem volt az. És nem is teremthette meg, mert az a kultúra modernizációját feltételezi. A kultúra pedig nem vezethető be reformok és forradalmak útján, az hagyományozódik, s így viszonylag független a társadalmi és politikai mozgásoktól. Amitől függ – és ez pozitív előjelű kölcsönviszony –, ami empirikus feltételét képezi, az a nyelv. Puskin

leszögezi: Péter nem hozta, és nem is hozhatta létre a szóbeliség kultúráját, mert az a nyelv függvényeként részleges egészként ugyanolyan autonómiával bír, mint a puskinsi szubjektumfelfogásban a személyes önrendelkezés, ami szerinte az emberi méltóság záloga: „Самостоянье человека / Залог величия его”.<sup>32</sup>

Mint tapasztalhattuk, a poéma a cselekvés költészettanaként is olvasható. Ez az olvasat a Gogol és Dosztojevszkij által megalapozott megközelítést folytatva, a „költői bölcsesség” mibenlétét az elbeszélés aktusának és eszközeinek perszonalizációjában éri tetten, az elbeszélést olyan cselekvésként értelmezve, amelyben a beszélő saját nyelvre tesz szert. Ennek feltételeként a nyelvi eszközök behatolnak a cselekvés világába, a cselekedetek pedig a szimbolikus kifejezés eszközeivé alakulnak át, miáltal a cselekvés is saját alanya tesz szert. Ezt a narratogén aktust jeleníti meg a poéma, amely a történelem és a személytörténet egységes narratívában való összekapcsolásával fundamentális, ma is időszerű és távolról sem megoldott történelem-, szubjektum- és elbeszéléseleméleti témákat problematizál. S ezzel a beszédmóddal, amely más művei kapcsán is rekonstruálható volna, szerzői helyzetbe hozta – története során először – az orosz irodalmat. Ebben az értelemben Puskin életműve az eminens szerző parabolája.

Subjektumelméleti vetületben – láthattuk – Puskinnál az ember cselekvése révén részleges egész – nem szubsztancia, de nem is akcicens. A cselekvés nem eredete és eredménye, oka és célja, szabadsága és célszerűsége, indokoltsága és hasznossága szerint, hanem a kivitelezés művészi foka szerint minősül narratív jelnek. Amennyiben ilyen minőségre tesz szert, *saját kommentárjává* alakul át, és új beszédmód kialakítására készíti hordozóját. Puskin tehát nem a zseni, de nem is a „чернь” (*csöcselék*) egyedét (a cselekvés utilitarista individuumát) tekint mintának. Erről tanúskodik egyebek mellett *A költő és a tömeg* című, 1928-ban írott költeménye (vö.: *Поэт и толпа*); sem ezt, sem a cselekvés diszpozícióján (saját világán) túlterjeszkedő, sem a cselekvés funkcionális lehetőségére korlátozott alanyiságot nem tartja követendő mintának az antropológiai rendeltetés szempontjából. Puskin azt is tudja, hogy minden teremtmény – nemcsak az emberi lény – a maga szerepében, *saját cselekvéséhez való viszonyában* „kicsi” vagy „nagy”. Már előre kizárja a személytelenség két XIX. századi negatív utópiáját – a nietzscheit, ahol az ember több, és a marxit, ahol kevesebb önmagánál. A puskinsi szubjektum – a *műgonddal cselekvő ember*. Ami egyébként a cselekvés rendeltetésének is tekinthető, válaszul arra a fundamentális kérdésre: miért az

---

<sup>32</sup> A nemzeti és egyéni kulturális hagyomány (az „ősök tisztelete”) és a személyes identitás egymásrautaltságáról szól a következő idézet: „Szívünk tápláló lángja két / Csodálatos és drága érzés: / Szeretjük ősünk nyughelyét és / Szülői házunk melegét”. A személyes önrendelkezésnek, amely nem a romantika szabadság- és zsenieszményében, hanem az alkotásban teljesedik ki, a haza és a ház, a hagyomány a két forrása. A vers korábbi változatában a személyiség méltóságát biztosító önrendelkezésnek is ez a két érzés a táptalaja: „Örök akarata jeléül / Így hagyta meg Isten maga: / Függetlenségünk erre épül, / Méltóságunk záloga”. Fordította: Pór Judit. In: LOTMAN, Jurij: *Alekszandr Szergejevics Puskin*. Budapest, Gondolat, 1987. 267, 268.

a természetes emberi attitűd, hogy cselekszik, és nem az, hogy nem-cselekszik. Nyilvánvalónak látszik, hogy a cselekvés jellé változtatásával az alany öntevékenységét szabályozó eszközre tesz szert – ilyen szimbolikus eszköz a nyelv is meg a költészet is.

Ezért Puskin számára az égi tünemény, a teremtés földi másaként felfogott romantikus szépségeszmény, a transzcendentális világ képviselőjében megjelenő Szépséges Hölgy nem lehet a költészet forrása, hanem csak az emlékezetben felidézett nóialakot kiszorító emlékezőtörténet alakzata válhat témává és egyben az alkotás történetét megjelenítő szöveggézés forrásává. Ennek során az emlékező beszédalany a diszkurzív közvetítések hálóját hozza létre a szubjektumtörténet megjelenítése érdekében.

Szívem kigyúlt, új vágy hevített,  
S érted feléledt, kedvesem,  
Az istenség, a lelkes ihlet,  
A lét, a könny, a szerelem.

(\*\*\*-hoz. Fordította: Franyó Zoltán)

A költő közvetítőként lép fel teremtő és teremtmény között, a részleges teljeséget képviseli a végesben: istenség, ihletettség, élet, fájdalom, szerelem *mediátora*. De nemcsak a szerelmi tematika, minden más is akkor nyeri el ontológiai státusát, *poiésiszét*, amikor *a cselekvés leválik a történésről és önmaga jelévé – közvetítéssé és késztetéssé – alakul át*. A természetfestő vers szövege is ezt demonstráló, alig rejtett *ars poetica*: a visszhang nem magát visszhangozza *A visszhang* című költeményben, hanem minden mást, ami rajta kívül van. S akkor is válaszol, ha neki nem válaszolnak: az értetlenség jelenében és a kifürkészhetetlen jövőben is:

Figyeld egek robaját,  
Viharok és sziklák jaját,  
Pásztorsípot a réten át,  
Mind visszavetve...  
De választ néked egy sem ad.  
Költő, neked se.

(Fordította: Gábor Andor)

A mediátor lírai alany – mint láthattuk – nem reflexív vagy meditatív, hanem autostimulatív funkciót tölt be. A verses beszédmód diszkurzív rendjének alanya számára nem az a kérdés, megértik-e. Számára a kérdés így merül föl: válasz-e az, amit a megértő kifejt vagy cselekszik. Azaz: artikulálódik-e új tapasztalat benne, és ha igen, akkor megszólaltatja-e a megértés nyelvét azon a szinten

ten, amelyen a költő a versnyelv szavait egyfajta intellektuális stimulációs rendszerként a befogadó rendelkezésére bocsátotta. Üres beszéd vagy telített beszéd-e, amely válaszol.<sup>33</sup> A *чепух* – a sötét alaktalan massa – állandósult metaforájával Puskin elsősorban a közérthetőséget, a kánonná vált sablonokra támaszkodó megszólalást követelő kritikusok és olvasók hangos csapatát, a saját nyelvre igényt nem tartó közeget illette. A költőnek kora művelt olvasója (köztük a század legjelentősebb orosz esztétája, Belinszkij) legérettebb műveinek – az *Anyeginnek*, a kistragédiáknak és a harmincas évek prózájának – megszületése idején fordított hátat.

A helyzet azóta megváltozott. Régen tudott, s mára már kissé megkopott meghatározás, hogy Puskin volt a XIX. századi orosz kultúra dominánssá lett beszédmódjainak megalapozója, amennyiben kialakította a modern orosz nyelv ma is érvényes normáit és az irodalmi műfajok többségének alapformáit. Ma már ez a klasszicitás-fogalom is újradefiniálásra szorul. Bizonyos, hogy nem a tökéletest kell értenünk alatta, hanem a nyelvi kultúra individuális *sajátosságának* megfelelő kifejezési eszközök kimunkálását, egy későn és váratlanul felbukkant kultúra nyelvének kiteljesedését.

A „későn” – történelmi időben gondolkodva – nem jelent értékítéletet. Mint-hogy azt sem jelenti, hogy korábban nem létezett orosz kultúra. Csak annyit állítunk ezzel, hogy az izolált, önmagára zárt kultúra volt, amely az önszemlélet monologikus szerkezeteit részesítette előnyben. E magára zárt kultúra a belső dialógusból két alkalommal váltott át a külső párbeszédre. Először a kereszténység felvételével, másodsor Nagy Péter korában. Először a Kelettel (Bizánccal), másodsor a polgári Európával kezdett párbeszédet. De Péter reformjai követő és felhalmozó jellegű innovációk voltak. Puskin azt jegyzi meg, hogy a reformokkal nem járt együtt a szellemi megújulás, aminek más kritériumai vannak, mint a nem diszkurzív rendek megújításának. Az Európával szembeni fáziseltolódásból következik az is, hogy fellépésekor Puskinnak a nyugat-európai kultúra teljes szöveg univerzuma rendelkezésére állt, s ez óriási választási szabadságot biztosított számára akkor, amikor Puskin a sajátosan orosz és az egyéni problémák megfogalmazásához keresett eszközöket. Nincs módom most felsorolni ezeket a problémákat, egyébként is közismertek. Fontosabb arra figyelni, hogy Puskin egyedülálló módon sokoldalú e lehetőségek kihasználásában, s a többnyelvűség, a többműfajúság, a stíluspolifónia etalonszerűségét megalapozva teremti meg a klasszikus irodalmi beszédmódok fondját. Ez lehetne a puskin

---

<sup>33</sup> Említsünk egy idekívánkozó magyar párhuzamot, egy magyar eminens szerzőt, aki talán legközelebb állt a puskin szerzőfelfogáshoz: Arany Jánost. Az ő költői gondolkodásában valószínűleg hasonló fontossággal bírt az alkotó cselekvés poézisét megmutató igény: „Van hallgatód? nincsen? / Te mondd, ahogy isten / Adta mondanod, / Bár pusztá kopáron / – Mint tücsöké nyáron – / Vész is ki dalod.” (*Mindvégig*). Vö.: *Arany János összes költeményei I.* Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1973. 388–389.

klarizmus másfajta értelme – szemben az egyszerű és áttetsző általánosan emlegetett látszatával.

Történeti, illetve kultúratörténeti helyzete alapján Puskin azt ismerte fel, hogy Péter reformjai, de mindenekelőtt Szentpétervár fölépítése sokkal többet jelent, mint amit a modernizáció szándéka – az állami reformpolitika – feltételez. Ugyan nyugati típusú modernizáció volt a terv célja, de nem az lett a történet értelme. Az egyirányú hatás helyett a kétirányú interakció kerekedett fölül. A belső ellenállás lelassította a modernizáció ütemét, de egyben fölkeltette az önszemlélet saját diszkurzusformái iránti igényt és fölgyorsította kimunkálásának tempóját. Egy olyan önszemléletét, amelynek dialógusképesnek kellett lennie, vagy – ellenkező esetben – önrendelkezését adja fel. A modernizáció több évszázadra elhúzódik, s lényegében még ma sem haladt előre kellő mértékben. De kialakult és klasszikus szövegkonstituáló módokat csiszolt ki a modern orosz kultúra. A szó produktivitása abból meríti tartalékait, hogy belső formái a magaskultúrában nem voltak kitéve sem a latin nyelv középkori dominanciájának, sem a reneszánszal induló racionalizmusnak és univerzalizmusnak. Persze a kimaradt kultúrtörténeti szakaszok vesztesége behozhatatlan, ám másfelől azzal a nyereséggel járt, hogy a nyelvi világlátás kontinuitása stabilabb maradt, nem volt kitéve a spekulatív-logikai nyelvfilozófiák reformtörekvéseinek. Szorosabb maradt a köznyelvi folytonosság a mitikus és a népköltészeti formákkal s az irodalmi nyelvvel is. Amikor a XIX. század elején Puskin arra vállalkozik, hogy az orosz nyelvet alkalmassá tegye az európai szövegtár közvetítésére, lényegesen kitágítja a nyelvi horizontot, anélkül azonban, hogy új szavakat kreálna. Az angol magaskultúra lexikájához tartozó *spleent* – például – megfelelteti a legköznapibb paraszti szóhasználatból vett *ханѳа*-nak. Byron és a muzsik az *Anyegin* szövegterében közösen beszélhető nyelvi eszközökre lelnek.

Klasszikus, tehát kultúraösszegző és közvetítő korszak terméke volt a maga idején a görög tragédia, az itáliai reneszánsz, a francia klasszika vagy a német kultúra produkciója a XVIII. században, s ebben az értelemben klasszikus volt a Puskin által kezdeményezett orosz kulturális megújulás a XIX. században. Péter küldetése az állam- és társadalomszerkezeti átalakulás elindítása volt, Puskin magáénak a szellemi megújulást hozó modern diszkurzusok kidolgozását nevezi.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- JAKOBSON, Roman: A szobor Puskin szimbolikájában. In: JAKOBSON, Roman: *A költészet grammatikája*. Budapest, Gondolat, 1982. 91–141.
- KOVÁCS Árpád: Szövegszubjektum a versben: Puskin időszerűsége. In: KOVÁCS Árpád: *Diszkurzív poétika* (= Res poetica 3). Veszprém, Egyetemi Kiadó, 2004. 109–200.

- KOVÁCS Árpád: «Петра творенье» и поэтический акт Пушкина. Нарратив исторический и литературный. In: *Pietroburgo, capitale della cultura russa. Петербург – столица русской культуры*. Т. 2. Salerno, Università di Salerno, 2004. 23–51.
- ЛОТМАН, Jurij: *Alekszandr Szergejevics Puskin*. Budapest, Európa, 1987.
- БЕЛЫЙ, Андрей: *Ритм как диалектика стиха*. Москва, Федерация, 1929.
- БИЦИЛЛИ, П. М.: Поэзия Пушкина (1926). In: БИЦИЛЛИ, П. М.: *Избранные труды по филологии*. Москва, Наследие, 1996. 383–455.
- ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Стиль Пушкина*. Москва, Наука, 1999.
- ГАСПАРОВ, Б. – ПАПЕРНО, И.: К описанию мотивной структуры лирики Пушкина. In: NILSSON, Nils Åke (ed.): *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1979. 9–44.
- ГАСПАРОВ, Б. М.: *Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 27). Wien, Kubon & Sagner, 1992.
- DROZDA, M.: *Повествовательная структура «Медного всадника»*. Russian Literature 24, 1983. 349–362.
- ЖИРМУНСКИЙ, В. М.: *Байрон и Пушкин*. Ленинград, Наука, 1924.
- ЖОЛКОВСКИЙ, А. К.: Материалы к описанию поэтического мира Пушкина. In: NILSSON, Nils Åke (ed.): *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1979. 45–93.
- ИВАНОВ, В.: О «Цыганах» Пушкина. In: ИВАНОВ, В.: *По звездам. Статьи и афоризмы*. Санкт-Петербург, 909.
- ИЗМАЙЛОВ, Н. В. (ред.): *А. С. Пушкин. «Медный всадник»* (Литературные памятники). Ленинград, Наука, 1978.
- КОВАЧ, Арпад: «Цыганы» Пушкина (О поэмогенном смыслообразовании). *Studia Russica* XII. Budapest, 1988. 75–94.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина. In: ЛОТМАН, Ю. М.: *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, Просвещение, 1988. 124–157.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века. In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки славянской культуры, 2000. 158–196.
- ГАЛЬЦЕВА, Р. А. (ред.): *Пушкин в русской философской критике*. Москва, Книга, 1990.
- СЕНДЕРОВИЧ, С.: *Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8). Wien, Kubon & Sagner, 1982.
- СОЛОВЬЕВ, В. С.: Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. *Вестник Европы* 1899/12. 660–711.

- СТЕПАНОВ, Н. Л.: «Пророк». In: СТЕПАНОВ, Н. Л.: *Лирика Пушкина*. Москва, Наука, 1974. 310–324.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В.: *Пушкин 1–2*. 2-е издание. Москва, Художественная литература, 1990.
- ТОПОРОВ, В. Н.: Петербург и «петербургский текст» русской литературы (Введение в тему). In: ТОПОРОВ, В. Н.: *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва, Прогресс, 1995. 259–367.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Н.: Пушкин (1928). In: ТЫНЯНОВ, Ю. Н.: *Пушкин и его современники*. Москва, Наука, 1968. 122–165.
- ФАРИНО, Ежи: Любовная лирика Пушкина. Семиотический этюд. *Russian Literature* 6, 1974. 63–82.
- ФАРИНО, Ежи: К проблеме кода лирики Пушкина (Лирическое «я», время и пространство). In: *O poetyce Aleksandra Puszkina. Materiały z sesji naukowej UAM* (6 i 7 XII. 1974). Poznań, UAM, 1975.
- ФЛЕЙШМАН, Л. С.: К описанию семантики «Цыган». In: NILSSON, Nils Åke (ed.): *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1979. 94–109.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: Путь Пушкина к прозе. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *О прозе. О поэзии. Сборник статей*. Ленинград, Художественная литература, 1986. 29–44.



## Melléklet

А. С. Пушкин:

### Пророк

Духовной жаждою томим,  
В пустыне мрачной я влачился,  
И шестикрылый серафим  
На перепутье мне явился;  
Перстами легкими как сон  
Моих зениц коснулся он:  
Отверзлись вещие зеницы,  
Как у испуганной орлицы.  
Моих ушей коснулся он,  
И их наполнил шум и звон;  
И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.  
И он к устам моим приник,  
И вырвал грешный мой язык,  
И празднословный и лукавый,  
И жало мудрыя змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой.  
И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,  
И угль, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул.  
Как труп в пустыне я лежал,  
И бога глас ко мне воззвал;  
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей».

*Nyersfordítás:*

### A próféta

Szellemi szomjúságtól gyötörtén,  
Sötét pusztában vonszoltam magam,  
És egy hatszárnyú szeráf  
Jelent meg nekem a keresztúton;  
Álomkönnyű ujjjaival  
Megérintette pupillámat:  
Tágra nyílt látnoki pupillám,  
Mint a megriadt sasé.  
Megérintette a fületem,  
S azt zaj és zengés töltötte meg:  
És meghallottam az ég rázkódását,  
S a hegyi angyalok repülését,  
S a tengeri férgek a víz alatti járását,  
S a völgyi vessző tengődését.  
És ajkamhoz hozzásimult,  
S kitepte bűnös nyelvemet,  
A fecsegőt és ravaszt,  
S a bölcs kígyó fullánkját  
Elnémuló számba  
Helyezte véres jobbjával.  
És mellemet karddal vágta szét,  
S remegő szívemet kivágta,  
És tűzzel égő szenet  
Tett kitárt mellembé.  
Mint holttest feküdtem a pusztában  
És isten hangja szólított engem:  
„Kelj föl, próféta, és láss, és hallj,  
Teljesítsd akaratomat,  
És bejárva a tengert és a földet,  
Az ígével gyűjtsd fel az emberek szívét!”

## A próféta

Vitt-vitt a sivatagon át  
az Igazság iszonyu vágya,  
s hat fényszárnyával egy Szeráf  
egyszerre csak utamat állta.  
Halk ujját álomszeliden  
végigvonta szemeimen,  
s erejük, mint egy ifju sasnak,  
lett rögtön, tiszta, hős, hatalmas.  
Megérintette fülemet,  
és fölharsantak az egek:  
fényszült angyalok suhogását  
hallottam, és csillagzenét,  
fű növését, tengerfenék  
szörnyek kavarta zuhogását.

S kiszakította nyelvemet,  
mely oly önzően sietett  
társulni minden fecsegésbe,  
s vérmocskolt keze az okos  
kígyónak tette be gonosz  
számba fulánkját. Végül érce  
mélyen mellembé hasított,  
s a kebel tátongó sebébe,  
még lüktető szívem helyére  
eleven parazsat dugott...  
Némán, élettelen feküdtem,  
s az Úr szava zendült felettem:  
„Kelj föl, Próféta, akarom:  
hallj s láss, utad erőm vezesse:  
légy tanúm vizen, szárazon,  
s lobbants lángot az emberekbe!”

(Szabó Lőrinc fordítása)

PÉTER MIHÁLY

## JEVGENYIJ ANYEGIN: A KÉT LEVÉL

### 1

#### Fókuszhelyzetben

A *Jevgenyij Anyegin* szerkezetének sajátossága egymásnak élesen ellentmondó véleményeket váltott ki úgyszólván a mű megjelenésétől napjainkig. A korabeli kritikusok és olvasók közül számosan úgy vélték, hogy a mű sem tartalmában, sem felépítésében nem szerves művészi egész, hanem csupán mesterien megrajzolt képek laza füzere, s így voltaképpen regénynek sem tekinthető.<sup>1</sup> Napjainkban Andrej Szinyavszkij fejtette ki egyébként számos friss gondolatot tartalmazó Puskin-esszéjében, hogy „Puskin szándékosan írt olyan regényt, amely nem szól semmiről”,<sup>2</sup> s a költő programja valójában abban állt, „hogy a mímelt történet körül tévelyegve kerülgesse a lényegét, ne mondjon semmit, s ezzel mintegy megte-remtse a létezés végtelen kötetlenségének a légkörét...”<sup>3</sup> Szinyavszkij szerint az *Anyegin* „verses regényből antiregénnyé bomlott szét”,<sup>4</sup> és „szembetűnő az *Anyegin* töredékessége, amely szinte egy fél szónál szakad meg...”<sup>5</sup> Ezzel szemben Belinszkij annak idején azt állította, hogy „vannak regények, amelyeknek éppen az ad értelmet, hogy nincs végük, mert magában az életben is számtalan esemény marad megoldatlanul...”<sup>6</sup> Újabban Bocsarov értelmezte hasonló módon az *Anyegin* záró sorait, amelyekben a költő regénye sorsát „az élet regényének” lezáratlanságával veti egybe:<sup>7</sup>

Блажен, кто праздник жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина,

Boldog, ki serlegét fenékiig  
Nem hajtja fel élet-torán,  
Otthagyja ünnepét korán,

<sup>1</sup> Lásd ЛОТМАН, Ю. М.: *Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий.* Санкт-Петербург, Искусство, 1995. 434–435.

<sup>2</sup> SZINYAVSZKIJ, Andrej: *Séták Puskinnal.* Fordította: Szőke Katalin. Budapest, Európa, 1994. 97.

<sup>3</sup> Uo. 99.

<sup>4</sup> Uo. 49.

<sup>5</sup> Uo. 115.

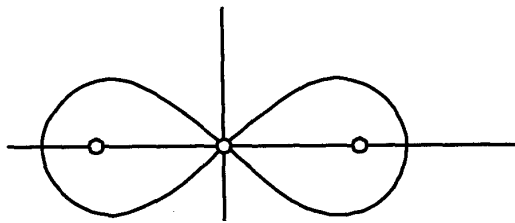
<sup>6</sup> BELINSZKIJ, Visszarion: *Puskinról, Lermontovról, Gogolról.* Válogatta: Nyíri Éva. Budapest, Magyar Helikon, 1979. 320.

<sup>7</sup> БОЧАРОВ, С. Г.: *Поэтика Пушкина. Очерки.* Москва, Наука, 1974. 103.

Кто не дочел ее романа  
И вдруг умел расстаться с ним,  
Как я с Онегиным моим.  
(VIII, 51)

Regényét nem forgatja végig,  
S megválnék tőle könnyedén,  
Mint Anyegintől válok én.  
(Áprily Lajos; a továbbiakban: Á.)

Hivatkozhatunk ugyanakkor olyan Puskin-kutatókra is, akik éppenséggel az *Anyegin* szigorú megszerkesztettségét, harmonikus felépítését hangsúlyozzák. Így például Blagoj *Мастерство Пушкина* című monográfiájában külön fejezetet szentel a regény szabályos és tagolt szerkezetének, „meséje szimmetrikus rendezőelvének”.<sup>8</sup> Gukovszkij szerint Puskin verses regénye „mintapéldája a szüzsé átgondolt, geometrikusan zárt és világos felépítésének”.<sup>9</sup> De hivatkozhatunk Szinyavszkijra is, aki – némiképp ellentmondva fentebb idézett gondolatainak – megállapítja, hogy „Puskin a leginkább kerekded író az orosz irodalomban – környezetében mindent a legszívesebben körbe zárna, legyenek azok az események körvonalai vagy csattanós végződése a strófának...”, továbbá: „A körforma és annak bonyolult atyafisága, a különféle ellipszisek és lemniszkáták felelnek meg leginkább Puskin szellemének...”.<sup>10</sup>



*lemniskáta*

A lemniszkáták (vagy Cassini-féle görbék) olyan síkbeli pontok mértani helyei, amelyeknek két adott ponttól (a lemniszkáta fókuszaitól) mért távolságaik szorzata állandó.<sup>11</sup> A lemniszkáták egyik jellegzetes típusa a fekvő nyolcas, amely egyszersmind az ókori retorikákból ismert fontos alakzat, a *kiazmus* szimbolikus ábrázolásának is tekinthető. A kiazmus mint szintaktikai alakzat a párhuzamos és ellentétes sorrendű szerkesztés egyesítéséből jön létre (lásd például a tokaji aszú ismert reklámszövegét: *a borok királya, a királyok bora*). Fónagy Iván mutatott rá, hogy a kiazmus mint *gondolati* alakzat kiterjedhet egy irodalmi mű egészére és különböző formákat ölthet (kosztümcseré, szerepcseré, nemek felcserélése,

<sup>8</sup> БЛАГОЙ, Д.: *Мастерство Пушкина*. Москва, Советский писатель, 1955. 185.

<sup>9</sup> ГУКОВСКИЙ, Г. А.: *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1957. 267.

<sup>10</sup> SZINYAVSZKIJ, Andrej: i. m. 1994. 42.

<sup>11</sup> Lásd: *Természettudományi Kislexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976.

sorscsere stb.<sup>12</sup>). Nos, nézetem szerint a *Jevgenyij Anyegin* kompozícióját némi egyszerűsítéssel felfoghatjuk egy nagy ívű kiazmusnak, amelynek mindkét, tükröképszerűen szimmetrikus tagja antitézisen alapul:

T. szerelmet vall A.-nak, A. visszautasítja T.-t  
A. szerelmet vall T.-nak, T. visszautasítja A.-t

Ha mármost geometriai metaforával lemniszkátként fogjuk fel e kiazmust, akkor annak két fókuszát kétségtelenül a két levél, illetve az azokat követő két találkozás alkotja. Hogy ez a mértani pontosságú szimmetrikus építkezés mennyire volt tudatos, azt teljes bizonyossággal nem tudjuk megállapítani, de mindenképpen a tudatosság mellett szól az a körülmény, hogy Puskin több mint egy évvel a regény befejezése után írta meg Anyegin levelét, s ezzel helyreállította az Anyegin utazásáról szóló fejezet kihagyásával megbontott kompozíciós szimmetriát.<sup>13</sup>

A Puskin-kutatók már régebben felfigyeltek arra, hogy a két levél nemcsak a regényben elfoglalt helyüket illetően mutat tükröképszerű szimmetriát, hanem szövegük is tartalmaz párhuzamos, illetve szimmetrikus elemeket. Az egyes szakaszok és kifejezések szintjén alighanem Vinogradov mutatta ki először az egyezéseket.<sup>14</sup> A két levél (és egészében a regény szüzséjének) szimmetriája azonban nem öncélú és nem követ valamiféle elvont strukturális stratégiát. Úgy tűnik, Puskin azért alkalmazta e már-már geometriai szigorúságú szerkesztési módot, hogy a hasonlóságok alapján hangsúlyosabbá tegye a különbségeket, a szimmetria hátteréből kiemelje azt, ami aszimmetrikus, a *lehetséges* látszatát keltve érzékeltesse a *lehetetlent*. A regény kompozíciója végül is annak az alapézésnek kifejezését szolgálja, amelyet a költő 1824-ben, a *Cigányok* záró soraiban így fogalmazott meg:

И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.

(Hegedűs Géza fordításában: „Üldöznek vészes szenvedélyek, / S törvény elől nincs védelem.” A fordító a „törvény” szóval fordította a *sors, körülmények* jelentésű „судьба” főnév többes szám birtokos esetű alakját.)

Az alábbiakban arra törekszem, hogy a két sorsdöntő levél hasonlósága mellett különbözőségük fontosabb elemeit is bemutassam.

---

<sup>12</sup> Vö.: FÓNAGY Iván: *Gondolatalakzatok, szövegszerkezet, gondolkodási formák* (= Linguistica. Series C. Relationes 3). MTA Nyelvtudományi Intézet, Budapest, 1990. 11–15.

<sup>13</sup> Vö. БЛАГОЙ, Д.: i. m. 1955. 198 és ГУКОВСКИЙ, Г. А.: i. m. 1957. 263.

<sup>14</sup> ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Язык Пушкина*. Москва–Ленинград, Academia, 1935. 226–227. Lásd még: БРОДСКИЙ, Н. Л.: *Евгений Онегин, роман А. С. Пушкина*. Издание 4-е. Москва, Учпедгиз, 1957. 311–312.

## 2

### Milyen nyelven íródtak a levelek?

Az első különbség mindjárt a levelek nyelvében mutatkozik. A III. fejezet 26. strófájában azt olvassuk, hogy Tatyjana franciául írta meg levelét; a levelet a Költő fordította oroszra: „...Но вот / Неполный, слабый перевод...” (III, 31), „...De itt adom / Gyarlón fordítva s szabadon...” (Á.) Anyegin levelét viszont a Költő eredeti, azaz orosz nyelvű alakjában „idézi”: „Вот вам письмо его точь-в-точь” (VIII, 32), „Levele itt van szó szerint” (Á.). Van-e jelentősége annak, hogy Tatyjana franciául írta meg levelét? Van, s ez abból is kitűnik, hogy Puskin hat (!) versszakot szentel a levél nyelve, illetve „fordítása” kérdésének (III, 26–31). Bocsarov korunk olykor irracionálizmussal kacérkodó szellemének adózik, amikor a levél „fordítását” a német romantikus költő, Novalis nyomán „mitikus fordításnak” tekinti, amely egy műalkotás tiszta, ideális lényegét (jelen esetben Tatyjana szívének „csodálatos eredetijét”) közvetíti.<sup>15</sup> Maradjunk azonban a földközeli értelmezésnél. Perdöntőnek alighanem Puskin barátjának, Vjazemszkijnek feljegyzése tekinthető, amelyet saját fordításomban idézek: „A szerző [ti. Puskin – P. M.] többször említette, hogy sokáig nem tudta eldönteni, miképpen írasson Tatyjanával, hogy az ne sértse se a női személyiséget, se pedig a stílus valóságosságát: attól tartva, hogy akadémikus ódai hangnembe téved, arra gondolt, hogy prózában írja meg a levelet, sőt még arra is, hogy franciául; de végül a szerencsés ihlet a legjobbkor érkezett, és a női szív egyszerűen és szabadon szólalt meg orosz nyelven”.<sup>16</sup>

Puskin vívódásának okát az orosz irodalmi köznyelv korabeli állapotában kell keresnünk. Erről maga a költő így nyilatkozott 1824-ben, egy cikkének fogalmazványában, amelyben az orosz irodalom fejlődését lassító tényezőket kívánta számba venni: „...a tudomány, a politika és a filozófia még nem szólaltak meg oroszul – egyáltalán nincs még metafizikai nyelvünk; a prózánk oly kevéssé kidolgozott, hogy még az egyszerű levelezésben is kénytelenek vagyunk szófordulatokat alkotni a legközönségesebb fogalmak kifejezésére; és restségünk szívesebben fejezi ki magát idegen nyelven, amelynek mechanikus formái már régóta készek és mindenki által ismertek”.<sup>17</sup> Puskin szavai a korabeli orosz főrangú értelmiség orosz–francia kétnyelvűségére utalnak, pontosabban annak a mai nyelvtudományban diglossziának nevezett változatára, amelyre a két nyelv használatának funkcionális megoszlása volt jellemző. Így – többek között – a magánlevelezésben is (amely a szentimentalizmus és a korai romantika korában fontos tár-

<sup>15</sup> БОЧАРОВ, С. Г.: i. m. 1974. 78–79.

<sup>16</sup> Idézi: БРОДСКИЙ, Н. Л.: i. m. 1957. 198–199.

<sup>17</sup> ПУШКИН, А. С.: *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Издание 2-е. Т. 7. Москва, Издательство АН СССР, 1958. 18. Fordítás – P. M.

sadalmi szerephez jutott) kialakultak a nyelvhasználat szilárd normái. A szerelmi levelezés, illetve általában a nőkhez és nők által írt levelek nyelve a francia volt. (Maga Puskin is franciául írta leveleit Natalija Goncsarovának, amíg az a menyasszonya volt; csak miután nőül vette, váltott át leveleiben az orosz nyelvre.<sup>18</sup>) Amikor tehát Puskin azt írja Tatyjanáról, hogy

Она по-русски плохо знала,  
Журналов наших не читала,  
И выражалась с трудом  
На языке своем родном...

ez semmiképpen sem úgy értendő, hogy Tatyjana *egyáltalán* nem tudott oroszul; nem szabad kiemelni ezeket a sorokat a versszak záró sorainak kontextusából, amelyből kitűnik, hogy Tatyjanának a társadalmi érintkezés mely területein nem lehetett jártassága az orosz nyelv használatában:

Доныне дамская любовь  
Не изъяснялася по-русски,  
Доныне гордый наш язык  
К почтовой прозе не привык. (III, 26)

A félreértés veszélye a fordításokban is fennáll: „*Oroszul* hősnőm nem tudott jól”, írja Áprily; Galgóczy Árpád még tovább megy: „Az oroszot éppen hogy beszélte”; ezúttal Bérczy Károly fordítása a legmegbízhatóbb:

Nem olvasott ő anyanyelvén	Hiába! a mi hölgyeink
Könyvet, lapot, és kissé gyengén	Szerelme még ez ideig
Fejezte ki magát ezen,	Oroszul nyilatkozni nem bírt,
Az írás ment nagy nehezen.	S e büszke nyelven levelet
De franciául ékesen írt...	Postára adni nem lehet. (B.)

Valójában tehát Tatyjana levele a puskin nyelvalkotás fontos dokumentuma. Puskin nyelvének és stílusának mindmáig legalaposabb kutatója, Vinogradov mutatott rá, hogy a levél, noha benne több kifejezés is francia mintára vezethető vissza, egészében nem feltételez mögöttes francia szöveget; a költő e levélben

---

<sup>18</sup> Minderről részletesebben lásd: ПАПЕРНО, И. А.: О двуязычной переписке пушкинской эпохи. *Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии.* Т. 20. Tartu, 1975. 148–156; valamint: ГАСПАРОВ, Б. М.: *Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка* (= Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 27). Wien, 1992. 272.

nem krónikásként, hanem reformátorként lép elénk: nem reprodukálja, hanem megteremti az orosz nemesi nő „ideális” nyelvének normáit.<sup>19</sup>

Az elmondottnak a másik levél vonatkozásában is van jelentősége. Gukovszkij szerint Anyegin levele stilárisan két részre osztható. Az első részben a franciás, gáláns, kényeskedő szalonflört hangneme uralkodik, „a gyengéd szenvedély tudományának” csipkeverése, a szerelmi színlelés korábban begyakorolt retorikája. Csupán a levél második részében töri át ezt a mesterkelt stiláris építményt az igazi szenvedély és szenvedés hangja; ezért Gukovszkij csak a levél második felére tartja érvényesnek Belinszkijnek azt a megállapítását, hogy Anyegin leveleinek minden szavából „az őszinte szenvedély esztelensége” érződik.<sup>20</sup> Nézetem szerint, az a feltételezés, hogy a levelet „a régi” Anyegin kezdte el írni, s a léhűtő, női szívekkel játszó dendi mintegy a levél írása közben alakult át szerelmes, szenvedő férfivá, lélektani és esztétikai szempontból egyaránt tarthatatlan. A levélre kétségtelenül jellemző bizonyos stiláris moduláció, amely azonban nem osztja két részre a levelet, hanem átszövi a szöveg egészét. Anna Ahmatova, a kiváló költőnő egy mintaszerű filológiai tanulmányban mutatta ki Benjamin Constant *Adolphe* című regényének hatását a levél szövegére. A tanulmányból csupán egyetlen tanulságos példát idézek. Utalva arra, hogy annak idején visszautasította Tatyjana közeledését, Anyegin levelének 12. sorában ezt írja: „Привычке милой не дал ходу...” (Mészöly Gedeon pontos fordításában: „Az édes szokást nem követtem”). Gukovszkij ezt a sort így kommentálja: „A szerelem – túl éles, túl egyenes szó; sokkal elegánsabb, tapintatosabb és kevésbé felelősségteljes azt mondani: édes szokás...”<sup>21</sup> Ezzel szemben Ahmatova kimutatja, hogy a „милая привычка” a francia „douce habitude” tükörfordítása, s megtalálható Adolphe Ellénore-hoz intézett vallomásában.<sup>22</sup> Ahmatova végül is arra a következtetésre jutott, hogy Puskin az *Adolphe*-ből vitte át saját regényébe „a szerelmi élmények pszichológiai terminológiáját”.<sup>23</sup> Ebben a tekintetben tehát mindkét levélíró azonos nyelvi, illetve stiláris feladattal szembesült.

### 3

## Hasonlóságok és különbségek

Minthogy a levelek felépítése meglehetősen hasonló, a két szöveget hat-hat kisebb tematikai-tartalmi egységre osztottam; ezeket a szövegterületben makrostruk-

<sup>19</sup> Lásd: ВИНОГРАДОВ, В. В.: i. m. 1935. 222.

<sup>20</sup> ГУКОВСКИЙ, Г. А.: i. m. 1957. 263–267.

<sup>21</sup> Uo. 264.

<sup>22</sup> АХМАТОВА, Анна: *О Пушкине*. Ленинград, Советский писатель, 1977. 80.

<sup>23</sup> Uo. 80.



túráknak is szokták nevezni.<sup>24</sup> A könnyebb eligazodás érdekében a két levél eredeti szövegében a sorokat beszámoltam, a makrostruktúrákat pedig római számokkal jelöltem. Tatyjana levelében (a továbbiakban: TL) a II., Anyegin levelében (a továbbiakban: AL) pedig az V. makrostruktúrán belül két kisebb, *a*-val és *b*-vel jelölt tartalmi alegységet különítettem el. Íme, a két levél szövege:

*Tatyjana levele*

I	<p>Я к вам пишу – чего же боле?          Что я могу еще сказать?          Теперь, я знаю, в вашей воле          Меня презреньем наказать.          5 Но вы, к моей несчастной доле          Хоть каплю жалости храня,          Вы не оставите меня.</p>
IIa	<p>Сначала я молчать хотела;          Поверьте: моего стыда          10 Вы не узнали б никогда,          Когда б надежду я имела          Хоть редко, хоть в неделю раз          В деревне нашей видеть вас,          Чтоб только слышать ваши речи,          15 Вам слово молвить, и потом          Всё думать, думать об одном          И день и ночь до новой встречи.          Но говорят, вы нелюдим;          В глуши, в деревне всё вам скучно,          20 А мы... ничем мы не блестим,          Хоть вам и рады простодушно.</p>
IIb	<p>-----          Зачем вы посетили нас?          В глуши забытого селенья          Я никогда не знала б вас,          25 Не знала б горького мученья.          Души неопытной волненья          Смирив со временем (как знать?)          По сердцу я нашла бы друга,          Была бы верная супруга          30 И добродетельная мать.</p>

<sup>24</sup> Lásd például: VAN DIJK, Teun A.: *Textwissenschaft. Eine inderdisziplinäre Einführung*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1980. 41.

III

Другой!... Нет, никому на свете  
Не отдала бы сердца я!  
То в вышнем суждено совете...  
То воля неба: я твоя;  
35 Вся жизнь моя была залогом  
Свиданья верного с тобой;  
Я знаю, ты мне послан богом,  
До гроба ты хранитель мой...

IV

Ты в сновиденьях мне являлся  
40 Незримый, ты мне был уж мил,  
Твой чудный взгляд меня томил,  
В душе твой голос раздавался  
Давно... нет, это был не сон!  
Ты чуть вошел, я вмиг узнала,  
45 Вся обомлела, запылала  
И в мыслях молвила: вот он!  
Не правда ль? я тебя слыхала:  
Ты говорил со мной в тиши,  
Когда я бедным помогала  
50 Или молитвой услаждала  
Тоску волнуемой души?  
И в это самое мгновенье  
Не ты ли, милое виденье,  
В прозрачной темноте мелькнул,  
55 Приникнул тихо к изголовью?  
Не ты ль, с отрадой и любовью,  
Слова надежды мне шепнул?

V

Кто ты, мой ангел ли хранитель,  
Или коварный искуситель:  
60 Мои сомненья разреши.  
Быть может, это всё пустое,  
Обман неопытной души!  
И суждено совсем иное...  
Но так и быть! Судьбу мою  
65 Отныне я тебе вручаю,  
Перед тобою слезы лью,  
Твоей защиты умоляю...  
Вообрази: я здесь одна,  
Никто меня не понимает,  
70 Рассудок мой изнемогает,  
И молча гибнуть я должна.

Я жду тебя: единым взором  
Надежды сердца оживи  
Иль сон тяжелый перерви,  
75 Увы, заслуженным укором!

VI

Кончаю! Страшно перечесть...  
Стыдом и страхом замираю...  
Но мне порукой ваша честь,  
79 И смело ей себя вверяю... (III, 31 és 32 közzött)

*Anyegin levele*

I

Предвижу всё: вас оскорбит  
Печальной тайны объясненье.  
Какое горькое презренье  
Ваш гордый взгляд изобразит!  
5 Чего хочу? с какою целью  
Открою душу вам свою?  
Какому злобному веселью,  
Быть может, повод подаю!

II

Случайно вас когда-то встретья,  
10 В вас искру нежности заметя,  
Я ей поверить не посмел:  
Привычке милой не дал ходу;  
Свою постылую свободу  
Я потерять не захотел.  
15 Еще одно нас разлучило...  
Несчастной жертвой Ленский пал...  
Ото всего, что сердцу мило,  
Тогда я сердце оторвал;  
Чужой для всех, ничем не связан,  
20 Я думал: вольность и покой  
Замена счастьем. Боже мой!  
Как я ошибся, как наказан.

III

Нет, поминутно видеть вас,  
Повсюду следовать за вами,  
25 Улыбку уст, движенье глаз  
Ловить влюбленными глазами,  
Внимать вам долго, понимать

Душой всё ваше совершенство,  
Пред вами в муках замирать,  
30 Бледнеть, и гаснуть... вот блаженство!

IV И я лишен того: для вас  
Тащусь повсюду наудачу;  
Мне дорог день, мне дорог час:  
А я в напрасной скуке трачу  
35 Судьбой отсчитанные дни.  
И так уж тягостны они.  
Я знаю: век уж мой измерен;  
Но чтоб продлилась жизнь моя,  
Я утром должен быть уверен,  
40 Что с вами днем увижусь я...

Va Боюсь: в мольбе моей смиренной  
Увидит ваш суровый взор  
Затеи хитрости презренной –  
И слышу гневный ваш укор.

-----  
45 Когда б вы знали, как ужасно  
Томиться жаждою любви,  
Пылать – и разумом всечасно  
Смирять волнение в крови;  
Желать обнять у вас колени  
Vb 50 И, зарыдав, у ваших ног  
Излить мольбы, признанья, пени,  
Всё, всё, что выразить бы мог,  
А между тем притворным хладом  
Вооружать и речь и взор,  
55 Вести спокойный разговор,  
Глядеть на вас веселым взглядом!

VI Но так и быть: я сам себе  
Противиться не в силах боле;  
Всё решено: я в вашей воле,  
60 И предаюсь моей судьбе. (VIII, 32 és 33 közzött)

## *A két levél Bérczy Károly fordításában*

### *Tatyjana levele Anyeginhez*

Én írok önnek – e lépéssel  
Mondhatok-e még egyebet?  
Ön – jól tudom – most megvetéssel  
Büntethet, sújthat engemet.  
De ha irántam kebelében  
Csak egyetlen szikrája kel  
A szájalomnak: nem hagy el.  
Higgye, hallgattam volna mélyen  
S ön szégyenem és mostoha  
Sorsom nem tudja meg soha:  
Ha van csak legkisebb reményem,  
Hogy önt, bár ritkán, láthatom,  
Ha csak hetenkint egy napon;  
Hogy hangját halljam és szavára  
Felelni alkalmam legyen,  
S az új találkozásig várva  
Gondoljak önre szüntelen.  
De ön, mint mondják futva fut  
A társaságtól s rejtekében  
Únja az egyszerű falut...  
S mi nem tűnünk fel semmiképpen!  
Miért is jött látogatni? Én itt  
E csendes elvonult helyen  
Nem tudva önnek létezésit,  
Nem tudnám, mi a gyöttelelem;  
S lecsillapulván egykoron még  
Hullámzó lelkem zajlata:  
Jött volna egy más, kit a szent ég  
Férjül nekem szánt, és leendék  
Hű nő s erényes jó anya.

Másé?... Nem, senki e világon  
Nem bírta volna e szívet;  
Az ég akarta, hogy világom  
Te légy – s tied vagyok, tied!  
Tudtam, hogy végre feltalállak;  
Záloga ennek életem;

A földi lét őrangyalának  
Küldött az isten énekem...  
Meg-megjelentél álmaimban,  
Kedves, mint ismeretlen már,  
Szemedben a varázs sugár  
Lebűvölt, hangod oh mi gyakran  
Csendült meg lelkem anda mélyén...  
Nem, ez nem álom volt! – Belépvén,  
Reád ismertem s döbbenő  
Szívem titkon sugá: ez ő!  
Te voltál, nemde, a ki vélem  
Beszélt sok estnek alkonyán,  
Midőn felháborult kedélyem  
Nyugalmáért imádkozám?  
Te voltál, ki a félhomályban  
Szobámnak árnyán megjelent,  
Kit én körülem sejtve, látva,  
Szerettem már mint idegent?  
Ki hozzám berepülve éjjel,  
Lehajlott vánkossom fölé,  
S e szívet földöntúli kéjjel,  
Boldog reménnyel ihleté?  
Ki vagy te, szólj! Védangyalom,  
Kit áldva kelljen áldanom?  
Vagy fondor szellemű kísértőm,  
S jövél, hogy fájdalmasan, sértőn  
Ábrándaimból felriassz?  
Lehet, hogy mind káprázat az,  
Mit zsenge lelkem álma látott,  
S csaképből alkoték világot,  
Mely jól tekintve szerte lebben...  
Bármint legyen! kezedbe tettem  
Szívem sorsát; ítélj, határozz!  
Hozzád, könnyűim tanujához  
Fordúlok; lásd oly egyedül  
Állok, nincs senkim, a ki értsen,  
Értelmem küzdve elmerül,  
Hallgatva tűröm szenvedésem.  
Oh jer! szemed tekintetével  
Ébreszd fel bennem a reményt,  
Vagy vess meg s dőre álmom tépd el,  
Érdemlett büntetéseként!

Végzem – s átfutva levelem,  
Szégyen fog el és félelem...  
De bízom ön becsületében,  
Kezesem ez s oltalmam nékem.

*Anyegin levele Tatyjanához*

Előre látom, sérti önt  
Titkos búm e leleplezése,  
S haragra gerjedt büszkesége  
Felejtí percre a közönyt!  
Mért is teszem e vallomást?  
Lelkemről a zárt mért töröm le?  
Hogy érdemelvén megrovást,  
Alkalmat adjak kárörömré?

Egykor én önnek kebelében  
Esetleg felfedezni véltem  
Egy szikrát, mely a szeretet  
Gyöngéd vonzalma lehetett.  
Nem mertem hinni a valót;  
S tévúton jártam, úgy találva:  
Túlszárnyal minden földi jót  
Szabadságomnak léha álma.  
Aztán jött ama gyászeset...  
Barátom, Lenszky elesett...  
Balsorsa engem messze űze;  
És én, mindentől elszakadva,  
Mi kincsül van a szívnek adva,  
Bolyongva, senkihez se fűzve:  
Reméltem, hogy bármerre hajt  
A végzet, bármely pusztaságon,  
A függetlenség s béke majd  
Pótolja vesztett boldogságom.  
Oh mint csalódtam, Istenem!  
Mily bűnhődés jutott nekem!

Igen! Önt színről-színre látni,  
Követni lépteit, nyomát,  
Hallgatni, nézni és imádni,

Felszívni ajka mosolyát,  
Szemének egy sugarát lesni,  
Rabjának lenni mindenütt,  
Lábához haldokolva esni  
S végsőt lehellni – – ez az üdv!

Félek, rám súlyosúl haragja,  
Látom szemében a szigort;  
S talán ravasz fogásnak tartja,  
Mi lelkem mélyiből kiforrt.  
Ha tudná ön, mi szörnyű kín az,  
Midőn a szív epedve vész el,  
Lángolni, s mert nincs semmi vígasz,  
Fékezni a vért hideg ésszel,  
Lábához vágyni leomolni  
S forrón ölelni térdeit,  
Zokogva sírva panaszolni  
A szív fájdalmát, sérveit...  
És e helyett nyugodt közönyre  
Szorítani minden arcvonást,  
Mosolygni, szólni egyetmást,  
S derült vidáman nézni önre!...

Legyen, a kockát elvettem;  
Szinlelni nincs erőm tovább;  
Ítéljen bármiképp felettem:  
Magam sorsomnak adom át!

## ***Mészöly Gedeon fordításai***

### *Tatyjana levele Anyeginhez*

Én írok Önnek. Szörnyűség ez –  
Mást nem lehet rá mondanom.  
Az elítélő megvetéshez  
Van is joga most, jól tudom.  
De ha egy csöpp szánalmat érez  
Ön az én balsorsom felett:  
Elhagyni nem fog engemet.  
Tovább hallgatni, ezt akartam –  
És higgye, hogy e szégyenem



Ön meg sem tudja sohasem,  
Ha reménységem volna abban,  
Hogy még falunkban láthatom...  
Ritkán... egy héten egy napon,  
Hogy bár a hangját hallanám itt,  
Szót váltanánk, aztán velem  
Ez emlék lenne szüntelen,  
Éjjel-nappal – találkozásig.  
Mondják: Ön embergyűlölő,  
Ráúnt a szűk vidéki körre...  
S mi... hát miben tűnnék elő?  
De szívből örvendnénk, ha jönne.

Mért jött el akkor délután?  
Másképp, kicsiny falumba zárva,  
Nem ismerném egyáltalán  
S a szívem ily bútól se' fájna.  
Tapasztalatlan lelke árja  
Majd meghiggadna s – hihető –  
Szívem szerint egy társra lennék  
És annak én hű társa lennék,  
Jóraivaló, gondos szülő...

Másé?... Nem én! soha e földön  
Másnak nem adnám szívemet!  
Az égben végezték el, ott fönn,  
Hogy én Tied legyek, Tied!  
Hogy egykor föltaalállak, arra,  
Zálog volt teljes életem.  
Tudom, hogy Isten úgy akarta:  
Sirig védöm Te légy nekem.  
Rég megjelenetsz álmaimban,  
Nem ismertem szerettelek  
S bűvös szemed igézetett,  
Hangod hallottam égve kínban.  
Álom?... Nem álom, hitető,  
Hisz', hogy beléptél küszöbünkön,  
Rád ismertem, döbbenve, rögtön  
S égő szívem szólt így: Ez Ó!  
Sokszor hallottam már a csöndön,  
Hogy Te beszéltél énvelem,  
Mig alamizsnát osztogattam,

Vagy imádsággal oltogattam  
Fájdalmasan sajtó sebem.  
Most is, Te, kedves látományom,  
Ki átderengsz a félhomályon,  
Ugy-e, Te vagy, Te vagy magad,  
A vánkosom fölé borúlva,  
Szerelmesen titokba' sűgva  
Vigasztaló szép szavakat?  
Ki is vagy hát? Őrangyalom tán?  
Vagy csak kísértő démonom tán?  
Üzd el kétségem! – esdem én,  
Tapasztalatlan, hű szívemmel  
– Lehet – csak játszik vak remény  
S felőlem más végeztetett el.  
De jól van így! Sorsom Neked  
Kezedbe tettem mindörökre;  
Előtted ontom könnyemet:  
– Te ments meg! – esdek könyörögve,  
Képzeld, mily egyedűl vagyok:  
Ah, senki itt engem nem ért meg;  
Bennem zsibbadni kezd a lélek  
S némán halálra sorvadok.  
Várlak tehát: tekintetedben  
Alélt szívemnek hozz vigaszt,  
Vagy örült álmom elriaszd,  
Büntetve, jaj! – mint érdemeltem.  
Végzem... olvasnom szörnyűség...  
A szégyen s félelem megölne...  
De Ön lovag s ez épp elég:  
Magam rábízom bátran Önre.

*Anyegin levele Tatyjanához*

Hogy megvallom bús titkomat,  
Ez sérti Önt, előre sejtem;  
Szeme a büszke tekintetben  
– Látom – mély megvetést mutat.  
Mit akarok? Ugyan mi végre  
Tárom fel Önnek lelkemet?  
Tán, hogy az Ön kegyetlensége  
Kikacaghasson engemet?

Én Önben – ama bizonyos nap –  
Szikráját leltem vonzalomnak,  
De hinni mégsem mertem én:  
Az édes szokást nem követtem,  
Nehogy szabadságomtól engem  
Megfosszon bármi érzemény.  
Más gátja is lett még a frigynek:  
Mert szegény Lenszki elesett.  
Minden elől, mi üdv a szívnek  
Bezártam én a szívemet.  
Ridegségben, le nem kötötten,  
Hittem, hogy boldogság helyett  
Szabadságot s nyugtot lelek,  
De tévedtem s jaj! megbűnhődtem!

Önhöz naponként menni el,  
Követni mindig bárhová is,  
Szerelmes szemmel fogni fel  
A pillantását, mosolyát is,  
Figyelni Önt s átérzeni,  
Hogy mily teljes tökéletesség  
S Ön előtt kínban vérzeni  
S halni – bár ily boldog lehetnék!

De részemül még ez se' jut:  
Lesem vaktában erre-arra...  
A drága nap s az óra fut;  
Én átunatkozom, pazarlva  
A sors-rámszabta szűk időt,  
Mely nehezebb, mint ezelőtt.  
Az én korom rövidre mérve,  
De hogy még tartson életem:  
Mindég tudjam reggelre érve,  
Hogy Önt még aznap meglelem!

Esdő szómban – félek – mi mást lát  
Szigoru pillantása, mint  
Mellőzöttnek ravaszkodását...  
S hallom, hogy hangosan leint.  
Pedig fölér kinszenvedéssel,  
Ha hév szerelem szomja bánt;  
Kín égni s hűtögetni ésszel,

Mig csapkod vérünkben' a láng.  
Vágynám a térdét átölelve,  
Könyörgésem, bűnbánatom  
Csak elzokogni térdepelve,  
Mert szóval el nem mondhatom.  
S ügyelnem kell, ily kín gyötörve,  
Hogy el ne áruljon szemem,  
Társalgásom nyugodt legyen  
S derült kedéllyel nézsek Önre!

De én ki már nem irthatom  
E szenvedélyt többé belőlem:  
Legyen! Végezzen Ön felőlem:  
Magam sorsomnak megadom!

### *Áprily Lajos fordításai*

#### *Tatyjana levele Anyeginhez*

Én írok levelet magának –  
Kell több? Nem mond ez eleget?  
Méltán tarthatja hát jogának,  
Hogy most megvessen engemet.  
De ha sorsom panasz-szavának  
Szívében egy csepp hely marad,  
Nem fordul el, visszhangot ad.  
Hallgattam eddig, szólni félttem  
És higgye el, hogy szégyenem  
Nem tudta volna meg sosem,  
Amíg titokban azt reméltem,  
Hogy lesz falunkban alkalom  
S hetenként egyszer láthatom;  
Csak, hogy halljam szavát, bevallom,  
Szóljak magához s azután  
Mind egyre gondoljak csupán,  
Éjjel-nappal, míg újra hallom.  
Mondják, untatja kis falunk,  
A társaságokat kerüli,  
Mi csillogtatni nem tudunk,  
De úgy tudtunk jöttén örülni.

Mért jött el? Békességesen  
Rejtőzve mély vidéki csendbe,  
Tán meg sem ismerem sosem,  
S a kint sem, mely betört szívembe;  
Tudatlan lelke láza rendre  
Enyhülne tán s leszállana,  
S akit szívem kíván, kívárva,  
Lennék örök hűségű párja  
S családnak élő, jó anya.

Másé!... A földön senki sincsen,  
Kinek lekötém szívemet.  
Ezt így rendelte fenn az isten...  
Tied szívem, téged szeret!  
Ó, tudtam én, el fogsz te jönni,  
Zálog volt erre életem;  
Az égieknek kell köszönni,  
Hogy síríg őrzöm vagy nekem...  
Rég álomhős vagy éjjelemben,  
Látatlan is kedveltelek,  
Bűvöltek a csodás szemek,  
Rég zeng hangod zenéje bennem...  
Nem álom volt, színezgető!  
Beléptél s ájulásba hullva,  
Majd meglobbanva és kigyúlva  
Szívem rádismert: ő az, ő!  
Nem a te hangod szólt-e újra,  
Ha egy-egy csendes, bús napon  
Ínséges szívekhez simulva  
Vagy imádságban leborulva  
Altattam égő bánatom?  
Nem te vagy itt árnyék-alakban  
S nézel reám e pillanatban  
Az áttetsző homályon át?  
Nem te hajolsz párnámra éjjel,  
Suttogsz: szerelemmel, reménnyel  
Enyhíted lelke bánatát?  
Ki vagy? Órangyal vagy te, féltőm?  
Vagy ártóm és gonosz kísértőm?  
Döntsd el hamar, hogy lássak itt.  
Lelkem talán csak vágya csalja,  
Tapasztalatlanság vakít

S az égi kéz másként akarja...  
Hát jó. Sorsom gyanútlanul  
Gyónással kezdedbe tettem,  
Előtted könnyem hullva-hull,  
Könyörgök: védj, örködj felettem...  
Gondold el, mily magam vagyok,  
Nincs egy megértő lelki társam,  
Így élek néma tompulásban,  
Én itt csak elpusztulhatok.  
Várlak: emeld fel árva lelkem,  
Nézz biztatón, ne adj te mást –  
Vagy tépd szét ezt az álmodást  
Kemény szóval. Megérdemeltem.

Végzem! Átfutni nem merem,  
Megöl a félelem s a szegyen,  
De jelleme kezes nekem,  
Bízom: a sorsom van kezében...

### *Anyegin levele Tatyjanához*

Tudom, megsérti most magát  
Fájdalmas titkom vallomása.  
Szemének büszke, nyílt vonása  
Mily megvetésbe fordul át!  
Mit akarok? Mi cél vezethet,  
Hogy így feltárom lelkemet?  
Csak arra lesz ok, hogy nevethet  
S ki is csúfol majd, meglehet.

Megláttam egyszer lánykorában  
Egy szikra vonzalmat magában,  
De hinni nem mertem neki.  
S nem szép szokás szerint feleltem;  
Féltem, szabadságát a lelkem  
– Bár untam – elveszítheti.  
S közénk állt még egy gyászos óra...  
Lenszkij bús áldozatja lett...  
Eltéptem szívem, veszte óta,  
Mindentől, mit kedvelhetett;  
Függetlenül, mástól nem értve,

Azt hittem, kárpótlás nekem  
A csend s szabadság. Istenem!  
Tévedtem s megbűnhődtem érte!

Követni mindenütt magát,  
Mozdulatát kísérni szemmel,  
Nézését fogni s mosolyát  
Szerelmes-bús tekintetemmel,  
Szavát hallgatva fogni fel,  
Hogy tökéletesség a bája,  
Lábánál kínban égni el...  
Ez, ez a boldogság csodája!  
Ettől megfoszt a sors. Vakon  
Vánszorgok, látását remélve,  
Oly drága órák és napom –  
S amit kimért a sors szeszélye,  
Vesztem, pazarlom életem,  
Mert súlya úgyis unt nekem.  
Tudom: sok évre nem születtem,  
De hogy toldozgassam korom,  
Reggel hinnem kell rendületlen,  
Hogy aznap látom, asszonyom...

Félek, szerény kérő szavakban  
Szigorú szemmel mást se lát,  
Csak gyűlölt csejt gyónás alakban –  
Már hallom is feddő szavát.  
Ha tudná, mit jelent epedve  
Szomjazni, míg a vágy hevít,  
Lobogni s hús eszünk követve  
Csitítani vérünk lángjait,  
Vágyódni, hogy térdét öleljem,  
Lábánál sírva vallani,  
Kérést, gyónást, panaszt: a lelkem  
Minden szavát kimondani –  
S tüzem színlelt közönybe zárva  
Fegyelmezni szemem, szavam,  
Csevegve tettetni magam  
S vidám szemmel nézni magára!...

Mindegy. Szívemmel szállni szembe  
Nincs több erőm már, lankadok:

Eldölt: hatalmában vagyok,  
Beletörődtem végzetembe.

### *Galgóczy Árpád fordításai*

#### *Tatyjana levele Anyeginhez*

Írok magának – mit tehetnék?  
Mit mondhatnék ezenkívül?  
Tudom, hogy megvet, és lehet, még  
Meg is büntet kegyetlenül.  
De hogyha búmra, mit felednék,  
Egy csöppnyi részvéttel felel,  
Most balsorsomban nem hagy el.  
Először hallgatni akartam,  
És higgye el, hogy szégyenem  
Nem tudta volna meg sosem,  
Ha bízvást hittem volna abban,  
Hogy, bár hetente egy napon,  
Falunkban mégis láthatom.  
Hogy csak magát hallgatva váltig  
Egy-egy szót szóljak, azután  
Majd egyre gondoljak csupán  
Egész' az új találkozásig.  
De mondják, únja kis falunk,  
Nem híve itt a társaságnak,  
Mi meg – túl egyszerűk vagyunk,  
Bár úgy örültünk mind magának.

Miért jött hozzánk? Halk magányt  
Kivánnék, árnyas, néma kertet,  
S nem ismerném most sem magát,  
Sem ezt a gyötrelmes keservet.  
S – ki tudja? – ezt a zsenge lelket  
Talán csititná az idő:  
Más lenne vágyott hitvesemmé,  
S én részvevő, hű társa lennék  
És áldozatkész jó szülő.

Másé!... Nincs senki a világon,  
Ki bírhatná a szívemet,



Az Ég akarta: légy a társam,  
Hisz én tied vagyok, tied!  
Hittem, hogy egyszer rád találok,  
Bizonyosság erre életem;  
Az Isten küldött, tudta: várlak,  
Légy hát őrangyalom nekem!  
Terólad álmodtam szünetlen  
Látatlan is szerettelek,  
Büvölt csodás tekinteted,  
S a hangod itt zengett szivemben...  
Nem volt ez álom, mely vakít!  
Alig léptél be, tudva tudtam,  
Kővé meredtem, s lángra gyúltan  
Rebegttem: itt a társam, itt!  
Nem így volt-é? Terád figyeltem  
Te szóltál csöndes éjeken,  
Mikor szegények gyámja lettem,  
Vagy hő imámmal könnyítettem  
Borús, háborgó lelkemen.  
S ez ihletett, szent pillanatban  
Te jöttél ismerős alakban,  
S a félhomályon törve át  
Csöndben fejem fölé hajoltál  
S szerelmesen, biztatva szóltál,  
Búmat reménnyel szótted át!  
Angyal vagy-é, ki lelkem óvja,  
Vagy álnok, csalfa csábítója:  
Szüntesd maró kétségemet!  
Talán mindez hazúg ígézet,  
Mely elvakítja lelkemet,  
S egészen másként dönt az élet...  
Nos hát, legyen! A végzetem  
E naptól két kezébe téve  
Hozzád esengve könnyezem  
Védelmet zokogva kérve...  
Gondold csak el: magam vagyok,  
Nem érthet itt meg senki engem,  
Érzem, kezd elborulni lelkem,  
S egy szót sem ejtve sorvadok.  
Várlak: csüggedt szivem reményét  
Élessze fel tekinteted,

Vagy törd szét álomképemet,  
Megérdemlem szavadnak élet!

Végzem! Átfutni nem merem...  
Dermeszt a rémület s a szégyen...  
De zálog jelleme nekem,  
S hiszem, hogy van miért remélnem...

*Anyegin levele Tatyjanához*

Tudom, megsértem most magát  
Mevallva bús titkát szivemnek.  
Szemén, melyben haragja reszket,  
Mily megvetés suhanhat át!  
Miért teszem vajon? Mi várhat,  
Ha így feltárom lelkemet?  
Magának jó okot kínálhat:  
Kigúnyol tán, s ki is nevet!

Szívében egyszer, hajdanában,  
Parányi kis lángot találtam,  
De hinni nem mertem neki:  
Kedvelt szokásom nem követtem;  
Szabadságom, bár únta lelkem,  
Még féltem elveszíteni.  
S még egy körülmény volt, amelynek  
Prédája Lenszkij lett szegény...  
Mindent, mi kedves volt szivemnek,  
Szívemtől megtagadtam én;  
S az életem külön magánya,  
Sugallta: többet ér nekem  
A csend s szabadság. Istenem!  
Hibáztam, s mily nagy lett az ára...

Nem, látni percenként magát,  
Követni gyöngéd érzelemmel,  
El-elfogni egy mosolyát  
Szerelmes, mámoros szememmel,  
Saját lelkemmel fogni fel,  
Milyen tökéletes a lénye,  
A lábánál lobbanni el...  
Ez lelkem legszentebb reménye!

De ettől megfosztott sorom:  
Vakon vánszorgok csak nyomában,  
S bár drága már minden napom,  
Tétlen, sivár unatkozásban  
Töltöm, mit sorsom mért nekem:  
Rövid, de terhes életem.  
Időm ki van már szabva, érzem,  
De hogy tovább éljek, tudom:  
Már reggel bizton kell remélnem,  
Hogy nappal újra láthatom...

Félek, nem érti halk imáját  
Szivemnek – bíráló szeme  
Csak megvetett ravasz fogást lát,  
S kemény szót szól majd ellene.  
Ha tudná, szomjú, hő szivemmel  
Mily szörnyű látni kellemét,  
Lobogni – s józan értelemmel  
Csitítani vérem vad hevét;  
A térdét átölelni vágyani,  
Lábánál felzokogni, és  
Mindent, mindent elébe tárni:  
Szerelmet, vágyat, kételkedést,  
S közben közöny falába zárva,  
Mely szám, szemem megfégezi,  
Csevegni, s úgy tekinteni  
Vidáman, könnyedén magára!...

Legyen hát! Nincs többé erőm,  
Hogy önmagammal szembeszálljak.  
Hatalmában vagyok magának,  
A Sorsra bízom hát jövőm.

Az I. tematikai egység (TL: 1–7, AL: 1–8) mindkét levélben a voltaképpeni „bevezetés”, amely már az első sorban megüti az egész levélre jellemző hangot, érezteti a levél írójának belső feszültségét. Mindkét levélnek nagy a tétje, s mindkét levélíró fél a másik megvetésétől (TL-ben a 4., AL-ben a 3. sorban fordul elő a „презренье” szó!). De Tatyjana optimista: bízik Anyegin együttérzésében (a „жалость” szó szemantikai konnotációját már korábban említettük<sup>25</sup>). Egy korábbi írásomban igyekeztem bizonyítani, hogy TL 1. sorában a „пишу” szó kap-

---

<sup>25</sup> Lásd: PÉTER Mihály: „Pár tarka fejezet csupán...” Puskin „Jevgenyij Anyegin”-je a magyar fordítások tükrében. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999. 39.

ja a logikai hangsúlyt, nem pedig a személyes névmás, minthogy az oroszban a mondat végére helyezett állítmány értelmi kiemelését jelez.<sup>26</sup> Arra is utaltam ott, hogy bár az „ön” nyelvünk mai stilisztikai rendszerében kissé hivatalos ízű, Tatyjana ajkáról meghittebben hangzik, mint a rideg modern maga.<sup>27</sup> А „...чего же боле? / Что я могу еще сказать?” másfél sora köznapi hangvételével és súlyos tartalmat hordozó rendkívüli tömörségével teszi próbára a fordítót. Bérczy fordítása egy árnyalattal bőbeszédűbb és választékosabb az eredetnél, de a lényeget kifejezi. Áprily szövege viszont, ellenkezőleg, egy árnyalattal érdesebb az eredetnél. Galgóczy változata („mit tehetnék?”), mintha valamilyen külső kényszerre utalna. Mészöly Gedeon tenyeres-talpas szókimondása („Szörnyűség ez!...”) itt nem helyénvaló.

Anyegin (érthetően) pesszimistább, mint Tatyjana. Már az indításban keserű lemondást éreztet: „предвижу всё” (*mindent előre látok*); ehhez képest kevés Bérczynél az „előre látom”, Áprilynál és Galgóczynál a „tudom” – még kevesebb. A jelzők is sötét hangulatot festenek: „bús titok”, „keserű megvetés”; hasonlóképpen az 5–8. sorok önmarcangoló kérdései, illetve felkiáltása. Bérczy a jelző és a jelzett szó felcserélésével gyengíti az eredetit: „bús titkom” helyett „titkos búm”. Áprily bőbeszédű és feltételes értelmű mondattal helyettesíti a felkiáltást, és a „gonosz nevetség” kifejezést is enyhíti: „Csak arra lesz ok, hogy nevethet / S ki is csúfol majd, meglehet”.

A II. egység (TL: a: 8–21, b: 22–30; AL: 9–22) mindkét levélben logikailag azonos módon kapcsolódik az előzőhöz: magyarázza, indokolja a levélírást. Tatyjana hangja naivan őszinte és rajongó; szinte kislányos rimánkodás érződik negatív fokozásaiban: „Хоть редко, хоть в неделю раз... / Чтоб только слышать... / Вам слово молвить, и потом / Всё думать, думать...” Ez a nyíltszívű gyermeki hang Bérczy anaforás-párhuzamos mondataiban szólal meg legjobban: „Ha van csak legkisebb reményem, / Hogy önt, bár ritkán, láthatom, / Ha csak hetenkint egy napon; / Hogy hangját halljam...” Tatyjana „negatív magyarázattal” szolgál szokatlanul merész tettéhez: arról ír, hogy mely esetben *nem* került volna sor levele megírására. Ezután teátrálisra vált a hangja, s ismét egy „negatív gesztus” következik: mi lett volna, ha *nem* találkoznak Anyeginnel? A választ szentimentális olvasmányai sugalmazzák, s itt az irodalmi mintákat idéző emelkedett hangnak ismét Bérczy fordítása felel meg leginkább:

S lecsillapulván egykoron még  
Hullámzó lelkem zajlata:  
Jött volna egy más, kit a szent ég  
Férjül nekem szánt, és leendék  
Hű nő s erényes jó anya.

<sup>26</sup> PÉTER Mihály: Még egyszer Tatjana leveléről. *Filológiai Közöny* 1958/2. 240.

<sup>27</sup> Uo. 240.

Hasonlítsuk össze Áprily megoldásával:

Tudatlan lelkem láza rendre  
Enyhülne tán s leszállana,  
S akit szívem kíván, kívárva,  
Lennék örök hűségű párja  
S családnak élő jó anya.

Noha a 28. sort Áprily pontosabban fordítja („по сердцу” – „akit szívem kíván”), s szövege szintúgy emelkedetten irodalmi, Bérczy régiesebb sorai (bennük a „zajlat” és „leendék” szavakkal) hitelesebben csengenek még a mai olvasó számára is.

Levelét Anyegin is „negatív” módon indokolja: arról ír, ami eddig távol tartotta Tatyjanától. A két magyarázatnak azonban eltérő a modalitása: Tatyjana lehetséges, de nem megtörtént dolgokra hivatkozik, Anyegin viszont megtörtétekre. Anyegin hangját – Gukovszkijjal ellentétben – nem érzem óvatoskodónak és mesterkéltnak, hanem őszintének, fokozódóan szenvedélyesnek és önmarcanológónak. Gukovszkij gunyorosan „a galantéria diadalának” nevezi, hogy Anyegin levele 10. sorában „a gyengédség szikrája”-ként említi Tatyjana annak idején naivan megvallott szerelmét – én ezt inkább a férfiúi tapintat megnyilvánulásának tekinteném. Gukovszkij a Lenszkij halálát felidéző 15–16. sorokat is „sima és ügyesen megcsavart fordulatoknak” nevezi („гладкие и ловко закрученные обороты”<sup>28</sup>), pedig az ezután következő sorok nyíltan utalnak Anyeginnek a tragikus párbaj után átélt mély lelki válságára. Gukovszkijnek annál is inkább óvatosabban kellett volna megítélnie Anyegin indítékait és stílusát, minthogy a 20–21. sorokban félreismerhetetlenül maga a Költő szól Anyegin hangján (vö. a függetlenségről és nyugalomról mondottakat<sup>29</sup>). Anyegin megbánástól és önvádtól gyötört, keserű és ideges hangját, amely végül kétségbeesett felkiáltásba torkollik, egyik fordítás sem szólaltatja meg adekvát módon. Bérczy számára eleve idegen ez a tónus. Áprily finomít, a „mindenki számára idegen, semmihez sem kötődő” („Чужой для всех, ничем не связан”), már-már XX. századi ember magányát, elidegenedtségét „kisimítja”:

Függetlenül, mástól nem érve,  
Azt hittem, kárpótlás nekem  
A csend s szabadság. Istenem!  
Tévedtem s megbűnhödtem érte!

<sup>28</sup> ГУКОВСКИЙ, Г. А.: i. m. 1957. 264.

<sup>29</sup> PÉTER Mihály: i. m. 1999. 66.

Ezúttal Mészöly változata került legközelebb az eredetihez:

Ridegségben, le nem kötötten,  
Hittem, hogy boldogság helyett  
Szabadságot s nyugtot lelek,  
De tévedtem s jaj! megbűnhödtem!

(Itt jegyzem meg, hogy a boldogságot pótló szabadság és nyugalom illúziója Puskin után Lermontovnál is jelentkezik: „Nem várok már semmit a világon, / multamért se vádolom magam. / Szabadságra s nyugalomra vágyom, / s elaludni gondolattalan”. „Kimegyek az éji ködös útra...” Lator László fordítása.)

A III. egység (TL: 31–38; AL: 23–30) gondolati kapcsolódása a megelőzőhöz szintén azonos a két levélben. Mindkettőben éles *nem!* tagadja a címzetthez fűződő kapcsolat megszakításának, elhalásának lehetőségét, s ez mintegy előzetesen felerősíti az utána következő szerelmi vallomás hőfokát. TL-ben a 31–34. sorok a levél érzelmi csúcspontját alkotják: itt tör felszínre forrón és önfeledten Tatyjana szerelme; az utolsó két szó: „я твоя” a kulmináció kulminációja, az egész levél gyújtópontja, amelyet tovább hevít a hirtelen tegezés. Puskin mesterien időzíti a megszólítás szívdobogató váltását, amely végleg megnyitja a társadalmi konvenciók, az illem, a lányos tartózkodás zsilipjeit. E sorok szárnyalását, amelyet egy pillanatra megakaszt a *nem* tagadó szó ametrikus hangsúlya, hogy azután hangismérléssel felerősödve („высшем... совете... воля... твоя”) íveljen a 34. sor már-már bombaként robbanó végéig, s még tovább, a szerelem varázsos névmásainak rímbe állított, mámoros ismétlésével („я” – „твоя” – „с тобой”) – mindezt sajnos egyik fordítás sem adja vissza az eredeti hőfokán, mégpedig ezúttal első-sorban a „diszlokáció” következtében. Először is: egyik fordító sem tartja vissza a „tied vagyok” „robbanását” a sor végéig; Bérczy áthajlással és ismétléssel igyekszik kompenzálni, de a váratlanság hatása kisebb, mint az eredetiben:

Az ég akarta, hogy világom  
Te légy – s tied vagyok, tied!

Áprilynál tovább gyengül a „robbanás”:

Ezt így rendelte fenn az isten...  
Tied szívem, téged szeret!

Galgóczy még inkább elnyújtja, „magyarázza” és ezzel elerőtleníti a váratlan valamást:

Az Ég akarta: légy a társam,  
Hisz én tied vagyok, tied!

A második diszlokációs hiba a 35. és 36. sor felcserélése mindegyik fordításban, amelynek folytán a „biztos találkozás” áthajlással is erősített hangsúlyos (ún. réma-) helyzete megszűnik:

Tudtam, hogy végre feltalállak  
Záloga ennek életem; (B.)

Tatyjana szerelme már ebben a tematikai egységben is *transzcendens* jelleget ölt: a lány isteni akaratra, eleve elrendelésre hivatkozik. Ezzel szemben Anyegin *e világi* szerelemről szól egyetlen, főnévi igeneves szerkezetek halmozásával hevített körmondatban, amelyben a francia eredetű „szerelmi terminológia” jórészt egyházi szláv köntösben jelentkezik („уст”, „внимать”, „совершенство”, „блаженство”). E tiráda szintaxisát, hevületét, stílusát a lexikális pontatlanságok ellenére is Bérczy fordítása közelíti meg legjobban:

Igen! Önt színről-színre látni,  
Követni lépteit, nyomát,  
Hallgatni, nézni és imádni,  
Felszívni ajka mosolyát,  
Szemének egy sugarát lesni,  
Rabjának lenni mindenütt,  
Lábához haldokolva esni  
S végsőt lehellni – ez az üdv! (B.)

A IV. egységben (TL: 39–57; AL: 31–40) legnagyobb az eltérés a két levél között, mégpedig ismét a modalitás síkján. Tatyjana levelében itt álmok, nappali álmodozások, hallucinációk keverednek. Alighanem erre a részre gondolt Szinyavszkij, amikor ezt írta: „...s mi csak nyelvük a könnyeinket, miközben ezeket a hagymázás szavakat halljuk, ezt a gyermekien gyámoltalan gügyögést”.<sup>30</sup> Nem meglepő, hogy e „hagymázás szavakat” és sorokat Bérczy érzelmes és kissé régies stílusa tolmácsolja leghívebben; csupán néhány sorát idézem újból<sup>31</sup>:

Meg-megjelentél álmaimban,  
Kedves, mint ismeretlen már,  
Szemedben a varázs sugár  
Lebűvölt, hangod oh mi gyakran  
Csendült meg lelkem anda mélyén...  
Nem, ez nem álom volt! – Belépvén,  
Reád ismertem s döbbenő  
Szívem titkon sugá: ez ő! (B.)

<sup>30</sup> SZINYAVSZKIJ, Andrej: i. m. 1994. 34.

<sup>31</sup> Részletesebb elemzésüket lásd: PÉTER Mihály: i. m. 1958. 244–246.

Anyegin ezzel szemben a késői szerelem valóságos gyötrelmeiről ír. Hangja kevésbé emelkedett, mint az előző, III. egységben; az öregeddéssel szembenező, napjait önemésztő, tétlen várakozással töltő férfi ideges és türelmetlen hangja ez, amely a társalgási nyelv keresetlen, prózai szavaitól sem idegenkedik („ташусь”, „наудачу”, „в напрасной скуке”). Bérczy fordításából az AL 31–40. sorai kimaradtak. Áprily fordítása kiegyensúlyozottabb, emelkedettebb az eredetinel:

Ettől megfoszt a sors. Vakon  
Vánszorgok, látását remélve,  
Oly drága órám és napom –  
S amit kimért a sors szeszélye,  
Vesztem, pazarlom életem,  
Mert súlya úgyis unt nekem. (Á.)

Galgóczy hangvétele valamivel egyszerűbb, de a nyugtalanság intonációi nála is hiányoznak:

De ettől megfosztott sorom:  
Vakon vánszorgok csak nyomában,  
S bár drága már minden napom,  
Tétlen, sivár unatkozásban  
Töltöm, mit sorsom mért nekem:  
Rövid, de terhes életem. (G.)

E zaklatott rész végén hirtelen felcsendül két sötétén bársonyos, gordonkahangzású sor:

Я утром должен быть уверен,  
Что с вами днем увижусь я...

Majakovszkij, aki 1912-ben ki akarta dobni Puskind a Jelenkor Gőzhajójából<sup>32</sup>, tizenkét évvel később egy irodalmi vitában megvallotta, hogy napokig járt-kelt e sorok varázsától eltelten.<sup>33</sup> Valóban, e két sor szinte emblémaszerűen tükrözi az orosz nyelv dallamosságát, hajlékonyságát és tömörségét – ám mégsem csupán virtuóz szózene. Gukovszkij észrevette benne Anyegin szerelmes türelmetlenségét: az „утром” (*reggel*) szóval nem a prognosztizálható „вечером” (*este*) áll szemben, hanem a közelebbi időt jelölő „днем” (*nappal*): Anyeginnek nincs tü-

---

<sup>32</sup> БУРЛЮК, Д. – КРУЦОНИН, А. – МАЯКОВСКИИ, В. – ХЛЕБНИКОВ, В.: Pofonütjük a közízlést. In: *A futurizmus*. A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket válogatta és fordította Szabó György. Budapest, Gondolat, 1962. 238.

<sup>33</sup> Idézi: *Русские писатели о языке*. Хрестоматия под общей редакцией А. М. Докусова. Ленинград, Учпедгиз, 1954. 401.



relme kivárni az estét...<sup>34</sup> A gordonkahangzást nem lenne méltányos számon kérni a fordításoktól, mert azt maga az orosz nyelv szolgáltatja; ám sajnos, a gondolat közvetítése sem pontos. Áprily így fordít:

Reggel hinnem kell rendületlen,  
Hogy aznap látom, asszonyom...

Valójában nem „hinnem”, hanem éppenséggel (bizonyosan) „tudnom...”; az „asszonyom” megszólítás pedig fölösleges, „szépermősen” gáláns. Galgóczy változata:

Már reggel bizton kell remélnem,  
Hogy nappal újra láthatom...

A „remélnem” szintúgy kevesebb, mint a „tudnom”, de jó a „reggel” és a „nappal” türelmetlen szembeállítás. Mészöly fordítása kissé suta, de ő az egyetlen, aki az első sorban a megfelelő igét használja:

Mindég tudjam reggelre érve,  
Hogy Önt még aznap meglelem!

Az V. egységben (TL: 58–75; AL: a: 41–44; b: 45–56) a két levél tartalmilag ismét közelít egymáshoz: mindkettő a bizonytalanság, a kétségek visszatérését jelzi. Tatyjana kétségeit irodalmi minták táplálják: ki hát Anyegin valójában? „Órangyal” (mint Grandison, Richardson hasonló című regényének gáncs nélküli lovagja) vagy „ármányos kísértő” (mint Lovelace, egy másik Richardson-regény, a *Clarissa Harlowe* lelkiismeretlen csábítója)? A regényes-patetikus hangvétel azonban fokozatosan egybefonódik Tatyjana valóságos helyzetének és érzéseinek megszólaltatásával: „Быть может, это всё пустое...” (*Lehet, hogy mindez csak üres [képzelődés]*), „Но так и быть!” (*Ám legyen!*), „Вообрази: я здесь одна, / Никто меня не понимает” (*Képzeld el: egyedül vagyok itt, senki sem ért meg engem...*). Ez utóbbi két sor már nem a „megálmodott” Anyeginhez szól, hanem az igazihoz.

A regényes-patetikus szólamot Bérczy hüen tolmácsolja:

Ki vagy te, szólj! Védangyalom,  
Kit áldva kelljen áldanom?  
Vagy fondor szellemű kísértőm... –

ám a lány egyszerű, köznapi kifejezéseit is romantikus modorban, már-már vörsmartysan szólaltatja meg:

---

<sup>34</sup> ГУКОВСКИЙ, Г. А.: i. m. 1957. 266.

Lehet, hogy mind káprázat az,  
Mit zsenge lelkem álma látott,  
S csaképből alkoték világot...

A 72–75. sorokban, ahol a levél hangja ismét választékosan irodalmivá válik, Bérczy ismét „elemében van”:

Oh jer! szemed tekintetével  
Ébreszd fel bennem a reményt,  
Vagy vess meg s dőre álmom tépd el,  
Érdemlett büntetéseként.

A kétféle stiláris szólam harmonikus egyesítése Áprilynak sem sikerül:

Ki vagy? Őrangyal vagy te, féltóm?  
Vagy ártóm és gonosz kísértóm?  
Döntsd el hamar, hogy lássak itt.

Ez az ingerülten türelmetlen utolsó sor mindkét szólam vonatkozásában disszonáns. Áprily így folytatja:

Lelkem talán csak vágya csalja,  
Tapasztalatlanság vakít  
S az égi kéz másként akarja...

Ez a hang viszont túl „irodalmi” az eredetihez képest, s némi képzavar is terheli.

Hát jó. Sorsom gyanútlanul  
Gyónásommal kezedbe tettem...

Itt Áprilyt joggal érheti a szemrehányás, hogy magával Tatyjanával minősíteti annak „gyanútlan gyónását”. A következő sorokban azonban rátalál a lány nem olvasmányait idéző, hanem saját érzelmeitől fűtött, sallangtalanul egyszerű szavaira:

Gondold el, mily magam vagyok,  
Nincs egy megértő lelki társam,  
Így élek néma tompulásban,  
Én itt csak elpusztulhatok...

Anyegin levelében az V. egység két tartalmi alegységre oszlik. A 41–44. sorokban Anyegin visszatérő kétségei fejeződnek ki, félelme Tatyjana reagálásától, amelyet jó érzékkel előre sejt. A stílus választékos, de nem cirkalmazott. Bérczy fordítása kevesebbet is, többet is mond az eredetinél:

Félek, rám súlyosúl haragja,  
Látom szemében a szigort;  
S talán ravasz fogásnak tartja,  
Mi lelke mélyiből kiforrt.

Hiányzik a levél elejéről visszatérő „megvetés” („презренной”); másfelől, az eredetiben csupán „szelíd kérés” az, ami a fordításban „lelkem mélyiből kiforrt”.

Áprily túlír, cirkalmaz, az utolsó sorban pedig „feddő”-re enyhíti azt, ami az eredetiben „haragos”:

Félek, szerény kérő szavakban  
Szigorú szemmel mást se lát,  
Csak gyűlölt csejt gyónás alakban –  
Már hallom is feddő szavát.

Galgóczy az első két sorban (nála egyébként szokatlanul) tartalmilag és stílusban is melléfog:

Félek, nem érte halk imáját  
Szívemnek – bíráló szeme  
Csak megvetett ravasz fogást lát,  
S kemény szót szól majd ellene.

Az V. egység *b* szakaszában (45–56) Anyegin az egyre hevesebb vágyakozás és a színlelésre készítő viselkedési szabályok közötti gyötrelmes konfliktusról szól; stílusa választékos, nem lépi át a hagyományos „szerelmi terminológia” határait, de mondatépítkezésében, intonációiban indulat és szenvedély feszül. E szakasz tizenkét sora egyetlen körmondatot alkot, halmozott főnévi igeneves szerkezetekkel, fokozó ismétlések és felsorolások hullámaival, amelyeket a józan ész és az illem lehűtő hatása csillapít kényszerűen. Ezt az emelkedett hangú, szenvedélyes tirádát Áprilynak sikerül leginkább megszólaltatnia:

Ha tudná, mit jelent epedve  
Szomjazni, míg a vágy hevít,  
Lobogni s hűs eszünk követve  
Csitítani vérünk lángjait,  
Vágyódni, hogy térdét öleljem,  
Lábánál sírva vallani,

Kérést, gyónást, panaszt: a lelke  
Minden szavát kimondani –  
S tüzem színlelt közönybe zárva  
Fegyelmezni szemem, szavam,  
Csevegve tettetni magam  
S vidám szemmel nézni magára!... (Á.)

A befejező VI. rész mindkét levélben mindössze négy sorból áll. Látszólag nagy a hasonlóság közöttük, azonban érzelmi tartalmukban jelentősen különböznek egymástól. Tatyjana most is optimista, bizakodó: bízik Anyegin tisztességében és rábízta magát, leküzdve saját félelmét és szégyenérzetét:

Végzem – s átfutva levelem,  
Szégyen fog el és félelem...  
De bízom ön becsületében,  
Kezesem ez s oltalmam nékem. (B.)

Áprily felfogásában az eredeti szöveg értelme némileg elmozdul: nála az kap hangsúlyt, milyen nagy a levél tétje, s Tatyjana erre alapozza bizalmát:

De jelleme kezes nekem,  
Bízom: a sorsom van kezében... (Á.)

Galgóczy „túlírja” a szöveget, feloldva annak feszes tömörségét:

De zálog jelleme nekem,  
S hiszem, hogy van miért remélnem... (G.)

Mészöly fordítása gondolatilag és tömörségében is hű:

De Ön lovag s ez épp elég:  
Magam rábízom bátran Önre. (M.)

Ezzel szemben Anyegin záró sorai nem derűlátóak: ő azért küldi el levelét, mert már nem képes és nem is akarja leküzdeni önmagát. Nem a Tatyjana iránti bizalom vezérli, hanem a „jöjjön, aminek jönnie kell” reményvesztett rezignációja. Tatyjana levelének végső kicsengése *lelkierőről* tanúskodik, Anyegin leveléé *a lelkierő hiányáról*.

Bérczy fordítása jó, de inkább fatalizmust fejez ki, mint lelki gyengeséget:

Legyen, a kockát elvettem;  
Szinlelni nincs erőm tovább;  
Ítéljen bármiképp felettem:  
Magam sorsomnak adom át! (B.)

Áprily erőteljesebben hangsúlyozza a levélíró önmagával vívott küzdelmének feladását:

Mindegy. Szívemmel szállni szembe  
Nincs több erőm már, lankadok:  
Eldőlt: hatalmában vagyok,  
Beletörődtem végzetembe. (Á.)

Galgóczy fordítása hidegebb, kevésbé zaklatott az eredetinel, inkább a rezonőr hangján szól, mint az elgyötört szerelmesén:

Legyen hát! Nincs többé erőm,  
Hogy önmagammal szembeszálljak.  
Hatalmában vagyok magának,  
A Sorsra bízom hát jövőm. (G.)

Mészöly fordításának ismét nagyobb az érzelmi-hangulati hűsége:

De én ki már nem irthatom  
E szenvedélyt többé belőlem:  
Legyen! Végezzon Ön felőlem:  
Magam sorsomnak megadom! (M.)

A két levél egybevetéséből kitűnik, hogy egyfelől, valóban van köztük hasonlóság, mégpedig nemcsak a nyelvi kifejezés szintjén, hanem a szövegek tartalmi felépítésében, az ún. makrostruktúrákban és azok gondolati kapcsolódásában is; másfelől, e hasonlóság háttéréből jelentős különbségek emelkednek ki. Arra is érdemes figyelni, hogy olykor még a látszólag azonos vagy hasonló motívumok, illetve megfogalmazások mögött is érzékelhetők a különbségek. Íme néhány példa:

Mindkét levélíró felpanaszolja *magányosságát*, de ez kétféle magány: Tatyjanáé főként lelki, alkati adottság, amelyet a falusi életkörülmények csupán felerősítenek: „Вообрази: я здесь одна...” (TL: 68. sor) – csak Mészöly fordítja le az oly fontos helyhatározó szócskát: „Képzeld, mily egyedül vagyok: / Ah, senki itt engem nem ért meg...” [kiemelések – P. M.]. Ezzel szemben Anyegin magánya egy elidegenedési folyamat „végterméke”, maga által előidézett, megszenvedett magány: „От всего, что сердцу мило, / Тогда я сердце оторвал” (AL: 18. sor), „Mindent, mi kedves volt szívemnek, / Szívemtől megtagadtam én...” (G.).

Mindkét levélíró megvallja (egyébként minden szerelmes ember természetes) vágyát, hogy minél gyakrabban és minél hosszabb ideig lehessen szerelme tárgyának közelében, ám – nemüknek, életkoruknak, személyiségüknek megfelelően – más-más módon vallanak. Tatyjana, mint láttuk, „kislányos rimázkodással”, fordított fokozással (ún. antiklimaxszal): „...Hogy önt, bár ritkán, láthatom, / На csak hetenkint egy napon; / Hogy hangját halljam...” stb. (TL: 11–15. sor). Anyegin ezzel szemben – férfitürelmetlenséggel, hiperbolikus formában: „Нет, *но-минутно* видеть вас, / *Повсюду* следовать за вами...” (AL: 23–24. sor) [kiemelés – P. M.]. Percenként látni önt, mindenhova követni; Áprily fordításában: „Követni mindenütt magát, / Mozdulatát kísérni szemmel...”

Mindkét levélben előfordul a „смирить волнение” kifejezés, amelynek jelentése *hullámozást* (átvitt értelemben: *izgalmat*) *lecsillapít*. A kifejezés francia mintát követ: „apaiser les flots”, „apaiser les agitations de l’âme inexpérimentée”.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Lásd Виноградов, В. В.: i. m. 1935. 223.

Tatyjana spirituális értelemben és enyhítő többes számban használja a kifejezést: „Души неопытной волненья / Смирив со временем...” (TL: 26–27. sor), amit Bérczy kissé régies emelkedettséggel, de alapjában stiláris hűséggel fordít: „S lecsillapulván egykoron még / Hullámzó lelkem zajlata...” Anyeginnél ellenben határozottan „földi”, érzéki értelmet nyer a kifejezés, s ennek intenzitását a mondatban rejlő antitézis tovább erősíti: „Пылать – и разумом всечасно / Смирять волнение в крови...” (AL: 47–48. sor). Galgóczy hú fordításában: „Lobogni – s józan értelemmel / Csitítani vérem vad hevét...”

Itt említtem meg (noha ez a levelek szövegén kívül esik), hogy a költő Tatyjanáról és Anyeginről egyaránt azt írja, hogy olyan szerelmes, „mint a gyermek”: „Татьяна любит не шутя / И предается безусловно / Любви, как милое дитя” (III, 25) [kiemelés – P. M.]. „Tatjana úgy szeret s hevül / S úgy adja szívét, mint a gyermek, / Egészen és feltétlenül” (Á.) „Сомнения нет: увы! Евгений / В Татьяну как дитя влюблен / В тоске любовных помышлений / И день и ночь проводит он” (VIII, 30) [kiemelés – P. M.]. „Hősünk, jaj! kétség nincsen ebben, / Szerelmes lett, mint egy gyerek, / Bús, szenvedélyes révületben / Telnek napok meg éjjelek” (Á.) Tatyjanára vonatkoztatva a hasonlat arra utal, hogy a lány, óvatosság és fenntartások nélkül, *egészen és feltétlenül* szeret. Anyeginnél a „mint a gyermek” hasonlata a józan megfontolásnak ellentmondó makacsságot emeli ki: „A józan észnek mit sem áldoz: / A díszes ház bejáratához / Hajt minden nap, s Tányára vár...” (VIII, 30) (G.).

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

BELINSZKIJ, Visszarion: *Puskinról, Lermontovról, Gogolról*. Válogatta: Nyíri Éva. Budapest, Magyar Helikon, 1979.

FÓNAGY Iván: *Gondolatalakzatok, szövegszerkezet, gondolkodási formák* (= Linguistica. Series C. Relationes 3). MTA Nyelvtudományi Intézet, Budapest, 1990.

PÉTER Mihály: Még egyszer Tatjana leveléről. *Filológiai Közlöny* 1958/2.

SZINYAVSZKIJ, Andrej: *Séták Puskinnal*. Fordította: Szőke Katalin. Budapest, Európa, 1994.

АХМАТОВА, Анна: *О Пушкине*. Ленинград, Советский писатель, 1977.

БЛАГОЙ, Д.: *Мастерство Пушкина*. Москва, Советский писатель, 1955.

БОЧАРОВ, С. Г.: *Поэтика Пушкина. Очерки*. Москва, Наука, 1974.

БРОДСКИЙ, Н. Л.: *Евгений Онегин, роман А. С. Пушкина*. Издание 4-е. Москва, Учпедгиз, 1957.

ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Язык Пушкина*. Москва–Ленинград, Academia, 1935.

- ГУКОВСКИЙ, Г. А.: *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. Издание 2-е. Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1957.
- ЛОТМАН, Ю. М.: *Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий*. Санкт-Петербург, Искусство 1995.
- ПУШКИН, А. С.: *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Т. 7. Москва, Издательство АН СССР, 1958.

KROÓ KATALIN

## A JEVGENYIJ ANYEGIN ELBESZÉLŐJÉNEK POÉTIKAI VONÁSAI

(A SORRÓL SORRA OLVASÁS  
ÉRTELMEZÉSI TAPASZTALATAI)

### Bevezetés

Az *Anyegin* költői világában olyannyira meghatározó az a cselekményes alapszituáció, melyet a mű különös szerelmi szüzsés szála bont ki, hogy a verses regény „utódszövegeiben” – gondolunk most leszűkítve elsősorban az orosz szépirodalmi öröklődési hagyományra – az *Anyegin*hez való odafordulás poétikai gesztusát szinte kivétel nélkül eseménytörténeti szempontokból kiindulva szokta megközelíteni az elemző. Ez esetben a kritikus az *anyegini szituációra* igyekszik rámutatni, elsőként is Tatyjana és Anyegin szerelmi történetét értelmezve. J. M. Lotman ezzel kapcsolatban sokat idézett gondolata is kanonizál egy efféle irányultságot: „A Puskin-regény »végének« nem a mesterséges ki-gondolása, hanem e vég sorsa alakulásainak az orosz irodalomban való nyomon követése tárja föl számunkra a *Jevgenyij Anyegin* értelmét”.<sup>1</sup> E bevégzést, a tulajdonképpeni „vég sorsát” viszont Lotman olyan példákkal illusztrálja, melyek személyes sorstörténetekkel vezetik zárópontjára a puskinsi szüzsét – ezek közé tartoznak például a Turgenyev-regények vagy az *Anna Karenina*. A *Jevgenyij Anyegin*ben megalkotott költői világ ugyanakkor, ahogyan elemzéseiben maga Lotman sokoldalú érzékenységgel bemutatja ezt, olyan poétikai komplexitással jellemezhető, melynek értelmezését közel sem meríti ki az *anyegini szituáció* eseménytörténeti dimenziójának a számbavétele. Az eseménytörténeti sík több egymással összetartó szövegszinten megképződő jelentéssel korrelál (például azzal a metaszövegszinttel, melyet Lotman, a sklovszkiji kritikátörténeti kezdőponthoz jogosan visszakanyarodva,<sup>2</sup> a *valóság* és a *szöveg* jelentéskapcsolatának puskinsi kidolgozását megvilágítandó nem hagyhat érintetlenül). A műelemző tehát semmiképp sem kerülheti el, hogy a regényben ábrázolt eseménytörténetnek (*Anyegin* és Tatyjana szerelmi históriájának) a regény poétikai egészé-

---

<sup>1</sup> ЛОТМАН, Ю. М. *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, Москва, Просвещение.1988. 92.

<sup>2</sup> ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: «Евгений Онегин» (*Пушкин и Стерн*). *Очерки по поэтике Пушкина* (1923) (= С. Н. Van Schooneveld [ed.]. *Slavistic Printings and Reprintings* 180). The Hague–Paris, Mouton, 1969. 199–220.



ben megnyilatkozó funkciójával valamilyen módon számot ne vessen. A cselekménysíknak a poétikai egészbe való belefoglalása a *Jevgenyij Anyegin* szövegében részben az elbeszélő alakján nyugszik, mely viszonylag könnyű átjárást biztosít a cselekményvilág és az *önmagáról szóló regény* metaszöveg-irányultságú, önreflexív költői beszédmódja között. Lévéen az elbeszélő maga is *költőhős*, alakja *szemantikai közvetítőként*<sup>3</sup> szolgál: a műben összekötetést biztosít a regény költői feltételeiről való gondolkodás és a regényhősök sorsáról való töprengés korántsem széttartó ábrázolási vonulatai között. Ezért feltétlenül érdemes a narrátor alakjánál azt megvizsgálni, hogyan válik a szereplői figura – bizonyos motívumokon, metaforákon keresztül – a verses regény önreflexív gondolkodásának egyik jelentős művészi eszközévé, funkcióját tekintve: e sík megformálásának metaforahordozó poétikai közegévé.

## 1

### **Az elbeszélő és az elbeszélés „utazása”**

Kiindulásképpen elég arra emlékeznünk, hogy az elbeszélő szereplői figurája legfeltűnőbbben a regény első és nyolcadik fejezetében ötlük szembe, mely fejezetek többszörös kötelékkal fonódnak egybe.<sup>4</sup> A zárófejezet egyértelműen visszautaló jellegű: visszavezet a regény indítófejezetéhez; a nyolcadik fejezet 12.

---

<sup>3</sup> A *szemantikai közvetítés* funkciójának elméleti és kutatásmódszertani megközelítését lásd két munkánkban: КРОО Katalin: Изгнание беса как проблема текстуальности в романе Достоевского «Бесы». In: КРОО Katalin: *Творческое слово Ф. М. Достоевского. Герой, текст, интертекст*. Санкт-Петербург, Академический проект, 2005. 227–272; КРОО Katalin: Dosztojevskij *Bűn és bűnhődés* című regénye a közvetítő jelentésalakzatok fényében. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből 2* (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum, 2006. 2056–255.

<sup>4</sup> E kérdés tisztázásához nem kizárólag L. Sz. Vigotszkij *Anyegin*-értelmezésének következtéseit szükséges számba vennünk, miszerint a mű első és második fele az ellentétes szimmetria struktúrájában értelmezendő. Lásd az ellentétes értelmű cselekményelemek egybeeséséről: „teljes megfelelés az első és a második rész között szögesen ellentétes értelemben”. VIGOTSKIJ, L. Sz.: *Művészpszichológia*. Fordította: Csibra István Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1968. 366. Vö. V. Sklovskij elméletét a megcserélt szerepekről: ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: Пушкин. In: ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: *Избранное в двух томах*. Т. 1, Москва, Художественная литература, 1983. 236–280; 243.

Az *Anyegin*ben szerfelett sokféleképpen megjelenő szimmetrikus szerkesztést már számos kutató értelmezte. Külön kiemelendő e jelenségnek S. S. Hoisington munkájában kidolgozott megközelítése, melynek értelmében a szigorú kompozícióra való törekvés a Byron által képviselt poemaműfaj töredékességének poétikai transzformációjaként értelmezhető. HOISINGTON, Sona Stephan: *Eugene Onegin: An Inverted Byronic Poem. Comparative Literature* 27, 1975. 136–152. A poéma műfaji természetének tisztázásakor a töredékességről vö. például: ЖИРМУНСКИЙ, В. М.: *Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы*. Ленинград., Наука, 1978. 29.

strófája Lenszkij meggyilkolásának epizódját és Anyegin életének egyéb mozzanatait eleveníti fel: „Barátját párbajban megölte, / Munkátlanul, nem lelve célt, / Huszonhat hosszú évet élt, / Asszonytalan magány gyötörte, / Szolgálat nem foglalta el, / Nem bírt törődni semmivel”,<sup>5</sup> majd a 13. strófa a vándorló Anyegin alakját állítja elének. Az *Anyegin* utolsó fejezete eszerint, túl azon, hogy bizonyos korábbi részek (fordított) párhuzamos megjelenítését kínálja, egyben sajátos elbeszélést is tartalmaz: már ismert cselekmény- és jellemrajzi részletek megnevezésén keresztül az olvasó eszébe idézi Anyegin élettörténetének (cselekményes szüzséjének) bizonyos korábbi – már ábrázolt (lásd pl. a párbajt) és az ábrázolás körén kívül rekedt (lásd pl. az utazást<sup>6</sup>) – részleteit.<sup>7</sup> Ezen túlmenően a 13. strófában megjelölt utazás a cselekmény síkján ellenmotívumát alkotja

---

<sup>5</sup> „Убив на поединке друга, / Дожив без цели, без трудов / До двадцати шести годов, / Томясь в бездействии досуга / Без службы, без жены, без дел, / Ничем заняться не умел.” A Jevgenyij Anyegin orosz és magyar szövegét a tanulmány egészében a következő kiadások alapján idézzük, római számmal a fejezet-, arab számmal a strófaszámokat jelölve, saját kiemelés-innkel: PUSKIN, A. Sz.: *Jevgenyij Anyegin. Drámák*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Európa, 1976; Пушкин, А. С.: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. 5. Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1964.

<sup>6</sup> Az utazás ábrázolását a nyolcfejezetes regényen „kívül” lásd a *Részletek Anyegin utazásából (Отрывки из путешествия Онегина)* című fejezetben. A fejezet funkcionális értelmezését annak tisztázásával, hogy e szövegrész az *Anyegin* teljes értékű komponense, igen kiterjedt és meggyőző elemzéssel argumentáltan lásd: ЧУМАКОВ, Ю. Н.: „Евгений Онегин” и русский стихотворный роман. Новосибирск, НГПИ, 1983. 6–34. Lásd még: ЛОТМАН, Ю. М.: *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*. Комментарий, Ленинград, Просвещение, 1983. 374–390. A kritikai feldolgozás történetének néhány állomását és a kérdés értelmezését lásd továbbá, például: МАКОГОНЕНКО, Г. П.: Роман А. С. Пушкина Евгений Онегин. In: МАКОГОНЕНКО, Г. П.: *Избранные работы. О Пушкине, его предшественниках и наследниках*. Ленинград, Художественная Литература, 1987. 341–439; 415–416. Csumakov (i. m. 1983. 20) egyrészt kimutatja a verses regény poétikai jegyeinek azonosíthatóságát a *Részletek...*-ben, másfelől feldeírít jó néhány párhuzamot e szövegrész és az úgynevezett „nyolcfejezetes regény” között. Ezek körében a kutató kiemelt helyen szerepelteti Anyegin egy napjának és a „szerző” egy napjának a párhuzamba állítható leírásait. Uo. 28–29. Értelmezésünk számára különösen elgondolkodtatónak bizonyul az a jelentésanalógia, amelyik az elbeszélő és Anyegin alakjához kapcsolt *szabadság-idő-alkotás* motívumalakzat, illetőleg a végül is a *Részletek...*-nek szorosan nem részét képező, de a puszkini kommentárokból mégiscsak megjelenő sor között létesül, vö.: „Пора: перо покоя просит”, lásd uo. 24. Igen számottevőek a kutatónak azok a megállapításai, melyek értelmében a két poétikailag egymástól el nem különíthető szövegrész (a nyolc fejezet és a *Részletek...*) kapcsolatában kiegészítő információkra lelhetünk a „szerző” és a hősök jelentésvizonyának természetére vonatkozóan; megtapasztalhatjuk a regénykezdet és a regényzárás költői fogalmának az újraalakítását, minek nyomán – s most már saját terminológiánkba illesztjük a következtetéseket – a regényben adott időszemantizáció a befogadás területén is elevenné válik, amennyiben az olvasó ténylegesen új időélménnyel gazdagodik, amikor a végről kiderül, hogy az bizonyos tekintetben esetlegesen nem más, mint csupán a regény *kezdet*. Vö. pl. 12–13, 19, 26–27.

<sup>7</sup> Ezért semmiképpen sem tekinthető a verses regény első fejezete prologusnak, a nyolcadik pedig epilógusnak, ahogyan ezt A. Szlonyimskij feltételezi. СЛОНИМСКИЙ, А.: *Мастерство Пушкина*, Москва, Государственное Издательство Художественной Литературы, 1959. 373.

annak a vágyott, ám Anyegin rokonának a halála miatt be nem teljesült utazásnak, amelyet a hős eredetileg az elbeszélő társaságában szándékozott megvalósítani.<sup>8</sup> A nyolcadik fejezet így elbeszélésmódjában láthatóan ténylegesen erősen él a visszautalás lehetőségével, még hozzá oly módon, hogy nemcsak Anyegin élettörténetének korábbi elemeivel teremt kapcsolatot, hanem magának az ábrázoló szövegnek a régebbi részleteihez is visszaszólítja az olvasót (ennek értelmében tehát a metatextuális, vagyis a *szövegről szóló szöveg* olvasati síkjára vezet), s még Anyeginnek az ábrázolásból kihagyott utazását is képes narratívve hiányos (elliptikus), ám szemantikailag ép, teljes értékű formában visszaidézni.

A visszautalás így egyszerre érinti az eseménytörténet és a metaszövegkibontás értelmezhetőségét. Az utolsó fejezet visszavezet a regény önnön kezdetéhez, a szöveg „vége” emlékeztet saját indítására, miáltal a két végpont közötti narratív ív is bevonódik a jelentéstérbe. E narratív történetbe vonás ugyanakkor olyan motívumon, az *utazáson* keresztül valósul meg, mely hangsúlyosan összekapcsolja Anyeginnek mint hősnek, az elbeszélőnek mint szereplői figurának és a regénynek mint szövegnek a „sorsát”. Nézzük meg, hogy is megy ez végbe! Anyegin utazásának a felemlítése a szóban forgó narratív kontextusban azzal is jár, hogy az első fejezetben érvényesített *meg nem valósult utazással* szembekerül a nyolcadik fejezetben megjelölt *megvalósult utazás*, amely – mint valóságos helyváltoztatás – már véget is ért, amikor Anyeginnel ebben az utolsó fejezetben találkozunk. Anyegin metaforikusan – s nem csupán a Gribojedov-analógia alapján<sup>9</sup> – értelmezhető „hajójával” messzi útvjáról már vissza is tért: „Mint Csackij, mikor megjelent: / Hajókabinból bálba ment.” (VIII, 13).<sup>10</sup> Anyegin tehát „hajójáról” *utasként* lép színre a nyolcadik fejezet történésvilágában. E gondolatot továbberősíti az a mód, ahogyan az elbeszélő a regény végén búcsúzik. Elvégre ő maga is *utasként* mutatkozik itt be, aki művében (művével) a vele együtt haladó olvasóval Anyegin nyomában „kóborolt”: „Jártunk vele, / Amerre vitte Sors szele [...] Elég volt, ugyebár?” (VIII, 48).<sup>11</sup> Anyegin, következésképp, mint regényhős is *utas*, ám az ő útja egyszersmind a *regény útja*: a hős sors története a mű szemantikai szűzséjének, a regény jelentésvilága történeti kibontásának a komponense. Narratív visszautalásával a nyolcadik fejezet Anyegin korábbi cselekménybeli útjára mint magának a műnek a megformálódási szakaszára – tehát: metaszöveg-olvasati síkon – is visszatekint.

A nyolcadik fejezet eme hangsúlyosan „visszautaló” kompozíciós karaktere a fentiek alapján azt vonja maga után, hogy újfent egymás mellé kerül Anyegin és az elbeszélő alakja, még hozzá immár nem általában a költészet témája mentén (mint a regény első felében, amelyben hírt kapunk mind az elbeszélő költői

---

<sup>8</sup> Lásd: I, 51; vö.: ЛОТМАН, Ю. М.: i. m. 1983. 375.

<sup>9</sup> Vö. uo.

<sup>10</sup> „Он возвратился и попал, / Как Чацкий, с корабля на бал.”

<sup>11</sup> „За ним / Довольно мы путем одним / Бродили по свету.”

tevékenységéről, mind arról, hogyan próbálkozik az írással maga Anyegin), hanem az *Anyegin*ben mint verses regényben fogant költészetről való gondolkodás medrében. A nyolcadik fejezet végére, mire Anyegin visszatér utazásaiból és lelke teljes mélységében elér Tatyjana lelkéhez, immár az elbeszélő is révbe ér, regényével búcsút véve annak főhősétől és olvasóitól. Ezzel sokkal szorosabb párhuzamosság mutatkozik a hős és az elbeszélő alakja között, mint ahogy az a regény elején látszik. A párhuzam a két figura messzemenő közelítésén, nagyobb mérvű szemantikai egységesítésén alapul, mint a regény indítófejezetében, és ez szembe is tűnik, mivel a nyolcadik fejezet, mint tapasztaltuk, mindenképpen visszatéríti az olvasót az első fejezet szöveganyagához, és ott az *el nem utazás* témabemutatóhoz.

E témamotívumot értelmezendő (I, 51) fel kell idéznünk azt a szöveggörnyezetet, amelybe az illeszkedik. Az I, 46. és az I, 51. strófákra gondolhatunk itt, melyek a *belső utazás* motívumát alakítják ki, ám sokkal rejtettebben, mint ahogy a *meg nem valósult utazást* a szöveg a szemünk elé vonja. A *belső utazás* gondolatának ugyanakkor kiemelt szerep jut. Méghozzá azért, mert rajta keresztül ismét párhuzam teremődik Anyegin és az elbeszélő alakja között. E párhuzam viszont már lényegesen árnyalja a két szereplőnek a 45. strófában részletezett hasonlóságát (vö. „Akkortájt én is elvettem / A hívságos világ nyügét, / S barátja lettem: megszerettem / Jevgenyijünk természetét<sup>12</sup>). Az 51. strófában megjelölt közös utazási vágy („Anyegin indult volna végre / Megjárni külföldet velem”<sup>13</sup>) mögött azonos indíték rejlik. Az elbeszélő a 47. versszakban, ahol saját képzeletbeli, „belső” utazásáról ad számot, az orosz eredetiben az Anyegin személyét is magában foglaló többes szám első személyű igealakokat használja („упивались мы”, „уносились”). Ezt a kifejezési formát a 48. versszakban a *belső utazásnak* olyan leírása követi, amely az utazás szubjektumaként kizárólag Anyeginre tünteti fel. A *belső utazás* témakidolgozásának soron következő szakaszát képviseli az 51. strófa, amely a tényleges útra kelés vágyának a megnevezésével a külső világ terében megvalósulni remélt *közös utazást* tematizálja. Ezen keresztül utólagosan hangsúlyozza a két szereplő *vágyának* azt az *azonosságát*, amelyről a *belső utazás* motívumát megformáló versszakok közvetítettek információt. Így az elbeszélőre és Anyeginre együttesen jellemző *belső utazás* a valós elutazást motiváló elemként tűnik fel: a *tényleges helyváltoztatás vágya* a narrátor és Anyegin *belső utazásának* azonos szemantikai tövéről fakad.

De mit is takar a *belső utazás*? Nem más ez, mint *szótlan emlékezés* („S mi múlt idők édes regényét, / Szerelmét éljük át megint [...] Ittas szívünk szótlan

---

<sup>12</sup> „Условий света свергнув бремя, / Как он, отстав от суеты, / С ним подружился я в то время. / Мне нравились его черты”.

<sup>13</sup> „Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны”.

marad!”, I, 47),<sup>14</sup> melynek során az emlékező az eredetponthoz tér vissza: „Álmodva úgy lebegtük át / A zsenge ifjúság korát [szó szerint: az *élet kezdetéhez* szálltunk vissza]” (uo.).<sup>15</sup> Ez az emlékezés a *belső szabadság elérésének az útja* (az *álmodó-elékező* olyan, „Mint rab, kit álma elragad, / S zöld erdőket lát börtönében”, uo.).<sup>16</sup>

A *szabadság elérése* mint *utazás* az 50. versszakban a 47. strófához képest többszörösen módosítva tér vissza. A módosítást három vonatkozásban követjük nyomon. Először is a „zöld erdőbe” *utazás* helyére a *hajós tengeri hullámútjának* a motívuma lép. A „волна” (mint *tengeri hullám*) teljes egyértelműséggel a „вольность” (*szabadság*) jelentéskörében értelmeződik: „A parton kószálok kutatva, / S vitorlásoknak int kezem. / Szabad hullámútján az árnak, / Hol hab s vihar veszélye várnak, / Mikor futok távolba már? [Mikor kezdem *szabad/hullám-futásom?*]”.<sup>17</sup> A „hullám”-hoz való átvezetést a 49. strófa biztosítja („Адриатические волны”), mely egyben a *folyótól a tengerig vezető szemantikai mozgást* is kirajzolja, mivel a „hullám” megjelentetésének a motívumkontextusát a 48. strófa szolgáltatja. Ott a „hajó” („корабль”, I, 50) még a pétervári térhez tartozó „csónak”-ként („лодка”) szerepel, a „tenger” pedig még „folyó”. Ezen a vízen nyugodtan úszik a csónak, mivel a folyó maga „szendergő”: „Megcsobbanó lapátú csónak / Lebeg szendergő, halk vizen”.<sup>18</sup> A 47. és 50. strófák kapcsolódását kialakító második transzformációs pont az *útirány* megjelölésére vonatkozik. Míg a 47. strófa az *eredetponthoz*, vagyis a *múlthoz való visszatérésről* ad hírt, az 50. strófa a *szabadság* motívumát a *jövő felé utazás* gondolatával fűzi egybe: „Várlak, szabadság drága napja! / Jössz-e? Mikor jössz? – kérdezem. / A parton kószálok kutatva [szó szerint: várom az időt]”.<sup>19</sup>

Mielőtt rátérnénk a harmadik transzformációs mozzanatra, tisztázásra szorul az első kettő egymásra utalódásának mibenléte. A kettős transzformáció oda vezet, hogy a „hullám” nemcsak az „erdő” helyére lép, hanem mint a *szendergő pétervári folyón lehetséges nyugodt csónakázás* ellenmotívuma tölti be szerepét.

---

<sup>14</sup> „Вспомня прежних лет романы, / Воспомня прежнюю любовь [...] Безмолвно упивались мы!”. A *szabadság és boldogság* témájáról Puskin költészetében lásd: БОЧАРОВ, С. Г.: *Поэтика Пушкина. Очерки*. Москва, Наука, 1974. 3–25; konkrétan az *Anyegin*hez kapcsolódóan: uo. 19–20. Lásd még pl.: МАЙМИН, Е. А.: О теме свободы в романтической лирике Пушкина. *Известия Академии наук СССР, Серия литературы и языка*, 1974/3, 33. 216–221.

<sup>15</sup> „Так уносились мы мечтой / К началу жизни молодой.”

<sup>16</sup> „Как в лес зеленый из тюрьмы / Перенесен колодник сонный”. Az *emlékezést* mint *utat* hangsúlyozza a *сонный* / *уносились* kapcsolódásban rejlő hangfordítási szemantika.

<sup>17</sup> „Брожу над морем, жду погоды, / Маню ветрила кораблей. / Под ризой бурь, с волнами споря, / По вольному распутью моря / Когда ж начну я вольный бег?”. A *szabad/hullámos* jelentésekvalencia az adott költői kontextusban jön létre.

<sup>18</sup> „Лишь лодка, веслами махая, / Плыла по дремлющей реке”.

<sup>19</sup> „Придет ли час моей свободы? / Пора, пора! – зываю к ней; / Брожу над морем, жду погоды”.

A hullám így a nyugtalanság jegyével terhelt. Az útnak indulás a tengeri hullámokkal folytatott harc vállalásának<sup>20</sup> a gondolataként körvonalazódik. A tenger viharos szabadságával dacolva felvett szabad futás egyben olyan tengeri úttá minősül át, melyet „a tenger szabad (hullámos) keresztútja/válaszútja”<sup>21</sup> kifejezés tölt meg tartalommal. Ennek eredményeképpen a *harccal terhes tengeri út* új jelentésárnyalattal gazdagodik. Az elbeszélőnek az utazásra késztetettsége belső konfliktust rejt. A narrátor útra kész, s ezért önnönmagát sürgeti az utazásra: „Jössz-e? Mikor jössz?”<sup>22</sup> Másfelől az utazás megvalósulása még nem eldöntött tény, csupán kérdés („Eljön-e szabadságom órája?”<sup>23</sup>). Ez az ellentmondás rajzolja ki a konfliktust, amelyet a „válaszúton” kifejezés később majd témává avat, rámutatva arra, hogy az elbeszélő az *utazás keresztútján áll*: már útra kész, de még nem indul, szeretne szabad lenni, ám nem tudja pontosan, mikor üt szabadulásának órája. Ez utóbbi gondolatot nyomatékosítja az ismétlés. Az „Eljön-e szabadságom órája?” kérdés a „Mikor futok távolba már?”<sup>24</sup> formájában tér vissza, ahol a figyelem a szabadság megteremtőjének, az utasnak a személyére és tevőlegességére terelődik. Amennyiben az elbeszélő ténylegesen olyan keresztúton áll, ahonnan az utazás megvalósulása és megghiúsulása irányába egyaránt vezet út, a *keresztút* gondolatát érvényesítő „a tenger szabad (hullámos) keresztútján/válaszútján” jelentése új olvasatban értékelődik át. Maga a *keresztúton állás* jelentheti azt az *úton levést*,<sup>25</sup> melynek megvalósulását az elbeszélő sürgeti. Hiszen így válik motiválttá a töprengő, útnak induló elbeszélőnek a „tengeren kóborlok” kifejezésben<sup>26</sup> testet öltő megfogalmazása. A tengeri útra vágyakozó narrátor valójában már úton van, már tengeri utas, aki saját gondolatainak „keresztútján” halad. A néhány sorral az „Itt az idő, itt az idő”<sup>27</sup> ismétlődő szerkezet után szereplő „Ideje itt hagynom sivár, / Ellenséges vizem s világom”<sup>28</sup> ebben az olvasatban egy másféle állítással egyenértékű: az elbeszélő már elhagyta az unalmas teret – nem véletlenül rendeződik az orosz eredetiben a „part” („бep”) éppen az egy sorral följebb szereplő sorvégi „futás”-sal / „szökés”-sel („бер”) rímpárba. Az *útra kelés belső vágya a szabadság útján való járásnak* felel meg, s ezzel – ahogy jeleztük – az *utazás* maga új jelentésaspektussal egészül ki, ami azért különösen figyelemreméltó, mivel az *úton levést* egyébként a *terek gondolati elkülönítéseként* értelmezi a szöveg („S elérve dél

<sup>20</sup> „Под ризой бурь, с волнами спора [...] начну я вольный бег”.

<sup>21</sup> „вольное распустье моря”.

<sup>22</sup> „Пора, пора! – зываю к ней [свободе]”. A hivatkozott magyar fordításban megjelenő kérdések törlik az eredeti *itt az idő* gondolatának kétszeres jelölését.

<sup>23</sup> Szó szerinti fordítás, vö.: „Придет ли час моей свободы?”.

<sup>24</sup> „Когда ж начну я вольный бег?”

<sup>25</sup> Vö.: „по вольному [...] моря”.

<sup>26</sup> Saját fordítás, vö.: „Брожу над морем”.

<sup>27</sup> Saját fordítás, vö.: „Пора, пора!”.

<sup>28</sup> „Пора покинуть скучный брег / Мне неприятной стихии”.

kék tengerét, / Meglátni Afrikám egét, / S bánkódni zord orosz hazámon, / Hol szívem sajgott, szeretett, / Hol eltemettem szívemet.”, I, 50).

Ez a nézőpont új jelentéssel ruházza fel az elbeszélőnek és Anyeginnek az 51. strófában hírül adott szétválását, mely a narrátor tényleges útra kelésének és Anyegin el nem indulásának az ellentétében tárul fel: „De közbeszólt a sors: sok évre / Elvázott nagy hirtelen” (Anyegin az eddigiéknél még szűkebb térbe, falura megy). Mivel a *belső utazás* motívumkeretében szemantikai paralelizmust alkot az *utazás gondolati végigvitele és tényleges megvalósulása*, Anyegin és a narrátor erőteljes szétválástása számottevően mérséklődik. Vágya szerint ugyanis Anyegin éppúgy utas, mint ahogyan gondolati tevékenysége alapján az, hiszen – az elbeszélő törekvééhez hasonlóan – az ő fantáziálása is arra irányul, hogy választóvonalat húzzon bizonyos terek között. Másrészt az *utazás gondolatának és megvalósításának* a jelentéspárhuzama értelmében újraértékelődik a 47. és 50. strófa viszonyát kialakító második transzformációs pont költői értelme is. A 47. strófa az *eredetponthoz való visszatérést* minősíti a *szabadság útjának*. Az 50. strófa egy *eljövendő utazás előirányozásának a reményét* köti ugyanehhez a motívumhoz. A *szabadság útjának* e jelentéselágaztatását a „kezd” és a „kezdeni” („начало”, „начать”) használatán keresztül nyomatékosítja a szóban forgó két strófa. A 47. versszakban a *kezd* a *múlt* jelentéskörébe ágyazódik: „Így repültünk vissza *életünk kezdetéhez*”,<sup>29</sup> míg az 50. versszak a *jövendő perspektívájával* ruházza fel a *kezd*et: „Mikor *kezdem* már a szabad futást?”.<sup>30</sup> A transzformációs mozzanat a két strófában párhuzamosan megformált *szabadság* motívum jelentésén belül értelmezendő, s így a módosítás bővítő jellegű, amennyiben nem levált egy korábbi jelentést, hanem ahhoz hozzáadódik. A *belső út* eszerint olyan haladási irányt feltételez, amely integrálja a *jelen–múlt* és a *jelen–jövő* időrelációt, méghozzá éppen ebben a sorrendben. Az utas a jelenből a múltba, az eredetzőnőba való visszatekintés útján haladhat saját jövője felé.

Ehhez a kérdéshez kapcsolódóan vár értelmezésre a narratív idő strukturálásának az a sajátossága, hogy a szöveg az elbeszélő alakjának viszonylatában minduntalan szemantikai játék tárgyává teszi az elbeszélő idő és az elbeszélő idő kapcsolatának a természetét. A „játék” lényege abban áll, hogy alig észrevehetően, de mégis változik az elbeszélő alakjának az az időparamétere, amely őt valahol az elbeszélő történet ideje és az elbeszélés pillanata között jelöli ki. Alapállásban a jelen, a „most” az elbeszélés idősíkjára vonatkoztatva érvényes. Az elbeszélő ugyanakkor a múltat – sok esetben épp azt az idősíkot, amelyhez az Anyeginnel kapcsolatosan elbeszélő események kötődnek<sup>31</sup> – képes annak a

<sup>29</sup> Szó szerinti fordításban – vö.: „Так уносились мы мечтой / к началу жизни молодой.”

<sup>30</sup> Szó szerinti fordításban – vö.: „Когда я начну вольный бег?”.

<sup>31</sup> Lásd: pl. az elbeszélőnek és Anyeginnek az útra kelésre irányuló azonos vágyát a megjelent múlt idősíkján.

jövendőnek a perspektívájával felruházni, amely a narrációs jelenhez képest még mindig a múlt időtartományába esik. Ez történik az 50. versszakban is, ahol az elbeszélő az ábrázolt múlthoz tartozó gondolatként azonosítva jövendőli meg beköszöntő szabadságának azt a pillanatát, mely távolra vezet majd őt Oroszországtól, illetve az azt megelőző 49. strófában, ahol megjeleníti „adriai” álmát („Ó, Adriám és Brenta tája! / Meglátlak-e, csodás habok? / Dalolva hív a tenger árja, / S én ismét oly lelkes vagyok!”), konkrétan elképzelve mindazt, amit majd látni és tapasztalni fog. E megjelenítésnek az a különossége, hogy a benne megnyilvánuló fantáziavilág tárgyyszerű hitelessége mintha a megélt élményből fakadó ihletettségen alapulna, s így az ábrázolt élmény egyrészt az elbeszélő múlt reprezentáló múlt nézőpontjából mint jövő ítélt meg (miszerint az elbeszélő még a meglevenített élmények előtt áll Anyeginnel közös elvágyódásának periódusában), másrészt az elbeszélő idő jelenéből mint múlt érzékelhető (eszerint az elbeszélő azért tudna ilyen hiteles képet adni a jövendőbeli utazásról, mert az írás pillanatában mindez számára már megélt múlt).<sup>32</sup> A két lehetséges értelmezés közvetlenül nem „kibeszélt”, mégis ott lebeg a szövegben, annál is inkább, mert az Anyeginnel végigjárt, átélt *belső gondolati út* megjelölése után az „adriai álom” a 49. versszakban kizárólag az elbeszélő fantáziájának a termékeként tűnik fel, s ez annak az információnak a birtokában, hogy Anyegin ténylegesen nem fog az elbeszélővel útra kelni, éppen a fent említett második értelmezési lehetőség erősödésének az irányában hat. A lebegtetett második interpretáció biztosítja azt az ambivalenciát, melynek révén az elbeszélőt a szöveg hol a múlt mélyéről hozza felénk (az Anyeginnel együtt megélt események idejére), hol pedig e megjelölt régmúltat követő közelebbi múlt perspektívájából vetíti elénk alakját (egy olyan idősíkra utalva a „jövőben”, amikor már ténylegesen megvalósította korábbi adriai álmát). A két esetben más-más az elbeszélő és az elbeszélő idő viszonya. A jövendőlt múlt (a múlt nézőpontjából tekintett jövő) úgy válik elgondolhatóvá, mint ami egy ponton túl a jelen nézőpontjából szemlélt múlthoz tartozik már. Ez a narratív időstrukturálás illeszkedik az időnek az *Anyegin*ben zajló, fent bemutatott jelentésfejlődéséhez, mely-

---

<sup>32</sup> Aláhúzendó, hogy egyáltalán nem kizárt: az elbeszélő vágyódása már az elbeszélés tárgyát képező időszakra vonatkozóan is mint visszavágyódás, tehát egy régi élmény megismétlésének az óhajtása jelent meg. Ez az értelmezés természetesen azt feltételezi, hogy a „szöveggkülső”, a puskinai biografikus elemekkel való számvetést abszolút mértékben alárendeljük a szövegformálódás során kialakított jelentéstér felderítésének. E problémát érzékenyen járja körbe S. Garzonio, szélesebb puskinai kontextusba helyezve a lírai hős *Itália*-befogadásának rekonstruálását, és orosz irodalmi hagyományokba állítva *Itália* költői megjelenítését (lásd: Batyuskov, Zsukovszkij), vö.: GARZONIO, Stefano: Италия в восприятии пушкинского лирического героя (несколько предварительных штрихов к теме „двух родин”). In: ТИМЕНЧИК, Р. – ШВАРЦАНД, С. (ред.): *После юбилея*. The Hebrew University of Jerusalem, 2000. 85–94. Más kritikai megközelítésekről később még lesz szó.



nek folyamatában a *kezdet* fogalma egyszerre két időperspektívához, a múlthoz és a jövődőhöz is hozzárendelődik.<sup>33</sup>

Hasonló funkciót tölt be az elbeszélő értékítélet-pozíciójának időről időre való lebegtetése is. Az elbeszélőt az Anyeginnel tervezett utazás idején a világgal való meghasonlottságnak a főhősével rokon vonása jellemzi (I, 45). Az „adriai álm” tárgya a pétervári „rab” világból való kimenekülés és egy újfajta ihletettséggel megszerzése. Mivel az elbeszélő egyrészt ténylegesen elutazik majd, és az első fejezet végén egy olyan új típusú költői írásmód kialakítását helyezi ki látásba, melyet meg is valósít, az elbeszélés idejére lokalizálható „jelen” idősíkján őt már a *rabságból való* kettős – az életben és a költészetben megélt – *megszabadulás* alanyaként azonosíthatjuk. Az elbeszélő ennek ellenére minduntalan „eltvelyedik”, újra és újra megérinti őt annak a nagyvilági életnek a „bája”, amelytől – állítólag – már régen elidegenedett (s amelyet, illetve az azt tárgyául választó költészetet, továbbra is tudatosan igyekszik elhárítani magától, noha annak szelleme időről időre megkísérti őt, lásd: I, 29–34). Az az eltávolodás tehát, mely már az Anyeginnel közös „múlt” (az elbeszélte múlt) idősíkján érvényes volt, bizonyos pillanatokban még az elbeszélés jelenére vonatkozóan is kétségesnek ítéelhető. Az elbeszélő értékítelő pozíciója (a nagyvilágtól és a hozzátartozó költői kifejezésmódtól való eltávolodás) az elbeszélte múlt és az elbeszélő jelen metszéspontján szemantikailag billeg, s ennek eredményeképpen maga az *idő folyása* kerül a jelentés középpontjába, tekintettel arra, hogy a gondolat állandó ide-oda mozgatójának a dinamikája két eltérő időperspektíva narratíváé összeérő keretein belül érvényesül. Az elbeszélte idő és az elbeszélő idő kapcsolata aszerint alakul, ahogyan az elbeszélő saját értékítélet-pozíciójának – igaz csekély, de mégis jelenvaló – ingadozásán keresztül hol így, hol úgy határozza meg önnön helyét az elbeszélte történet ideje és az elbeszélés pillanata kö-

---

<sup>33</sup> V. V. Vinogradov egy másik szövegrészhez kapcsolódóan beszél az idősíkok váltásáról, az ugrásszerű átmenetekről, ami nem csupán az elbeszélő megélt múltja és elképzelt jövője közötti összeköttetést biztosítja, hanem ennek a váltásnak a kontextusába vonja Anyegin jelenét is. Виноградков, В. В.: Язык художественных произведений. Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина». *Русский язык в школе*, 1966/4. 3–21; 12. Ezt a kérdést feltétlenül I. Szemenko lényeges gondolatának a fényében érdemes továbbvezetnünk, akinek munkájára maga Vinogradov is utal (uo. 20). Lásd: СЕМЕНКО, И. М.: Эволюция Онегина. (К спорам о пушкинском романе). *Русская литература*, 1960, 2, 111–128; 113. Eszerint – az eredeti tanulmányban felvetettnél általánosabb értelemben elfogadva a kijelentést – Puskin éppen „az időt követi nyomon, méghozzá nem egyet, hanem néhány egymást következetesen váltó szakaszt”. Ez az, amivel Szemenko összefüggésbe hozza annak a fejlődésnek az ábrázolt történetét, mely nem a hős pszichológiai változásáról ad számot, hanem magának a történelemnek az előrehaladásáról. A fentiek és a következőkben kifejtendők alapján szeretnénk hangsúlyozni, hogy ez a „történelmi” mozgás elsődlegesen a hősök személyes élményeiből, emlékeiből és alkotó képzeletéből fakadóan válik ábrázolás tárgyává, s épp ez teszi lehetővé, hogy a személyiségformálódás (nevezzük ezt „regényi” szüzsének) mint individuális-személyes történés jelenítődjék meg, amely a belső, a bergsoni értelemben vett átélte idő megtapasztalásán nyugszik.

zött, mely időtartományok viszonylatában feltételeznünk kell az idő múlását. Ezáltal nemcsak az elbeszélt múlt, hanem az elbeszélő jelen is feldarabolódik, vagyis az elbeszélés ideje is *folyik*, s mivel időtartamként árnyalódik, bizonyos korábbi elemei a későbbiekhez képest már a múlt időtartományába utalódhatnak, és ebben a minőségükben vonatkoznak az elbeszélt múlt időskjára. Így végtelenül közel kerülhet egymáshoz az elbeszélő jelen és az elbeszélt múlt, a köztük lévő távolság szerfelett kicsire zsugorodik, mivel az elbeszélés bizonyos pillanatokban saját *elbeszélő* múltját úgy tudhatja már maga mögött, hogy az *elbeszélt* múltként értékelődhet (ezáltal az elbeszélés múltja is az elbeszélt tárgy részévé válik). Az idő a narráció síkján állandó mozgásban van tehát,<sup>34</sup> s ennek eredménye az az említett tény, hogy nemcsak az elbeszélt idő válik jelentésselivé, hanem magának az elbeszélő időnek az *előrehaladása* is.<sup>35</sup>

Nézzük ezek után a 47. és 50. strófák vizsgált viszonyának bejelentett harmadik, igen egyszerűen nyomon követhető transzformációs mozzanatát. A 47. versszak a *belső utazást a szótlanság* (безмолвность) bázisán alakítja ki: „Ittas szívünk *szótlan* marad”. Ez a motívum fordul át az 50. versszakban a *belső megnevezés* gondolatába: „szabadság drága napja [...] kérdezem”.<sup>36</sup> A „kérdé-

---

<sup>34</sup> A magunk részéről ebben a poétikai tényben és jelentésben tudjuk értelmezni azt, amit Nyеромньюсчij „processzualitás”-nak nevez: НЕПОМНЯЩИЙ, В.: «Начало большого стихотворения». «Евгений Онегин» в творческой биографии Пушкина. Опыт анализа первой главы. *Вопросы литературы*, 1982/6, 127–170. 59. Az *idő* témafeldolgozásának a szakirodalomban leginkább az a válfaja terjedt el, mely az *Anyegin*-ben folyó események naptári idejét, történeti kronológiáját igyekszik tisztázni. Erről és az idetartozó értékes szakirodalomról (vö. pl.: Sz. M. Bondi, V. V. Nabokov, A. E. Tarhov stb.) lásd: БАЕВСКИЙ, В. С.: *Время в «Евгении Онегине»*. In: *Пушкин. Исследования и материалы* 11 (Академия наук СССР, Институт Русской Литературы). Ленинград, Наука, 1983. 115–130; 115.

Az idő poétikai szemantikájának ismereteink szerint leggazdagabb és legdifferenciáltabb értelmezését lásd: MARTINEZ, Louis: *Les figures du temps dans Evgenij Onegin*. *Revue d'Études Slaves* 59/1–2, 1987. 119–140. A kutató a történeti, a ciklikus és a kronológiai idő mellett megkülönbözteti a lírai-elégiai időt, mely az emlékezéshez kapcsolódik. Az igen termékeny megközelítés interpretációs eredményei között, megítélésünk szerint, talán érdemes lenne kicsit visszafogottabban elsősorban Tatyjanához kötni a *durée* poétikai élményét, s *Anyegin* alakjában kizárólag a negyedik (vö. Tatyjana levelének a hatását) és a nyolcadik fejezetekben értékelni az emlékezés mozzanatát. Az emlékezés ugyanis a verses regényben mint szemantikai zűzsé, tehát mint folyamat bomlik ki. Nem csupán Tatyjana érlelődik fokozatosan (ennek eredményét, a kutató megítélése szerint, *Anyegin* a VIII. fejezetben csak értetlenül szemléli), hanem *Anyegin* alakja számára is éppen a megélt élmény feldolgozásának a motívumai biztosítják a folytonosságot. Nem véletlenül idéz Martinez is az I. és VIII. fejezetek közötti párhuzamokból. Az időnek a tanulmányban kimutatott komplex és meglehetősen modern ábrázolásába véleményünk szerint az is beletartozik, amikor *Anyegin* az elbeszélővel együtt emlékezik (s akár ő is részese lehetne a velencei álomnak, vö. uo. 126). Ugyanis ez is az időszemantikai játék része, ahol a múlt, a jelen és a jövő összeérnek, egymásba tagolódnak, aszerint, ahogy azt a fenti elemzésben igyekeztünk bemutatni. Vö. uo. 130.

<sup>35</sup> Hasonlóan lebegtetett az elbeszélőnek a faluhoz való viszonya is.

<sup>36</sup> „час моей свободы [...] *взываю к ней*”.

zem” nem pontos fordítása az orosz eredetiben szereplő „взываю к ней” kifejezésnek. E kifejezés szó szerinti átadása híján mérséklődik az a hangsúly, melyet az orosz eredeti a *szabadság belső hívásának* a gondolatára helyez (a transzformáció tartalma a *némaság* → *belső szó* váltás). Az elbeszélő megszólítja önmagában a szabadságot, amit a strófa rárimeltet a „S vitorlásoknak int kezem” közlésre. Az elbeszélő eszerint úgy fohászodik a szabadsághoz, hogy gondolatban odainti magához a tengeri vitorlás hajót. A szabadság olyan belső megnevezésének vagyunk itt tanúi, amely a *tengeri út–hajó–hajós* metaforikus láncolat kiépítésének feleltethető meg. A *szabadság belső képének* megjelenítése az elbeszélőnél feltételezi tehát a *belső szóbeliséget*, s e rejtett motívum érvényesítése természetesen a korábbi *szótlanság* („бесмолвность”) szemantikai fejlődési szakaszának tekinthető.<sup>37</sup> A *szótlanság* → *szó* transzformáció nem elkülönülten megjelölt, hozzátartozik az a tematizációs forma is, amelyet a 49. versszak nyújt. Ez a strófa a *hullám* (волна) és a *szabadság* (вольность) motívumokon túl<sup>38</sup> a *beszéd* jelentéskifejtésének tekintetében is átvezetőként szolgál a 47. és az 50. strófák között. Mindenekelőtt a versszak utolsó két sorára gondolhatunk itt: „S ajkáról vette ajkam át / Amor s Petrarca szép szavát”.<sup>39</sup> E tematizáció a *szótlanság* → *szó* transzformációt két, egymással összefüggő síkon helyezi el: az elbeszélő egyszerűen Petrarca és a szerelem nyelvére is szert tesz.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> A „бесмолвно” szó jelentésének értelmezését egy másik költői szövegben, Puskin *Воспоминания* című versében lásd Senderovich kutatásában: СЕНДЕРОВИЧ, С.: *Алетейя. Элегия Пушкина „Воспоминание” и проблемы его поэтики* (= Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 8). Wien, 1982. 145–146. A kutató rámutat arra, hogy a *szótlanság* a *csend* és a *néma* alkotta szemantikai sorba tagolódik, melynek ellentétéként és folytatásaként következnek az elégiában a *beszél* és *nyelv* jelentések (az utóbbiakat lásd az elégia húszsoros folytatásában; vö. uo. 15). A bemutatott szintagmatikus rend okán a *feltartóztatott beszéd* jelentése rendelődik kontextuálisan az ellentét első tagjának minden egyes eleméhez, míg a *hallgatás leküzdésének* a jelentése a második tag összes eleméhez. Ennek következményeként a *némaság* a versszöveg egészének vonatkozásában fedi fel jelentését a *beszéd feltartóztatottságának* az értelmében, mely a motívum szemantikai paradigmatisz hovatartozását mutatja, s ekként nyer érvényesítést a vers egészében ábrázolt lelkiállapot jegyeként. Mivel itt e motívum az elégiai vershelyzet kialakításába tagolódik, nyilvánvaló, hogy az *Anyegin* szóban forgó helyén sem lenne érdektelen a fent bemutatott időjáték strukturális-szemantikai környezetében értelmezni a visszaemlékezés formáit, s körülhatárolni azok implikált modalitásait, beleértve az elégiai modalitást is.

<sup>38</sup> Vö. az 50. versszakban a *волна/вольность* párhuzamnak megfelelően *волна* (1. sor) és *воля* (9. sor) jelentések összekapcsolásával.

<sup>39</sup> „С ней обретут уста мои / Язык Петрарки и любви.”

<sup>40</sup> A 49. versszak a „büszke albioni dal” motívumán keresztül egyben Byronra is utal. Vö.: БРОДСКИЙ, Н. Л.: «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина. Пятое издание. Москва, Просвещение, 1964. 114. Ez teljesen összhangban áll azzal, hogy a 48. versszakban Tasso személyével fémjelzett *Itália* motívuma is kötődik Byronhoz, mégpedig a költőnek éppen *Childe Harold zárándokútja* című művéhez. Vö. uo. 113.

A *megszabadulás/szabadság* témáját sokrétűen megszólaltató 49. versszak Byronra utaló jelzései hihetővé teszik Puskin 1820-as *A nap tűzét* (*Погакло дневное светило*) című elégiájának

Mit értsünk vajon a *szerelem nyelvén*? Egyfelől a szerelem tudományát, annak a léttapasztalatnak a „nyelvét”, melyet az elbeszélő egy velencei fiatal lány társaságában sajátít el, akivel titokzatos gondolaútján tölt el szerelmes perceket. Másrészt Petrarca nevének szomszédságában a „szerelem nyelve” Petrarcának mint a szerelem költőjének a *művészi nyelve* lesz. A *nyelv megszerzésének* e kettős, belsőleg feszesen összerendezett jelentésmeghatározása nem egyszerűen átléptet a következő strófában megjelenő *hívás/szólítás* (a *szótlanság oldása*) értelme felé, hanem abba teljességgel bele is épül, tekintettel arra, hogy a tematizációs forma maga párhuzamot alkot az 50. strófa végével, ahol a *szerelem* kerül a középpontba: „Meglátni Afrikám egét, / S bánkódni zord orosz hazámon, / Hol szívem sajgott, szeretett, / Hol eltemettem szívemet.” Ahogyan a narrátor a vele lélekleben rokon Anyegin szemlélődése nyomán (Anyegin Pétervár folyóján szemléli a csónakot) előregondol, illetve az elbeszélés jelenében már visszaemlékezik a velencei lagúnákon megtett képzeletbeli gondola(csónak)-úttjára, ahova fantáziája a Velence közeli Brenta folyó táján keresztül szállt, úgy fog majd Afrika vidékén (ahova a metaforikus lánc értelmében *tengeri hajósként* kell eljutnia) visszaemlékezni Oroszországra, ahol éppúgy átélte a szerelmet (noha más formában), mint annak idején a velencei csatornán.<sup>41</sup> A párhuzam szerkezetében a hasonlítás a rokon jegyekkel (víz, közlekedési eszköz) felruházott terek elkülönítésén nyugszik: Pétervár–Velence; Afrika–Pétervár. Az utas látszólag a jövőbe nézve vizionál (a pétervári „rabság” teréből gondol előre az „adriai álom” formájában), ám az elbeszélő jelen és az elbeszélte múlt közötti narratív térben kialakított szemantikai időambivalencia e jövőbe

---

azt a Byron-vonatkozását is, mely e mű 1826-os publikálásához kötődik, amikor is a költemény címéhez hozzakerült a *Подражание Байрону* (*Byron utánzása*) jegyzet. Noha B. V. Tomasevszkij tagadja, hogy a Byron-utalást tartalmilag mélyen és organikusan a vershez tartozóként kellene kezelnünk, a magunk részéről S. Garzonióval értünk egyet, aki úgy ítéli meg, hogy a befogadói tudat mégis visszakapcsol Byron *Childe Harold zarándokútja* című poémájához, még hozzá úgy, hogy *Itália* költői képzetét is a felszínre hozza. Garzonio, Stefano: i. m. 2000. 87. Tomasevszkij kimutatja, hogy az elégia a *Childe Harold zarándokútja* első énekéhez teremt kapcsolódást (vö.: „Adieu, adieu! my native shore”). ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В.: *Пушкин 1–2*. Т. 2. Москва, Художественная литература, 1990, 21. Ez pedig már csak annál is érdekesebb, mivel – ahogy szintén Tomasevszkij állapítja meg – Puskin eme elégiája *A kaukázusi fogoly* mondandóját építő témákat is mozgatja (uo.), mely poémáról viszont Vinogradov tételesen kinyilatkoztatja, hogy azt Puskin első kísérletének tekinthetjük arra, hogy a romantikus poéma a verses regény felé tegyen lépést. ВИНОГРАДОВ, В. В.: i. m. 1966. 4.

Mindent egybevetve aláhúzhatjuk, hogy az *Anyegin* szóban forgó helyén a Byron-utalás minden látszat ellenére nagyon erőteljes, már-már radikális, méghozzá egy olyan szemantikai pontot biztosít a műben, ahol Byron ki nem mondott neve mentén különböző műfajok – Byron poémája (*Childe Harold zarándokútja*), Puskin déli poémája (*A kaukázusi fogoly*), a puskini elégia (a *Погасло дневное светило*, melynek 1826-os jegyzete az *Anyegin* teljes megjelenésének az idején már ismert volt) és a verses regény – rendezhetők egy sorba.

<sup>41</sup> A két haza és a kettős kitesztöttség témáinak az azonosítását lásd: ЛОТМАН, Ю. М.: i. m. 1983. 173. Részletesebben lásd: GARZONIO, Stefano: i. m. 2000.

nézést egyben mint múltba tekintést, mint az elbeszélés jelenéből történő visszapillantást is értelmezhetővé teszi. Nem csupán arról van tehát itt szó, hogy az elbeszélés pillanatában a narrátor a múltban elképzelt jövőt feltételezhetően már maga mögött hagyta, hanem arról is – méghozzá elsődlegesen arról –, hogy az „adriai álom” a 46. és 47. strófák környezetében a *belső utazás*nak olyan értelméhez kötődik, amely az adott motívumot a *múltra való visszaemlékezés* költői eszméjeként fejtí meg: „S mi múlt idők édes regényét, / Szerelmét éljük át megint”.<sup>42</sup> Ezek után a 48. versszakban hírül adott *távolba nézés* („Távolból kürtző fog szíven / S jó hangja egy dalolgotónak. / De éjben van báj édesebb: / Torquato ottavája szebb”), aminek egyenes folytatásaként jelenik meg a 49. versszakban az „adriai álom”, a *múltba tekintés* gondolatának olyan bevezetéseként is értelmezhető, amelyet éppen az „adriai álom” tölt majd fel konkrét élményanyaggal. Az idő költői értelmezhetősége terén érzékelhető billegés lehetősége az eddig említetteken túl abból az egészen konkrét helyzetből is fakad, hogy a távoli (még meg nem hódított térből) érkező képzeletbeli hang Tasso költészetének már a múlt adott pillanatában is régen ismert hangjára emlékezteti a narrátort (I, 48). A következő versszakban ennek a *már megszerzett tudásélménynek* a gondolati háttéréből bontakozik majd ki az „adriai álom” leírása, ahol tételesen egymás mellé helyeződik a *megélt élmény* és a róla szóló *költészet*, mely utóbbit Tasso helyett ekkor már Petrarca neve fémjelzi (I, 49).<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> „Воспомня прежних лет романы, / Воспомня прежнюю любовь”.

<sup>43</sup> Még egyszer szeretnénk hangsúlyozni, hogy az időszemantika strukturálódásához fűződő fenti gondolatsort azoknak a jelentésmozgásoknak a nyomon követésére alapoztuk, melyeket a megvalósított szoros szövegolvasás tett lehetővé. A kimutatott időszemantikai mozgás ugyanakkor – talán érdemes ezt újfent leszögezni – nyilvánvaló információval szolgál annak vonatkozásában is, hogy Puskin „biografikus” alakja és az elbeszélő költői alakja egymástól feltétlenül elkülönítendőek. Még akkor is, ha a szövegben – több-kevesebb áttétellel – nem csupán egyes Puskinhoz kapcsolható életrajzi részletekre ismerünk rá, hanem a költő korának bizonyos kultúrtörténeti-szemlelmrajzi tényeire is, ráadásul olyanokra, amelyek erősen kötődnek ahhoz a poétikai jelenséghez, melyet intertextuális költői gyakorlatnak nevezünk (mivel tematikusan érintik az ebbe a gyakorlatba bevont műveket). Itt azt kell szem előtt tartanunk, amire V. Sz. Bajevszkij kiváló tanulmánya hívja fel a figyelmet, mely az *Anyeginben* intenzíven megidéződő *poésie légère* („легкая поэзия”) poétikai tradíciójára utaló jelzéseket felderítve tér ki Batyuskov „irodalmi” jelenlétére az *Anyeginben*. Ez a jelenlét különösen a verses regény első fejezetében nagyon hangsúlyos, melynek egész itáliai témája, a kutató meglátása szerint, Batyuskov irodalmi alakját idézi, mégpedig többbrétűen. Az „Adria” és a „Brenta tája” az I, 49. strófában – ahogy ezt már Brodskij kommentárjára hivatkozva korábban tisztáztuk – a „büszke albioni dal”-lal kapcsolódik össze, mely a *Childe Harold zárándokútja* IV. („olasz”) énekére utal, amiből egy részt éppen Batyuskov fordított először oroszra. Petrarca neve még ugyanebben a strófában *Petrarca* című tanulmányán keresztül is megidézi Batyuskovot – vö. pl.: БАТЮШКОВ, К. Н.: Петрарка. In: *Опыты в стихах и в прозе* (= Литературные памятники, Академия Наук СССР). Москва, Наука, 1977. 149–164. – , míg a korábbi, 48. versszakban szereplő Tasso név Batyuskov olasz versátültetéseit juttathatja az olvasó eszébe – a költőét, aki nem csupán Byronnak, hanem az olasz lírának is egyik közvetítője volt Oroszországban. Lásd: БАЕВСКИЙ, В. С.: Традиция «легкой поэзии» в «Евгении

Megállapítottuk tehát: a kiterjedt hatású időszemantikai mozgások így a jövő lehetőségét fürkésző „adriai álmot” úgy is értelmezhetővé teszik, hogy az *álom/visszaemlékezés utasa* a múltra alapozva gondol a jövő lehetőségére, és éppen ez a gondolkodás bizonyul *úton levésnek* – vö.: „A tengeren kóborlok” (50).<sup>44</sup> Az a tér, amelytől az elbeszélő elkülöníti magát, mindkét emlékezési formában<sup>45</sup> azonos egyben azzal a térrel is, ahol ugyanő a megélt sorsélmény művészi kifejezésének a nyelvére is szert tesz (egyrészt: Pétervárott már ismerte Tassót, Velencében pedig elsajátította Petrarca nyelvét; másrészt: a 49. versszak szerint az elbeszélő Velencében egy „újbólí”, tehát a régi formát vagy annak megszűntét leváltó ihletettséget tudhat majd magáénak: „S én *ismét* oly *lelkes* [szó szerint: *ihletett*] vagyok”<sup>46</sup>). A párhuzam szellemében a *Pétervárról Afrikába tartó szimbolikus utazás*<sup>47</sup> az új művészi nyelv megszerzésének a metaforájává válik. Ám, minthogy éppen a *tengeren kóborlás* motívumával azonosított *gondolati út* az, amelyik tudatosan összeköti a *múltat*, a *jelent* és a *jövőt* (mikorben e fogalmak nem szűnnek meg konkrét költői terekhez kapcsolódni), a

---

Онегине». In: *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. 10 (Академия наук СССР, Институт Русской Литературы). Ленинград, Наука, 1982. 106–120; 117–118. Lásd még a tanulmányozott strófák lexicáján keresztül kimutatható Batyuskovra történő utalásokat is.

Hogyan összegezhetők ezek az információk? A „könnyű költészet” kontextusában megidézendő Batyuskov (irodalomtörténeti tényállás, miszerint Batyuskov a megjelölt poétikai irányzatnak jeles képviselője) az *Anyegin*ben úgy lesz jelenvaló a költői jelentés szférájában (csak ott, hiszen témasíkon Batyuskov neve nem hangzik el), hogy egyben a korszak kultúrtörténeti tényei is elevenné válnak az emlékezetben (lásd pl. Batyuskov Byron- és Tasso-fordításait, Petrarcaról szóló tanulmányát stb. – idesorolhatjuk az orosz petrarkizmus kultúrtörténeti reáliájaként azt is, amit S. Garzonio Zsukovszkij „napló-petrarkizmusá”-nak nevez: i. m. 2000. 86). A konnotált kultúrtörténeti tények mint rejtett témák kerülnek be a verses regénybe (vö.: *Tasso*-téma: I, 48, *Byron*-, illetve *Petrarca*-téma: I, 49). A kultúrtörténeti ismeretek tehát olyan témák mezét öltik, melyek jelzik az *Anyegin* szövegekőzi gyakorlatának bizonyos irányait (vö.: *Childe Harold zárándok-útja*).

E példánál azért álltunk meg ilyen részletesen, mert jól látható, hogy az életrajzi tényektől (Puskin egyéni és a kor szellemrajzi, kultúr- és irodalomtörténeti biográfiájától) a puskini poétikai állásfoglalás megértéséig vezető út igen hosszú és rögzös, az „életrajzi” mutatókból alig-alig következtethetünk hiteles költői jelentésekre. E tény jó, ha arra ösztönözi a kutatót, hogy egy-egy szöveghely üzenetét annak a szemantikai mozgástérnek a feltérképezésével igyekezzék megragadni, mely a műben fogant poétikai eljárásoknak köszönhetően létesül a szóban forgó pontokon. Ezek egyikeként jutottunk el a az időszemantikai elbizonytalanítás bemutatásáig, melynek jelentős értelmezési hozadéka az *út* motívum vonatkozásában mutatkozik meg.

<sup>44</sup> Saját fordítás.

<sup>45</sup> Ld. a Pétervár terében zajló „adriai álomban”, illetve az ebben megjelenített belső emlékezésnél, mely utóbbi esetében az elbeszélő úgy véli, hogy az adriai térségben (az 50. strófában ez Afrikának feleltetődik meg) fog majd visszaemlékezni Pétervárra mint szerelmének a helyszínére.

<sup>46</sup> „И, вдохновенья снова полный”.

<sup>47</sup> A struktúra feltárása szempontjából, a fentiek értelmében, nem jelentéshordozó a rabságból való megszabadulás vágyának életrajzi háttere. Vö.: ЛОТМАН, Ю. М.: i. m. 1983. 172.

narrátor *belső* utazása maga válik a *művészi nyelv megszerzésének az útjává*. És miután az elbeszélő az első fejezet végén magát az *Anyegint* mint művet is bevonja az *utazás* tartományába („Menj újszülött, a Néva int, / Menj Néva-parti városomba”, I, 60),<sup>48</sup> valójában az *Anyegin megírásának* költői útja – a szöveg fejlődésének folyamata – a poétikai nyelvmegeújítás olyan történeteként értelmeződik, melyet az *utas-víz-hajó* metaforalánc kiépítése körvonalaz. Így válik az *utazás* a szöveg reflexív (metaszöveg-olvasati) síkjának alkotóelemévé.

Ugorjunk most gondolatban a nyolcadik fejezethez, hogy ellenőrizhessük e metaforalánc költői hitelét. A hőseivel együtt utazó elbeszélőt azonosító másfél sor („Jártunk vele, / Amerre vitte Sors szele”, VIII, 48)<sup>49</sup> közvetlen folytatása így fest: „Köszöntsük egymást partot érve: / Hurrá! Elég volt, ugyebár? / Régóta vártunk erre már!”.<sup>50</sup> A hőskötlől való búcsú úgy mozgósítja a *partot érés* ideáját, hogy az „itt az idő” értelme az „*ypa*”(„hurrá”) / „*nopa*”(„itt az ideje”) rímösszecsengésben egyértelműen a *partot érés boldogító érzésébe* tagolódik. Ez utóbbi jelentése úgy teljesedik ki, hogy amikor az 50. strófában az elbeszélő művétől mint „útítárástól” vesz búcsút, emlékeztet arra az időre, mely eme költői alkotás kezdetétől a befejezéséig telt el: „Isten veled [...] te munka [...] A nap hányszor lenyughatott, / Mióta Jevgenyij alakja / S Tatjana megjelent nekem, / Mint álom és révütem, / S én bűvös kristályban kutatva / Tisztán még nem foghattam át / Szabad regényem távolát.” A *mű íródásának az ideje* – a körvonalazatlan tervektől a regény bevégzéséig terjedő időszakasz – a „szabad regény” kifejezésen keresztül a *szabadság* már jól ismert témájával töltődik fel. Az *idő-szabadság* motívumkapcsolási forma az „itt az ideje” kifejezést is visszautaló jellé avatja, amely éppen az első fejezetnek ahhoz a részéhez vezet vissza, ahol az elbeszélő *belső* utazásának a jelentése a *művészi nyelv megeújítási útjának* az értelmében bontakozott ki. Az első fejezetben elhangzó „fohász”, a szabadságnak az „itt az idő” sürgetés formájában történő megszólítása<sup>51</sup> a nyolcadik fejezet vizsgált helyén mint a valaha csak „távoli szabadság”-ként körvonalazódó *regény*<sup>52</sup> *partra érkezése* tematizálódik. E gondolat hitelesíti azt az értelmezést, miszerint az elbeszélő *gondolati utazása* ténylegesen a *művészi nyelv újrateemtésének* a folyamata volt.

Az értelmezés egyik aspektusát nyomban pontosíthatjuk. Az utazás a „szabad regény” kigondolásától a *művészi megvalósítás bevégzéséig* haladó szöveges utat jelent. Másik pontosítás is kínálkozik. A verses regény az egyik parttól

<sup>48</sup> „Иди же к невским берегам, / Новорожденное творенье”.

<sup>49</sup> Szó szerint: „Eleget kóboroltunk vele egyazon úton a világban”, vö.: „Довольно мы путем одним / Бродили по свету.”

<sup>50</sup> Szó szerint: „Régóta *itt az ideje*”, vö.: „Поздравим / Друг друга с берегом. Ура! / Давно б (не правда ли?) пора!”.

<sup>51</sup> „Придет ли час моей свободы? / Пора, пора! – зываю к ней” (I, 50).

<sup>52</sup> Vö.: „даль сободного романа”.

a másik partig való haladás útját foglalja magában. Az első fejezetben az elbeszélő még így érez: „Ideje elhagyni az unalmas partot” (50),<sup>53</sup> a nyolcadik fejezet 48. strófájában viszont már ugyanő a partot érés ténye felett lelkendezik: „Köszöntsük egymást partot érve: / Hurrá! [...] itt az ideje!”.<sup>54</sup> Mivel a regény metatextuális kitérői nyilvánvalóvá teszik, hogy milyen szövegkultúrák világát fedi az elbeszélő szemében az az „unalmas part”, amelyet feltétlenül igyekszik maga mögött hagyni, a parttól partig utazás motívumában egyben a szövegtől szövegig, a kultúrától kultúráig haladó utazás gondolata is benne foglaltatik. A verses regény első fejezetében ugyanakkor a belső út maga a sorsélménytől az élettapasztalat művészi megjelöléséig vezető útként is elgondolhatóvá válik.<sup>55</sup> És végül arról se feledkezzünk meg, amiről részletesen szoltunk már: a gondolat maga az út valóságosságának a szemantikai jegyével ruházódik fel.

Az útnak az első fejezetben kialakított és a nyolcadik fejezet párhuzamával kiegészülő jelentésrétegzése olyan komplex értelmi egységet (jelentésformációt) hoz létre, amely az *utazás* motívumát több jól körülhatárolható jelentésárnyalat belsőleg összehangolt teljességeként láttatja: 1) az *utazást* magát mint a *művészi nyelv teremtésének a folyamatát* mutatja; 2) *ez az út a) a léttapasztalattól vezet annak művészi megjelöléséig, b) a művészi jelölés kidolgozásától vezet annak megvalósításáig, illetve c) az egyik művészi jelölési formától halad a másik művészi jelölési formáig*; 3) a *belső gondolati út a ténylegesen megtett úttal rokon*; 4) a *gondolati út mint elkülönítés, mint tér- és időleválasztás tételeződik*; 5) a *jelen-jövő haladási irány előfeltétele a jelen-múlt mozgásirány*. Végző soron az elbeszélő alakjához kapcsolt *utazás* jelentésbeli összetettsége, a ténylegesen motívumformációvá terebélyesedő motívum jelentésgazdagsága nem másra szolgál, mint a *művészi nyelvalkotás folyamatának* sokszempontú meghatározására. A *nyelvteremtés* mint *jelölés* (lásd: a sorstól annak szöveges megjelöléséig), majd *átjelölés* (lásd: a régi textustól az új textusig) nyeri el értelmét, érintve az *alkotás belső folyamatát* (lásd: a kidolgozástól a megvalósításig) – így tehát a *léttélmény* → a *megörökítés kidolgozása* → *szöveges megfogalmazás* → *átfogalmazás* sorhoz jutunk. E sor az *időre* mint jelentéstengelyre vetített: a *művészi nyelvteremtést a múlttól a jövőig haladás útján* helyezi el.

---

<sup>53</sup> Saját fordítás.

<sup>54</sup> Az utolsó kifejezés szó szerinti fordítás.

<sup>55</sup> Vö. a következő motivációval: *pétevári szerelmek: régi ihletettség* → *velencei szerelem: új ihletésű nyelv* (Petrarca költészete).



## 2

### Az elbeszélő és az elbeszélés „partot érése” (Az új, szabad „szövetség” megkötése)

Az a probléma, hogy a verses regény hogyan bontja ki az elbeszélő *nyelvváltása útjának* teljes költői jelentését, a kifejtettek értelmében valóban elválaszthatatlan attól a kérdéstől, melynek nyomán egyáltalán eljutottunk az imént megadott gondolati azonosításig. Abból indultunk ki, hogy az elbeszélő alakja közvetítő poétikai funkcióba helyeződik a *Jevgenyij Anyegin*-ben. Lényeges szerepet többek között azon keresztül tölt be a műben, hogy szereplői figuraként közvetít a cselekményvilág és a nyelvi megformáltságában megjelenített poétikai egész között, metaforizálódó motívumain keresztül bekötve az eseménytörténeti jelentéssíkot a regényszöveg egyéb szemantikai rétegeibe és jelentésvilága teljességébe. Indulásképpen kijelölt korábbi kérdésünket most átfogalmazva, az elbeszélő és Anyegin alakja között létesülő kapcsolat szemantizációjának további részleteit igyekszünk szemügyre venni<sup>56</sup> annak érdekében, hogy árnyaltabban leírassuk az elbeszélő költővé érlelődésének motivikusan kifejtett elgondolását a verses regényben. Ezért rövid vizsgálódás keretében visszatérünk az I, 45. versszakhoz.

E strófában szemmel láthatóan a két szereplő rokonsága kap hangsúlyt: „Beleuntunk a szenvedélybe, / Az élet jól elbánt velünk, / Szívünkben csak hamut lelünk, / Rossz lelkek s vak Fortuna mérge / Sandítgatott felé s felém / Már életünknek reggelén.” (I, 45).<sup>57</sup> A versszak érdekességét az adja, hogy annak első felében az elbeszélő szelídebb formában köti össze magát Anyegin alakjával, mint ahogyan azt e fent idézett második strófafél mutatja: „Akkortájt én is elvettem / A hívságos világ nyügét, / S barátja lettem: megszerettem / Jevgenyijünk természetét; / Tetszett nekem különcvilága, / Természetes fantasztasága / S az éles ész, mely rég kihült. / Komor volt ő, s én ingerült”.<sup>58</sup> A rokonság megvonása több szempontból is mérsékeltebb itt. Először is, a „mint ő [...] én” hasonlítás<sup>59</sup> nélkülözi a „mindketten” („оба”) négyszeres megjelenésének

---

<sup>56</sup> A gazdag szakirodalomból lásd pl. СЛОНИМСКИЙ, А.: i. m. 1959. 318; de HAARD, Eric: On the Narrative Structure of *Evgenij Onegin*. *Russian Literature*, 1989, 26. 451–468; Бочаров, С. Г.: Форма плана. (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). *Вопросы литературы*, 1967, 12. 115–136.

<sup>57</sup> A hivatkozott magyar fordítás teljes mértékben törli azt a nyomatékot, melyet a *mindketten* értelmű „оба” kifejezés különböző formái négy előfordulásban biztosítanak a versszak eredetijében: vö.: „Страстей игру мы знали *оба*; / Томила жизнь *обоих* нас; / В *обоих* сердца жар угас; / *Обоих* ожидала злоба / Слепой Фортуны и людей / На самом утра наших дней.”

<sup>58</sup> Vö.: „Как он, отстав от суеты, / С ним подружился я в то время. [...] Я был озлоблен, он угрюм”.

<sup>59</sup> Szó szerinti saját fordítás, vö.: „как он [...] я”.

radikalizmusát. Másrészt az elbeszélő két tekintetben is korlátozza a rokonítást: szól a barátság időszakosságáról („Akkortájt”) és a neki tetsző anyegini tulajdonságok megnevezését mindössze néhány részletre korlátozza, elsődlegesen a költői szellemiségre és lelkiületre valló vonásokat emelve ki. Ám ami a legfontosabb: a hasonlóságot a különbségre reflektálva is érzékelteti: „Komor volt ő, s én ingerült”.<sup>60</sup> Az elbeszélőnek mind Anyegin köznapiságát, mind pedig „költői nyelvéhez” hozzá kell „szoknia”, a közeledés nem eleve adott és automatikus. A különállást ugyanakkor a 45. strófa második része összefoglalóan, majdhogynem semlegesíti, amikor az elbeszélő éppen a *harag*, az *ingerültség* jegyén keresztül („злоба”) von párhuzamot<sup>61</sup> Anyegin és saját alakja között. A relativizáló mérés-kelés a narrátor és Anyegin *hasonlóságának* gondolatát szemantikai mozgásba hozza, s ez a későbbiekben egy kettősség formájában fejlődik tovább: egyrészt a két alak esetében közös *belső utazás* motívumának a narratív részletezésében gyökeredzik, másrészt a cselekmény síkján megvalósuló alakeltávolításban, mely a narrátor tényleges és Anyegin meghíúsult útra kelésének különbözőségében tárul fel. A közelítés–távolítás hangsúlyos témaszintre emelése az 56. versszakban történik, ahol az elbeszélő megkísérli önmagát leválasztani Anyeginről: „Mindig megörvendek, ha látom, / Hogy hősömtől különbözöm; / Különben gúnyos olvasónak [...] Eszébe jutna: összevet / Hősömmel, önző célt követve, / Magam portréja, hirdeti, / Mint büszke Byron hősei. / Mintha nekünk nem is lehetne / Mást megrajzolni, csak magunk, / S mindig csak önportrét adunk”.<sup>62</sup>

Anyegin és az elbeszélő különbözőségének tematikus kibontásakor okmagyarázatként a vidéki élethez való eltérő viszony tűnik fel (I, 54–55). Anyegin elunja a falusi életet: „a faluját is csak unja [...] Itt is csak les rá mélabúja, / Mely mint árnyék kíséri rég, / Vagy mint hűséges feleség” (I, 54). Az elbeszélő, ezzel szemben, mintha a vidéki életre született volna (I, 55): „Mindig békés életre vágyom, / Falunkban áldott csend fogad”. E vonzalom első értékelése látszólag az *alkotás* gondolatával érvel: „Rejtett helyen termőbb az álom, / S a lant is zengőbb hangot ad.”<sup>63</sup> Hamarosan ezután, még ugyanebben a strófában mégis átminősülnek az elbeszélő falun töltött „legboldogabb” napjai a *tétlenség* és a hozzákötött – éppen Anyegin *unalmának* jegyeként ismerős – *árnyék* motívumok révén: „Hát régen nem semmittevésben / Rejtőzve [árnyékban]

<sup>60</sup> Később, a 46. strófában az elbeszélő az Anyeginhez történő hozzászokást mint folyamatot tárja fel: „Előbb a hang furcsán hatott, / De aztán hozzászoktatott / Jevgenyij gúnyja és epéje, / Megszoktam mérgeit hamar, / S a tréfát, akkor is, ha mar.”

<sup>61</sup> „Rossz lelkek s vak Fortuna mérge”; „злоба / Слепой Фортуны и людей”.

<sup>62</sup> V. V. Vinogradov az első fejezet stilisztikai tanulmányozásának eredményeit úgy összegzi, hogy a „szerzőben” és Anyeginben nagyon kevés a közös vonás. ВИНГРАДОВ, В. В.: i. m. 1966. 19. A hasonlóság természetének meghatározásában erős megszorítások érvényesülnek, a két alak rokonítása pedig meglehetősen váratlanul hat a fejezetben. Vö. uo. 16–17.

<sup>63</sup> „В глуши звучнее голос лирный, / Живее творческие сны.”

töltöttem napom, / Legboldogítóbb korszakom?”. Az orosz „бездействие” kifejezéssel megjelölt *semmittevés* motívuma (I, 55) a következő versszak elején (I, 56)<sup>64</sup> a „праздность” szóalakban (lásd: *tétlenkedés*) jelenik meg újra.<sup>65</sup> A *szerellemmel* rokonított *semmittevés* az 57. versszak második sorában az *álmodozó szerelem* gondolatának komponensévé válik: „álommal, szerellemmel / Minden poétaszív rokon”.<sup>66</sup> Így visszamenőleg érvénytelenítődik az 55. strófában szereplő „termőbb az álom”<sup>67</sup> tartalma, tekintettel arra, hogy e közlés értelmezési hátterét az alkotótevékenységnek ellentmondó *semmittevés* rajzolja ki. Másrészt a közlés egy jellemzésre is visszautal. Ez a 45. strófában Anyegin vonzó tulajdonságai közül éppen azt a „természetes” fantasztaságot emelte ki, amelyet a „Tetszettek a vonásai / Az, hogy akaratlan átadta magát az álmoknak” szegmen- tum jelölt.<sup>68</sup> Olyan érdekességet tapasztalhatunk tehát, hogy a faluhoz való viszony eltérését részletező alakmegkülönböztetés végigvezetése során a narrátor közvetlenül éppen Anyegin alakjához jut vissza, és anélkül, hogy akarná – pontosan a leválasztás műveletén keresztül – rejtett párhuzamot von önmaga és Anyegin között.

Az „álmodó [ábrándozó] szerellemmel / Minden poétaszív rokon” állítás jelentéspontosítása a továbbiakban két irányban zajlik. A *semmittevés*hez<sup>69</sup> kapcsolt *alkotói szerelmi álmodást*<sup>70</sup> mint „lírai hang”-ot<sup>71</sup> nem csupán a *létélmény versbe fordításának* a gondolata egyenlíti ki: „Elmúlt [a szerelem]. A Múza jött helyette / S világosult sötét eszem.” (I, 59).<sup>72</sup> E *versbe fordítás* úgy jelenik meg, mint ami *felvált egy régebbi típusú művészi megszólalást* – vagyis mint *új művészi nyelv*: „Szabad vagyok s eszmét követve / Megint rímmel szövetkezem” (uo.).<sup>73</sup> Egyértelmű, hogy itt nem kizárólag annak, a létélmény szintjéhez kötött álom-szerelem<sup>74</sup> hangnak a kiiktatásáról van szó, mely megfeleltethető lenne a „líra-hang”-gal<sup>75</sup> asszociált és már hiteltelenített „teremtő álmok”-nak,<sup>76</sup> hanem

<sup>64</sup> Az 55. és az 56. strófák kapcsolatáról lásd még: PÁLFI Ágnes: *Puskin-elemzések. (Vers és próza)*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997. 107.

<sup>65</sup> „Цветы, любовь, деревня, праздность, / Поля!” A hivatkozott magyar fordítás sajnos nem érzékelteti a motívum visszatérését, vö.: „Szerelem, rét, virágözön” – az eredeti felsorolásból kimarad itt a „falu” és a „semmittevés”. Pedig ez utóbbinak az orosz kifejezése, a „праздность” a *különbözőség* jelentésű „разность” szóra rímel, melynek alkalmazásán keresztül az elbeszélő saját személyének Anyeginétől való eltérését emeli ki.

<sup>66</sup> „все поэты – Любви мечтательной друзья”.

<sup>67</sup> „Живее творческие сны”.

<sup>68</sup> Szó szerinti fordítás, vö.: „Мечтам невольная преданность”.

<sup>69</sup> Lásd: „бездействие” (I, 55); „праздность” (I, 56).

<sup>70</sup> Lásd: „творческие сны” (I, 55); „любви мечтательной друзья” (I, 57).

<sup>71</sup> „голос лирный” (I, 55).

<sup>72</sup> „Прошла любовь, явилась муза, / И прояснился темный ум.”

<sup>73</sup> „Свободен, вновь ищу союза / Волшебных звуков, чувств и дум”.

<sup>74</sup> Vö.: „любви мечтательной друзья”.

<sup>75</sup> „лирный голос”.

– ahogy ezt az *álmodozó szerelem* legközvetlenebb környezete hangsúlyozza – magát a *szerelem-költészetet* kell szem előtt tartanunk (vö. „álommal, szerelemmel / Minden poétaszív rokon”). Hogy itt is – miként a verses regény oly sok jól ismert helyén – a művészi kifejezésmód átalakításáról és nem egyszerűen az *élmény* → *belső visszaidézés* (Múza) → *művészi szöveg* sor megformálásáról van szó, ezt nyilvánvalóvá teszi az új alkotás jegyének azonosíthatósága, amely – nem véletlenül – a nyolcadik fejezetben majd ismét a témahordozó *befejezetlenség–befejezettség* motivikus viszonyban fogható meg: „Írok [...] Tolam nem rajzol tévedezve / *Be nem végzett* versek felett” (I, 59).<sup>77</sup> Az írás ekkor egy olyan korábbi írásmódnak feszül neki, amelynek jellemző tulajdonsága a *befejezetlenség* volt. Másfelől, ez az újfajta írásmód nyilvánvalóan szemben áll azzal a Petrarca nevével fémjelzett szerelmi költészettel, amely, az elbeszélő jellemzése szerint, a létélmény és a költői átélés azonos státusát hirdeti.

Az elbeszélő arról vall, hogy mint szerelmes és költő, nem tartozhatott azon „üdvözültek” közé, akik szerelmüket úgy tudták versbe önteni, hogy ezzel a szerelem „szent álmának” költészetét megkettőzhették – azok közé tehát, akik a szerelmet a valós élet rangjára emelve a létélménnyel azonos ontológiai státusának feltételezett költészetet teremtettek: vö. „Boldog [üdvözült], ki szíve nagy baját / Tüzes versben kizendítette [összekapcsolta tüzes rímmel], / Fokozta [megkettőzte] szent révületét, / S csitítva kínját és hevét, / Petrarca nyomdokát követte” (I, 58).<sup>78</sup> Az elbeszélő által azonosított új költészet az életnek és a művészetnek nem nyújt azonos terepet.<sup>79</sup> Ez a költészet az érzésnek, a hangnak és a gondolatnak új, az ismert hagyományokat nem követő, „szabad” szövetségét keresi. Mivel az elbeszélő soha nem tudhatta magáénak a petrarcai dal költői gyakorlatát, az új szövetség nemcsak a petrarcai hagyomány elutasítását, hanem az elbeszélő saját régi költészetének a hátrahagyását is jelenti. E régi szerelmi költészet meghatározását körvonalazta korábban az *ábrándozás/álmodozás* motívuma. Az 57. és az 58. strófák e meghatározást részletezett témaként elevenítik fel és teljesítik ki. A narrátor e két említett versszakban ad számot arról, hogy szerelmi költészetének megjelenített alakjai nem valóságosak, még ha hajdanán a Múza fel is élesztette néhány „édes arcnak” a szívébe zárt emlékét. Az ő költészetében e valamikor valóságosságukban érzékelt személyek mégis a létélmény realitásától messze kerülő irodalmi nőalakokká lényegültek át: „Őrözt lelkem sok drága képet; / Majd Múza-szóra mind feléledt / S verssé fonódott egyné-

---

<sup>76</sup> „творческие сны”.

<sup>77</sup> „Пишу [...] Перо, забывшись, не рисует, / Близ неоконченных стихов”.

<sup>78</sup> „Блажен, кто с нею сочетал / Горячку рифм: он тем удвоил / Поэзии священный бред, / Петrarке шествуя вослед, / А муки сердца успокоил”.

<sup>79</sup> A költészetnek az élet rangjára emeléséről, s e költői és élet-credo kialakításában Petrarca költő-alakjának a szerepéről lásd: БОЧАРОВ, С. Г.: i. m. 1974. 52–58, különösen: 53.

hány, / És hősnőm lett a hegyi lány / S a Szalgir-part két női rabja” (I, 57).<sup>80</sup> A

---

<sup>80</sup> J. M. Lotman *Anyegin*-kommentárjaiban az erre a szöveghelyre vonatkozó megjegyzés, miszerint a „hegyilány hősnő” Puskin *A kaukázusi fogoly* című poémájának cserkeszlány-alakjára utal, nem mutatja annak nyomát, hogy a kutató megkülönböztetné az elbeszélő alakját Puskin személyétől mint történetmondótól. Vö.: ЛОТМАН, Ю. М.: i. m. 1983. 174. Hasonlóan jár el pl. W. M. Todd is, Puskint saját regényében olyan „történelmi figuraként” értékelve, aki önmagáról szolgáltat művészetrajzi adatokat. TODD III, William Mills: *Eugene Onegin*: “Life’s Novel”. In: TODD III, William Mills (ed.): *Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914*. Stanford, Stanford University Press, 1978. 203–235, 292–295; vö.: «Евгений Онегин». Роман жизни. In: Тодд, У. М. (ред.): *Современное американское пушкиноведение*. Санкт-Петербург, Академический проект, 1999. 153–188. A Szlonyimskij is arról szól értelmezésében, hogy a regényben a hősré vonatkoztatott állítások némelyike Anyegin helyett Puskin személyére bizonyul igaznak. Lásd: СЛОНИМСКИЙ, А.: i. m. 1959. pl. 313.

Sz. M. Grombach tanulmánya szintén ebbe az értelmezési tradícióba illeszkedik, mivel itt sem választja el kellően éles határ a lírai kitérők szubjektumát, Puskint, aki megjegyzéseket fűz az *Anyegin* egyes részeihez, valamint Puskin „biografikus” alakját (az élő író). ГРОМБАХ, С. М.: Примечания Пушкина к «Евгению Онегину». In: *Известия Академии наук СССР, Серия литературы и языка*, 1974, 33/3. 222–233. A puskin kommentároknak a szöveggel alkotott kapcsolatáról más értelmezési szellemben lásd: ЛОТМАН, Ю. М.: К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту). In: ЛОТМАН, Ю. М.: *Избранные статьи в трех томах*. Т. 2. Таллин, Александра. 1992. 381–388.

A valóság (az élet) és az irodalom összefüggéseit a nyelv felől vizsgálja: ЛЕВИН, В. Д.: «Евгений Онегин» и русский литературный язык Пушкина. In: *Известия Академии наук СССР, Серия литературы и языка*. 1969, 28/3, 244–258. A kutató a puskin nyelvhasználatot elemezve rámutat arra, hogy maga a Puskin korabeli beszélt nyelv is átalakuláson ment keresztül, amennyiben integrálta az írott irodalom elemeit, lásd pl. uo. 252. Vö.: ЛЕВИН, В. Д.: «Евгений Онегин» и русский литературный язык. In: ШВАРЦБАНД, С. (ред.): *Пушкинский сборник I*. Иерусалим, 1997. 51–84. (V. V. Vinogradov és G. O. Vinokur e területhez kapcsolódó fontos munkáira történő utalást lásd uo.)

W. M. Todd másfelől – TODD III, William Mills: i. m. 1978 – a narrátor hibás ítéleteiről, tévedéseiről beszélve az elbeszélő alakját nemcsak a szereplőkéhez hozza közel, hanem úgy véli, hogy azok egyben Puskin képzeletbeli olvasójával is összeolvadnak. Uo. 223. Az elbeszélő alakja mellett az olvasónak a műben megjelölt alakinkarnációiról lásd: de HAARD, Eric: On the Narrative Structure of *Evgenij Onegin*. *Russian Literature* 26, 1989. 451–468. Messzemenőkig egyetértünk e cikk szerzőjével abban, hogy bármennyire „biografikusnak” tűnik is az elbeszélő-én alakja, az éppúgy a „fikcióba integrált”, mint az eseménytörténeti világban ugyanennek az „én”-nek a szereplői megtestesülése a többi hős mellett. Uo. 459. Mivel a kutató az elbeszélő figuráját alakmegjelenítési sávokra bontva valójában szemantikai rétegzést hajt végre, feltétlenül kiemelendő a tanulmánynak az az állítása is, melyet a szerző Bocsarovra hivatkozva tesz a vizsgált elbeszélő-én poétikai egységéről (ennek feltételezésén nyugszik jelen *Anyegin*-elemzés is). Uo. 464. Vö.: БОЧАРОВ, С. Г.: i. m. 1967. 27. Bocsarovnak erre a munkájára az absztrakt (vö.: „условный автор”) és a biografikus szerző alakjainak összefüggéseivel foglalkozó egyik tanulmányként hivatkozik V. Sz. Bajevszij is (másik hivatkozott tanulmányként lásd: ЧУМАКОВ, Ю. Н.: Состав художественного текста «Евгения Онегина». In: *Пушкин и его современники*, 1970, Псков), aki a maga részéről az absztrakt szerző és a címzett viszonyának a kérdését az *Anyegin*ben már említetten kimutatható *poésie légère* (vö.: *poésie fugitive, легкая поэзия*) irodalmi hagyományozódásának a problémakörébe fűzve tárgyalja. БАЕВСКИЙ, В. С.: i. m. 1982, pl. 115–116.

költői alkotásmódnak ezzel a múltjával<sup>81</sup> áll szemben az elbeszélő idő jeleneként adott „most”.<sup>82</sup> Ekkor már tovatűnt az az írásmód, mely az ábrázoló szerelem női alakjait a létélménytől messze eső irodalmi tapasztalatként poetizálta (az elbeszélő régi szerelmi költészete). Az irodalmi nőalakok mögött már sehogyan sem kereshetők valós személyek – állítja az elbeszélő (I, 58). Ehelyett érkezik a „bűvös hangok, érzelmek és gondolatok” új szövetsége, melyet a saját régi költészetéből kibontakozó és a petrarcai költészet nyomát követni nem hajlandó költő már szabadon, s immár gonddal választ meg (vö. korábban „gondtalanul” énekelt, I, 57).<sup>83</sup> E szabadság akkor teljesedhet be, amikor a szerelmi szenvedélynek *nyoma* sincs már a versben: „Írok, de már nem bűba veszve [...] Hamuból lobbanást ki várna? / Van bűm, de nincs könnyem soha, / S lelkemben a vihar *nyoma* / Végkép[p] eltűnik nemsokára” (I, 59).<sup>84</sup> Ekkor jut majd túl az elbeszélő befejezetlen költeményein („Tollam nem [...] Be nem végzett versek felett”, uo.).

A „nemsokára” („скоро, скоро”, I, 59) az 50. strófa *itt az idő* („Попа, попа!”) gondolatára rímel, csak míg korábban az elbeszélő kételkedve sürgette az útra kelés idejét, e ponton már bizakodón állítja: biztosan elérkezik a pillanat, amikor a szabad választással kialakított „új szövetség” egy új költemény megírásának a tényleges kezdetét jelenti majd. Az „*Akkor* kezdek írni” közlésben<sup>85</sup> szereplő időhatározó, az „akkor” a korábbi „*Mikor* kezdem szabad/hullámos szökésem” kérdésre (I, 50)<sup>86</sup> felel. Ezen keresztül visszaidéződik a *tengeri szabad/hullámos út* motívuma, amely már a 49. és 50. versszakokban a *művészi nyelv megteremtésének olyan útját* fedte, amelyben benne foglaltatott a *régi művészi formától az új forma irányában történő haladás* – ennek közelgő beteljesedéséről ad most hírt az elbeszélő. Méghozzá úgy, hogy ezt megelőzően (I, 58) újra felemlíti Petrarca nevét (vö. I, 49). A *régi nyelvtől való eltávolodás* gondolata (Petrarca nevéhez kapcsoltnak) így már másodszor merül fel a fejezetben olyformán, hogy a második jelölés az elsőre való visszautaltságában az *eltávolodást* mint *folymatot* teszi kitapinthatóvá.<sup>87</sup>

---

A. P. Csudakovnak az előző fejezetben bemutatott munkája az elbeszélő alakjának rétegzését mint kritikai tradíciót annyiban újítja meg, hogy árnyaltan kidolgozott formában szüzsétípusokat rendel az azonosított alakrétegekhez.

<sup>81</sup> Lásd: „Бывало” (I, 57).

<sup>82</sup> „Теперь”, uo. Az utóbb idézett két orosz kifejezés egyikét sem őrzi meg az Áprily-fordítás.

<sup>83</sup> „Так я, беспечен, воспевал”.

<sup>84</sup> „Пишу, и сердце не тоскует [...] Погасший пепел уж не вспыхнет, / Я все грущу; но слез уж нет, / И скоро, скоро бури след / В душе моей совсем утихнет”.

<sup>85</sup> Saját fordítás. Vö.: „Тогда-то я начну писать”.

<sup>86</sup> „Когда ж начну я вольный бег?”.

<sup>87</sup> A *folymatosságnak* e gondolata ráépül a narrátor változásának a leírására, ahol két időszak merev viszonyában jelentkezik az átalakulás gondolata, vö.: „Бывало” ↔ „Теперь” (I, 57). A két jelentésirányultság összeérlelésének költői eljárása a verses regény értelmezése szempontjából

Ennek következménye igen jelentős. A Petrarca nevén keresztül megidézett 49. strófa ugyanis a petrarcai szerelmi költészet nyelvének megszerzéséről, nem pedig elhagyásáról szól. A párhuzam szerkezetében mégis egymás mellé rendelődik e nyelv elsajátítása és az attól való elpártolás. Így a költői nyelvalkotás mint egy korábbi nyelv megszerzésének, majd elhagyásának a folyamata rajzolóódik ki. Ennek nyomán egy paradoxonhoz jutunk: egy nyelv igazi elsajátításához ugyanezen nyelv hátrahagyásán keresztül vezet út, amiből következik, hogy a megvalósulni remélt új írásmód a Petrarca szerelmi költészetétől való „ellépésnek”, illetve eme tradíció újrafarmálásának soron következő szakaszát képviseli. Ehhez elválaszthatatlanul hozzátartozik a régi nyelvre történő emlékezés. Az „adriai álom” leírását követi annak a jövőre irányozott „emlékezésnek” a megjelenítése, amelyik a pétervári teret (s egyszersmind a régi költői nyelvet) idézi.<sup>88</sup> Ezzel egybeillően gondol vissza a fejezet végén az elbeszélő a már elsajátított petrarcai nyelvre, amelytől most végérvényes eltávolodást remél. Ráadásul a két eltávolodási forma (valójában: a nyelvalkotás folyamatának két szakasza) még egy közös jegyet mondhat magáénak. Ahogyan korábban célként jelent meg a pétervári szerelmi élménytől (a biográfiában megjelenített tényleges tapasztalattól) való messze lépés (ami az elbeszélő jelenben egybecseng a „hol beszédes”, „hol néma” velencei lány emlékké szublimálódásával), ugyanúgy, sőt még nyomatékosabban tűnik fel a fejezet végén a „vihar nyomának” megcsendesedése, ami feltétlenül szükséges ahhoz, hogy az elbeszélő maga mögött hagyhassa Petrarca lírájának költői világát.

Ami az első fejezet elején csak *belső gondolati út* (emlékezés, mely maga is csak részben valós, más részében csupán képzeletbeli), a fejezet végén az elbeszélő tényleges útra kelésének a cselekményébe fordul. A verses regény narrátora a Névára bocsátja alkotását, amivel a nyolcadik fejezet végének utólagos tanúsága szerint mindvégig együtt „kóborol” majd. Az első fejezet vizsgált párhuzama így szintén a *gondolati út* és a *ténylegesen megtett út* költői értelmének egymásra vetítése irányában hat. Az elbeszélő, mint költő-utas, úton volt már adriai álma idején, és úton van a fejezet végén is, amikor csak várja az új nyelvet reprezentáló új költemény megírását.<sup>89</sup> A fejezet mégis azzal zárul, hogy az elbeszélő „vízre bocsátja” megszületett költeményét, mellyel nyilvánvalóan

---

döntő helyen tér majd vissza a nyolcadik fejezetben, ahol is Tatyjana alakjára vonatkozik az *akkor* és a *most* merev szembeállítás, miközben másfelől a szöveg egyik fő értelemképző eljárását Anyegin és Tatyjana alakja költői folytonosságának a kidomborításában lelhetjük meg.

<sup>88</sup> Láttuk, hogy az elbeszélő jelenben ez már az adriai álomnak mint beteljesült élménynek, vagyis a petrarcai nyelv megszerzésének az utólagos számbavételével csendül egybe.

<sup>89</sup> A *gondolati út* motívumának elevenen tartását jelzi az 55. strófában a korábbi „брожу над морем”-re („a tengeren kóborlok”, saját fordítás, I, 50) rímelő „брожу над озером пустынным” („a puszta tavon kóborlok”, saját fordítás). Ettől a (*falu* térjeggyel is minősített) utazástól kerül messze az elbeszélő a fejezet végére, amikor a pétervári térben eltökéli művének a Névára bocsátását.

véglegesen sikerült elhagynia az „unalmas partot”. A nyolcadik fejezet magát a *partra érést* teszi majd *folyamat*ként érzékelhetővé, s ez utólagosan az „unalmas part” végleges elhagyásának az érvényét is módosítja. Azt tapasztalhatjuk, hogy a folytonos relativizálás a *kezdet* és a *vég* merevnek hitt pontjai között húzódó *útra* mint *állandóan mozgásban lévő folyamat*ra hivatkozik. E *folyamat* – az 50. strófában zajló meghatározás szellemében – egyben a *szabadság megszerzésének az útja* is. A „hullámos/szabad szökés” költői értelméhez hűen tér vissza a fejezet végén a „szabad vagyok” gondolata, amely a „bűvös hangoknak, érzelmeknek és gondolatoknak” szabadon megválasztott, immár nem valamilyen öröklött nyelv elsajátításán alapuló szövetségét hirdeti. Ennek fényében érthető, hogy a nyolcadik fejezet zárórésze miért köti a szabadságteremtés ösvényét rová, a költői nyelvváltás (az elsajátítás, majd az emlékezés formájában megvalósított őrző továbblépés) megszakítatlan folyamatában mutatkozó költő-elbeszélő alakját a „szabad regény” motívumához. A szabadságát érvényesítő költő új szövetségéről valló „hang” nem lehet más, mint a *költő hangja*. A „bűvös hangok” kifejezés (I, 59)<sup>90</sup> a 49. strófa „bűvös hangján”<sup>91</sup> keresztül idézi az ott feltáruló „adriai álomot”, az annak vonásaként bemutatott „Phoebus-fiaknak szent dallam”-ra emlékeztetve. Ennek a motívumsornak a keretén belül is értelmezendő a más összefüggésben már interpretált „lant hangja”<sup>92</sup> az 55. strófából.<sup>93</sup>

A nyolcadik fejezet végén elbúcsúztatott művet, az *Anyegint* sajátosan minősíti a *hang* mint jellegzetesség. A búcsúztatandó írás többek között arról ismeri meg, hogy a költő a vele való utazás során képes volt megfeledkezni a nagyvilági élet viharairól, s mint barátok édes szavát hallgatta alkotása beszédét: „Amit költő kíván, ha zaj van, / Felejtést adtatok viharban, / Baráti szót, mely biztatott” (VIII, 50).<sup>94</sup> Az „édes beszéd”,<sup>95</sup> melyet a költő művével/művén keresztül megismer, rokon a „felejtéssel”, mely az élet viharai között jut osztályrészéül az alkotónak, ha ténylegesen alkotni óhajt. A „vihar” egyenesen utal vissza az első fejezet végén értelmezett szenvedély-viharra, mely csak nyoma elenyészésével hozhatja meg a várva várt szabad alkotás kezdetét. És íme: a nyolcadik fejezet végére az írás készen áll. A *mű* itt adott jelentésazonosítása elmélyíti a korábbiak érvényét: a *vihar elhalkult*. Maga a műalkotás meghozta a régóta áhított feledést, a megszabadulást. Az új költői nyelv szabadsága, az új típusú beszéd legalább olyan „édes”, mint az olasz líra egykor csábítóan hívogató

<sup>90</sup> „волшебных звуков”.

<sup>91</sup> „волшебный глас”.

<sup>92</sup> „голос лирный”.

<sup>93</sup> A transzformációsor logikája: I, 49: „волшебный глас → I, 55: „голос лирный” → I, 59: „волшебных звуков”.

<sup>94</sup> Így fest Áprily szabad, de értelemkövető fordítása, vö.: az eredetivel: „Я с вами знал / Все, что завидно для поэта: / Забвенье жизни в бурях света, / Беседу сладкую друзей”.

<sup>95</sup> „Беседу сладкую”. Уо.



tó, „édes”, szent dallama (vö. I, 48, 49). S hogy teljes legyen a kép, a verses regény vége visszahozza olvasójának a korábbi „álom” motívumát is: az *Anyegin* is „álom”-ban fogant, olyan álomban, mely képes a petrarcai szerelmi lírai tradíciót követők „üdvözültségéhez” juttatni a költő-utast, aki állhatatosan járta önálló költői nyelve megkeresésének (a költői szabadság kivívásának) rögös útját („S te munka, mely lüktetve élő / S tartós voltál, de súly soha”, uo.).<sup>96</sup> Csak az tekinthető „élő”-nek, ami megszakítatlan folytonosságában mutatkozik – súgja az „élő” („живой”) és „állandó” („постоянный”) jelzők egymás mellé rendezése. Az állhatatos kitartás eredményeként érkezik el a szabadság.

Noha az elbeszélő szerényen „kis munká”-nak nevezi művét, a regény nem hagy kétséget afelől, hogy a benne megformált *munka* motívumához nem a könnyen elérhetőség, hanem éppen ellenkezőleg, a *szakadatlan küzdelemnek*, az *állhatatos előrehaladásnak mint hosszú folyamatnak* a gondolata társul.

A 49. és az 55. strófák, valamint az első fejezet végének az összefüggésrendszerében a *munka* motívum-megjelenítései jól követhető szemantikai transzformációláncre fűződnek, ami alátámasztja a nyolcadik fejezetben tetten érhető motívumátértelmezést. Ez a transzformációlánc a „gyönyör” / „teljes megelégedettség”-en („нера”) keresztül az *öröm* és a *munka* gondolatát köti sajátos egységbe a 49. (szó szerint: „teljes elégedettséggel élvezem a szabadságot”), az 55. („[édes] öröm és szabadság integet”) és a 60. („Munkám gyümölcsét átadom ma”) strófák egymásba kapcsolásával.<sup>97</sup> A sor 1. és 2. eleme az *örömet* a *szabadsághoz* fűzi, ám éppen az 55. versszakban található az a már elemzett hely, ahol kidomborodik a *semmittevés* motívuma.<sup>98</sup> A *semmittevés élvezete* az, ami „édes”.<sup>99</sup> Az 55. strófában szereplő „édes öröm és szabadság” vitathatatlanul a 48. és 49. strófák együttesére utal vissza. A fejezet vége a *belső utazás* formájában megelevenített *boldog semmittevést* erőteljesen átalakítja: az elbeszélő éppen tárgyi értelmében vehető *munkáját utaztatja*. A motívumtranszformáció kiépítésének teljesen megalapozott végső pontját hozza a regény zárása, ahol már az új nyelv megtalálásáról hírt adó *munka az, ami édes*.

---

<sup>96</sup> „И ты, живой и постоянный, / Хоть малый труд”.

<sup>97</sup> Lásd: a pontos eredetét részletesebben: 1) „Я негой наслажусь на воле” (I, 49) → 2) „Я каждым утром пробужден / Для сладкой неги и свободы” (I, 55) → 3) „Плоды трудов моих отдам / Иди же к невским берегам” (I, 60).

<sup>98</sup> A korábban már említett „semmittevés” („бездействие”) és „tétlenség” („праздность”) kifejezéseken túl lásd: még: „*far niente*”.

<sup>99</sup> A 49. strófában a készen adott szerelmi tradícióknak a megítélése során felbukkan az „arany” jelző: „Olaszhon arany éjjelén” (vö.: „Ночей Италии златой / Я негой наслажусь на воле”), mely más egyéb szavak használata révén összecseng a 49. strófa előzményét alkotó 48. strófa végéből az „édes” jelzővel: „De éjben van báj *édesebb*” (vö.: „Но слаще, среди ночных забав, / Напев Торкватовых октав!”); lásd az „éjszaka” és a „szórakozás” értelmének a megismétlődését.

A sor bemutatása, még ha nem is teljes, arra mindenesetre következtetni enged, hogy Anyegin neve a verses regény számára nemcsak e név hangalakjából felfejthető *génusz* (*гений*) és *gyengéd* (*нежный*) jelentések problémakibontási lehetőségét kínálja, hanem a *gyönyör* (*нега*) jelentésének folytonosan előrehaladó értelmezését is.<sup>100</sup> A *gyönyör* (*нега*) mint transzformációs motívum a hozzákapcsolt *szabadság* jelentését is jelentősen árnyalja. Mivel a *munka útra indítását* a „Néva-partok” kifejezés hozza át,<sup>101</sup> melynek jelentése a korábbiak értelmében a „szabad szökés”<sup>102</sup> értelmét is fedi, a bemutatott transzformációsor mögött húzódó lényeges gondolatként ragadható meg a *szabadság állapotának a dinamizáltsága*. A *szabadság nem kényelmes egy helyben levés*,<sup>103</sup> vagy *mindennap automatikusan létrejövő állapot*,<sup>104</sup> hanem olyan *mozgás*, amely a *soha meg nem álló*<sup>105</sup> *munka* jelentését fedi.<sup>106</sup>

A fentiekből következik, hogy a *munka* jelentésmeghatározásának a nyolcadik fejezet végén adott kiteljesítése a „vihár” szó közvetlen megismétlésén és a *viharos élet elfelejtésének* a gondolatán keresztül egészen feltűnő módon teremt kapcsolatot az első fejezet zárópontján megjelenő motívummal, a *nyom elcsendesedésével*. A *szenvedélyes érzelem átélésének* mint *nyomnak* a hiánya (ezt testesíti majd meg a regény legvégén a „felejtés”)<sup>107</sup> az új típusú vers olyan jegyeként tűnik fel, amely rejtett megfogalmazásban a régi verselési mód költői produktumaként *az élet státusába lépő szenvedély megélésének a nyomát őrző ver-*

<sup>100</sup> A felsorolt jelentések kiugratása tehát az orosz „гений”, „нежный” és „нега” hangsorok egybecsendülése révén jön létre.

<sup>101</sup> Az orosz szövegben egyébként nem elhanyagolható a potenciálisan hangellipszis formájában mozgósítható anagramma, mely visszavezet a „нега”-hoz: „не(вские бре)га”.

<sup>102</sup> „вольный бег”.

<sup>103</sup> Vö.: „Я негой [...] на воле”.

<sup>104</sup> Vö.: „каждым днем [...] для неги и свободы”.

<sup>105</sup> Lásd: „постоянный”.

<sup>106</sup> Ezt a gondolatot egy másik szép költői megfogalmazásban szólaltatja majd meg Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében, amikor a célja felé igyekvő és a hajójával beérkező Kolumbusz érzései között von különbséget, a regény mondandója értelmében egyértelműen az első javára billentve az értékelést. Lásd: Ippolit megfogalmazását: „Biztosak lehetnek abban, hogy Kolumbusz nem akkor volt boldog, amikor felfedezte Amerikát, hanem akkor, amikor még csak kereste; biztosak lehetnek abban, hogy boldogsága épp akkor érte el tetőfokát, amikor a fellázadt legénység kétségbeesésében kis híján visszafordította a hajót Európa felé – pontosan három nappal az Újvilág felfedezése előtt! Nem az Újvilágról van itt szó, azzal akár kudarcot is vallhatott volna. Kolumbusz úgy halt meg, hogy jóformán nem is látta az Újvilágot, és voltaképpen azt sem tudta, mit fedezett fel. Az élet, csakis az élet a fontos, csakis az élet szakadatlan és örökös kutatása, és egyáltalán nem a felfedezés!”. Vö.: DOSZTOJEVSKIJ, F. M.: *A félkegyelmű*. Fordította: Makai Imre. Budapest, Európa, 1981. 534–535.

<sup>107</sup> A *felejtés* is transzformációs motívum, tekintettel arra, hogy az Anyegint a nagyvilági létforma gyakorlása során jellemző „magafeledkezés” (lásd: „S hogy elfelejti önmagát”, I, 10; „Как он умел забыть себя!”) teljesen ellentétes értelmet hordoz, mint az a *világfelejtés*, amiről a nyolcadik fejezet vége ad hírt, az első fejezet végén előírányzott szemantikai szüzsét kibontva.

set tünteti fel. A versnek e tulajdonsága így a *nyom* motívumán keresztül kanyarodik vissza a petrarcai költészet meghatározásához. E motívum dominanciája a jelentésképzésben annál is egyértelműbb, mivel az 58. versszakban a Petrarcat név szerint említő sor éppen a „nyom” szóval végződik.<sup>108</sup> Ezek szerint régi költészetét az elbeszélő – saját tételes kinyilatkoztatása ellenére! – mégiscsak rokonítja Petrarca költészetével azáltal, hogy három meghatározási formában is olyan művészetként jelöli azt meg,<sup>109</sup> amely, ha nem is iktatja ki, mindenesetre jelentősen tompítja az *élet* és a *költészet* között húzódó határt. Eközben ugyanakkor mégiscsak felfedezhető e régi művészetnek az a tulajdonsága, amelyet – a Petrarca-költészetnek a műben kialakított jegyei<sup>110</sup> alapján – e hivatkozott olasz szerelmi líra vonásaitól eltérőként értékelhetünk. A különbség abban tárulkozik fel, hogy míg az elbeszélő a Petrarca-líra sajátosságának a lét megkettőződését eredményező költői eljárást mutatja, önnön régi költészetét az élet *nyomának* őrzéseként ítéli meg (láthattuk: az élet vagy olyan kiinduló alap, melyet a költemény szereplői poetizálnak, vagy olyan érzelmi bázis, melyet a költemény érzelemvilága nyomként őriz).

Az *Anyegin*ben tehát az elbeszélő a szerelmi líra kérdéskörében is bevezeti a *nyom* motívumát, méghozzá úgy, hogy mind régi, mind új költészetét a *nyom* témáján keresztül definiálja. Kifejezetten ebből a nézőpontból vizsgálja meg a két eltérő költői írásmódnak és Petrarca költészetének a valós élet világgal alkotott kapcsolatát, sőt, a *nyomkövetés* tradíciója felől határozza meg annak az új költészetének a helyét is, amelyik – vélekedése szerint – éppúgy *nem követi* a Petrarca-lírárt, mint ahogyan az élet nyomát sem fogja a megszokott módon őrizni. Így válik a verses regényben az *utazás* – *emlékezés* – *nyom* – *új/szabad szövevség* – *új/szabad költészet* jelentéssor olyan, a szövegben előremozgó jelentésformációvá, mely egyszerre minősíti az elbeszélőt mint szereplői alakot és mint szemantikai közvetítő figurát, melynek egyik fontos szerepe abban áll, hogy motívumain keresztül összekösse az eseménytörténeti világot a verses regény szövegreflexív síkjával. A bemutatott motívumalakzat ugyanígy érvényes lesz *Anyeginre* is – az ő szerelmi szüzséjének az ábrázolása éppen ennek kere-

---

<sup>108</sup> Az eredetiben lásd: „Петрарке шествя вслед”.

<sup>109</sup> Nyílt és rejtett meghatározásai értelmében a régi költészet olyan szerelmi ábrádon alapuló művészet, amely egyrészt poetizálhatja az életből vett alakokat, másrészt nyomként őrizheti az élet valóságában átélten szenvedélyt; továbbá olyan költészet, mely nem minden esetben képes befeljezett alkotásként tetet ölteni, mivel a költő figyelmét elvonja a léttapasztalatra vonatkozó emlékek: „Tollam [...] rajzol tévedezve [...] versek felett / Kis női lábat, lányfejet” (I, 59).

<sup>110</sup> Még egyszer hangsúlyozzuk, hogy e jegyek szemantikai rekonstrukciójánál az olvasó kizárólag a puszkini költői jelentésmeghatározásokra támaszkodhat, még akkor is, ha irodalomtörténeti ismeretei alapján Petrarca költészetének értékelésekor esetlegesen más poétikai jellemzőket állítana előtérbe.

tében válik interpretálhatóvá.<sup>111</sup> Ám nemcsak szerelmi szüzséjének az ábrázolása. Ugyanígy költő-alkatának poétikai megformálása is. Éppen ez a költő-alkati sajátossága rokonítja őt az elbeszélő figurájával. Mindketten bejárják szüzsés útjukat az új alkotás/szerelem partjához való elérésig. Együtt érnek partot a verses regénnyel, amely csak rajtuk keresztül, őáltaluk képes elhagyni a felelevenített irodalmi kultúrák épen megőrzendő és mégis elhagyandó „unalmas partját”. Így köti meg Puskin az ő saját „új szövetségét” az európai irodalommal a későbbiekben kánon alapjává váló verses regénye lapjain. Az „*anyegini*” kánon ennek értelmében nem kizárólag az *anyegini szituáció* cselekménybeli kifejtését rejti majd magában az orosz irodalomban, hanem annak irodalomtörténeti vetületben fogható értelmét is újragondoltatja. Ez biztosítja, hogy az alkotóvá teremtődő személyiség útja ne csupán eseménytörténetileg, hanem a szövegreflexivitás gyakorlatában bontakozzék ki a XIX. századi orosz *anyegini* utódszövegekben.

### 3

## Az *Anyegin* elbeszélőjének alakja egy Puskin-utódszöveg nézőpontjából

„Hamuból lobbanást ki várna?” – a *kihűlt szív* poétikája  
a *Rugyin*ban és az *Anyegin*ben  
(a spleen újraértelmezése)

Az egyik jelentős XIX. századi orosz irodalmi alkotás, melynek kompozíciójában hangsúlyos elődszöveggként körvonalazódik Puskin *Jevgenyij Anyeginje*, Turgenyev *Rugyin* című regénye. Messzemenőig igaznak bizonyul rá az *anyegini szituáció* fent említett poétikai kidolgozási módja: e „szituáció” a regény önreflexió dimenziójába helyeződik. Hogy hogyan – ennek bemutatása más munkánkban nyomon követhető,<sup>112</sup> jelen tanulmányban az *Anyegin*nek a Turgenyev-regényben felidéződő azon motívumai közül emelünk csak ki néhányat, amelyek a „kihűlt szívnek” a verses regényben adott értelmezését segítenek megvilágítani, összefűződve Puskin regénye elbeszélőjének az alakjával.

Így elsőként mindössze egy rövid részletet idézünk a *Rugyin*ből, mely a regény hősnőjének, Nataljának a lelkiállapotát ábrázolja, miután a történet főszeplője, Rugyin elhagyta őt: „Két óra telt el így. Natalja összeszedte magát, felállt, megtörölte a szemét, gyertyát gyújtott, elégette a lángján Rugyin levelét, a

---

<sup>111</sup> Ennek részletes leírását lásd: KROÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugyin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002. passim, különösen: 133–143.

<sup>112</sup> Uo. IV., V., VI. fejezetek.

hamvat kidobta az ablakon” (104).<sup>113</sup> E közlésekben szinte „ránk köszönnek” az alábbi Puskin-sorok az *Anyegin* I. fejezetének 59. strófájából: „Hamuból lobbánást ki várna? / Van búm, de nincs könnyem soha, / S lelkemben a vihar nyoma / Végkép[p] eltűnik nemsokára”. Természetesen nem feltételezhetjük, hogy Turgenyev szó szerint idézné itt az *Anyegin* bemutatott helyét. Idézi azonban közvetetten. A Turgenyev-részletben helyet kapó „megtörölte a szemét” puskinsi értelme az idő múlásának a megjelölésén keresztül tárul fel („Két óra telt el így”), ugyanis ez a közlés visszautal Natalja lelkiállapotának a regény előző bekezdésében részletezett leírására – itt a narrátor a *sírás*, a *könnyontás* témakifejtését kínálja. Arról elmélkedik, vajon mily módokon hullajt az ember könnyeket, ha fájdalmat érez. A megkönnyebbedést hozó „áldott”, lassan gyülő forrásból felfakadó és az örömtelen, szükségből eredő, „fukaran szivárgó”, a szívből csepenként kipréselődő könnyek közül a sírás utóbb megjelölt vonását tulajdonítja Nataljának, aki ezúttal „megismerte ezeket a könnyeket” (239, 18–28). A *könnyontás* eme igen részletezett témakifejtése, majd az idő múlásáról szóló tudósítást követően megjelenő szűkszavú közlés, miszerint Natalja „megtörölte a szemét”, a megidézett *Anyegin*-beli strófarészlet következő szegmentumának emlékét is beemeli a Turgenyev-regénybe: „Van búm, de nincs könnyem soha [nincs könnyem már]”.<sup>114</sup> A fájdalommal sújtott szenvedő „boldog” („отрадны”) és „boldogtalan” („безотрадны”) könnyeinek megkülönböztetése ráadásul teljesen rímel az *Anyegin* I. fejezetének 58. versszakában fellelhető témaelágaztatásra: „Én esztelen szerelmi gondon / Öröm nélkül vergődtem át. / Boldog, ki szíve nagy baját / Tüzes versben kizendítette”.<sup>115</sup> Az *Anyegin* elbeszélője itt éppen annak lehetőségét firtatja, hogyan hosszabbodhat meg a fájdalom élménye a boldogtalanság útján, s enyhülhet ugyanezen fájdalom a költészet oldó hatása révén. Ezt teszi majd a *Rugyin* elbeszélője is az örömtelen és az örömteli könnyek természetét elemezve, aminek eredményeképpen Nataljának éppen azt a típusú fájó könnyet „juttatja”, mely az *Anyegin*-ben megjelölt „öröm nélküliség” állapotát tükrözi (I, 58). Az 59. strófából ugyanakkor az is kiderül, hogy az el-

<sup>113</sup> Vessük össze az eredeti orosz szöveghelyeket: 1) „Погасший пепел уж не вспыхнет, / Я все грущу; но слез уж нет, / И скоро, скоро бури след / В душе моей совсем утихнет”, I, 59; vö.: 2) „Прошло часа два. Наталья собралась с духом, встала, отерла глаза, засвестила свечку, сожгла на ее пламени письмо Рудина до конца и пепел выкинула за окно” (339/29–31). A *Rugyin* orosz és magyar szövegére a következő kiadások alapján hivatkozunk: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Сочинения в пятнадцати томах*. Т. 6. Москва–Ленинград, Издательство Академии Наук СССР, 1963; TURGENYEV, I. Sz.: *Rugyin. Nemesi fészek. Két regény*. Fordította: Áprily Lajos. Bukarest, Kriterion, 1981. Az orosz változatra lap- és sorszámokkal, a magyarra lapszámokkal utalunk, saját kiemelésekkel.

<sup>114</sup> „Я все грущу; но слез уж нет”.

<sup>115</sup> „Любви безумную тревогу / Я безотрадно испытал. / Блажен, кто с нею сочелал / Горячку рифм”.

beszélő is ismeri a fájdalomnak könnyek formájában való megélését (pontosan ezen az állapoton lép majd túl, amikor búját úgy őrzi, hogy könnyei már nincsenek: „Van bűm, de nincs könnyem már”<sup>116</sup>). Turgenyev Puskin-hivatkozását félreérthetlenné teszi az „áldásos”/„üdvözítő” („благодарный”) kifejezés, mely Natalja lelkiállapotának leírásában éppen a könnyek minősítő-jegyeként szerepel. A kifejezés az *Anyegin*ből az „üdvözültség” („блаженств”) szót idézi és értelmezi. E szó alkalmazásával él a *Rugyin* elbeszélője, amikor az *Anyegin* I. fejezetének 58. strófájában szereplő „boldog”/„üdvözült” kifejezést<sup>117</sup> – ahhoz hasonlóan, ahogyan *Anyegin*re hivatkozó levelében maga *Rugyin* teszi ezt – a „благодарный” jelző megfelelő formájába fordítja át: „Nem mindig áldásosak a könnyek” (104).<sup>118</sup>

A párhuzamos Puskin- és Turgenyev-helyek rejtetten egybecsendülő szövegkörnyezeteinek érintése után most vizsgáljuk meg azt, hogy az idéző és az idézett részleteket hogyan vonatkoztatja egymásra a *Rugyin*. Az *Anyegin* I. fejezetének 59. strófájából egy igen fontos elem az eddigieknél sokkal közvetlenebbül kerül át a Natalja viselkedéséről szóló Turgenyev-passzusba. A „hamu”-ról van szó, mely Puskinnál az alábbi közlés része: „Hamuból lobbanást ki várna?”<sup>119</sup>. A *Rugyin*ban Natalja hamuba porlasztja *Rugyin* levelét: „Gyertyát gyújtott, elégette *Rugyin* levelét, a hamvat kidobta az ablakon”. Turgenyev a tárgyi valósághoz kapcsolódó konkrét cselekmény formájában „realizálja” – a szó szoros értelmében tárgyiasítja – a metaforát: *Rugyin* levelét a hősnő konkrétan megnevezett *hamuvá* alakítja át, melytől megszabadulva („a hamvat kidobta az ablakon”) ténylegesen biztosítja maga számára, hogy a gyertyánál elégetett levél (az elhamvasztott szerelmi érzés) többé ne lobbanhasson fel.<sup>120</sup> Ennek értelmében fog majd továbbfolyni a regényben a cselekmény, noha Natalja alakja bizonyos mértékig őrizni fogja *Rugyin tüzes természetének* a lenyomatát.

Az *Anyegin* idézésének bemutatott poétikai módozatai a Natalja alakjára történő összpontosítással azt eredményezik, hogy Turgenyev műve a hősnő alakját *Rugyiné*hoz hasonlatosan a verses regény elbeszélőjének a figurájára utalja.<sup>121</sup>

---

<sup>116</sup> Saját fordítás.

<sup>117</sup> Vö.: „Блажен, кто с нею сочел”.

<sup>118</sup> „Не всегда благодарны бывают слезы” (339/18–19).

<sup>119</sup> „Погасший пепел уж не вспыхнет”.

<sup>120</sup> Látható, hogy itt a metafora olyan tárgyiasulásáról van szó mely ténylegesen a cselekményvalóság része, s nem csupán a kifejezés nyelvének tárgyiaságát alkotja (a trópus a cselekményes szűzsében realizálódik). A trópus realizációjának Jakobson elméleti kifejtésében adott értelmezéséről és tágabb, irodalomtörténeti kontextusba helyezhetőségéről lásd Han Anna kutatásában: pl. HAN Anna: Реализация тропа в лингвистической поэтике Р. Якобсона. In: GYÖRKE Zoltán (szerk.). *Nyelv, aspektus, irodalom. Köszöntő könyv Krékits József 70. születésnapjára*. Szeged, 2000. 137–144.

<sup>121</sup> E problémához kapcsolódóan érdemes emlékezni arra, hogy az *Anyegin* kritikai feldolgozásai több ízben kitértek már arra, hogy a verses regény hősnője, Tatyjana alakja számos tekintet-

Ahogy *Rugyin elutazása* rárétegződik *Anyegin útra kelésének* poétikai értelmére, s a *belső utazás az elbeszélő új költői nyelve megalkotásának a folyamatként* is elgondolható, Natalján keresztül is arra az elbeszélőre hivatkozik a Turgenyev-regény, aki az átalakulás útját járja. A regényhősnő lelkiállapotának a leírása az *Anyegin* első fejezetének pontosan arra a részére épül rá, ahol majdhogynem kizárólagos témává válik az elbeszélő átváltozása. Korábban láthatuk: metamorfózison az elbeszélő akkor megy keresztül, amikor elutasítja az ábrándozó szerelemnek és Petrarca költészetének a nyelvét a „bűvös” hangok, érzelmek és gondolatok szabadon választott új „szövetségének” keresése során. Ekkor lép képzeletben távol egy más formában megnyilatkozó „üdvözültségtől”, melyben akkor lehetne része, ha Petrarca nyomát követve, a létélmény szenvedélyét „megkettőzve”, „tüzes versre” zendíthetne (vö. még egyszer: „Boldog [üdvözült], ki szíve nagy baját / Tüzes versben kizendítette [összekapcsolta tüzes rímmel], / Fokozta [megkettőzte] szent révületét, / S csitítva kínját és hevét, / Petrarca nyomdokát követte”, I, 58). Miután Natalja lelkiállapotának leírása olyan sok mozzanatában kötődik az *anyegini* elbeszélő átváltozásának tematikus kifejtéséhez, nem tekinthető semlegesnek az a tény, hogy a *Rugyin* nyomatókosan feleleveníti a *tüzességet*, amikor a *hamunak az Anyeginben* adott metaforáját tárgyiasítva realizálja. Nemcsak az tarthat itt most már érdeklődésre számot, hogy Natalja a fiktív cselekményvilágban valóságosan létező hamut szór ki az ablakon. A Turgenyev-hősnő és az *Anyegin* elbeszélője között vont párhuzam szempontjából legalább ilyen fontos a gyertyagyújtás gesztusa is – ez ugyanis fellobbanó lángot eredményez. A *láng* a puskin *„rím heve”*<sup>122</sup> kifejezéssel alkot jelentésszemléleti egységet, a tárgyi cselekmény síkján tükrözve az *Anyeginben* metaforikusan implikált *láng* → *hamu* transzformációt is, hiszen a gyertya *lángja* eredményezi a levél *hamuvá* égését. A *láng az Anyegin* elbeszélője által elutasított „tüzes vers” értelmébe való behelyettesíthetősége okán visszamenőlegesen értelmezi az *Anyegin* elbeszélőjének az átalakulását is. A *Rugyinban* ugyanis magának a *lángolásnak az útján keletkezik a hamu*, ami ráadásul valamiféle *írás*, *Rugyin* levele elutasításának a folyománya. A jelentés-társítás következetes kihasználásának a fényében mindezek alapján arra gondolhatunk, hogy az *Anyeginben a „tüzes vers” költészete önmagát porlasztja hamuvá*. Ennek a hamuvá porlasztásnak a *Rugyinban* maga Natalja a cselekvő alanya, s ez annyit tesz, hogy *Rugyin* levele révén a hősnő régi önmagától távol-

---

ben megfeleltetést mutat Puskin alakjával – akit sok szakmunka egybemos az elbeszélővel. A Szlonyimskij pl. ezt a kérdést – Küchelbäckerre hivatkozva – úgy veti fel, hogy Tatyjana alakja illeszkedik Puskin lírájához. СЛОНИМСКИЙ, А.: i. m. 1959. 364. D. Clayton viszont Tatyjana és Puskin párhuzamát szexuálpszichológiai síkon értelmezi. КЛЕЙТОН, Дж. Д.: К вопросу о феминистическом прочтении романа «Евгений Онегин». In: ТОДД, У. М. (szerk.). *Современное американское пушкиноведение*. Санкт-Петербург, Академический проект, 1999. 153–188.

<sup>122</sup> Saját fordítás; vö.: „горячка рифм”.

dik el – éppen ezt a jelentést köti a *Rugyin-Anyegin* intertextus az elbeszélő régi költői nyelvének a gondolatköréhez.<sup>123</sup>

Ezek után egyáltalán nem meglepő, hogy a *Rugyin*ban, Nataljához kapcsolódva felbukkan a *hideg* motívuma is. Az elbeszélő közvetlenül az *Anyegin*ből vett I, 46. strófa beidézése után hírt ad arról, hogyan nyilvánult meg a hősnő a Puskin-sorok elolvasását követően: „Megállt, *hideg* mosollyal megnézte magát a tükörben, lassan bólintott, s bement a fogadószobába” (104). A *hideg*, a *kihülés* Puskin verses regényében nagyon is az elbeszélő és *Anyegin* alkotó habitusa, illetve költői alkotása problémakörének a kibontakozásában bizonyul fontos motívumnak. Vajon az adott gondolatkörnyezetben a „*hideg* mosoly” mögött nem azt az észet kell-e feltételeznünk, amely *Anyegin*ben már „rég *kihült*”?<sup>124</sup> *Anyegin*ben és a narrátorban ezenfelül már az érzelmek is hűlni látszanak, már mindkettőjükben *kihuny*t a szív tüze.<sup>125</sup> A kihunyás majd mint *elhamvadó érzelm* metaforizálódik az *alkotás*-problematika kifejtésének a keretében az I, 59. strófában („Hamuból lobbanást ki várna”). A *hideg/kihülés* így az *Anyegin* motívumvilágában egyértelműen a *hamuval*<sup>126</sup> cseng össze.

Az említett I, 59. versszaknak egy szélesebb szemantikai folyamatba való illeszkedése ugyanakkor jelentősen árnyalja a *kihülés* értelmi kibontását. Míg a közlés: „Hamuból lobbanást ki várna?”, mintha azt sejtetné, hogy a *kihülés*, az *érzelmek elhamvadása* könnyen beveződő történés, kiderül: az elbeszélőnek nagyon is várnia kell még arra a pillanatra, amikor végre igazából és teljesen elhalványul lelkében a múlt „viharának” a nyoma (e történés még csak elkezdődött, ám nem végződött be, ahogyan az *Anyegin* írása is folyamatában van még, csupán az első fejezetet sikerült végpontjához vezetni, vö.: I, 59, 60). Az *érzelmek kihülésének* a pillanatához fűződik majd a termékeny, új írásmód születése, a költői megújulás. Mindez meglehetősen kétségessé teszi *Anyegin*nek és a nar-

---

<sup>123</sup> Nataljának és az *Anyegin* elbeszélőjének az összekapcsolása korántsem tűnik olyan mehökkentőnek, ha azt mérlegeljük, hogy a verses regényből ismert szereplőrelációknak (a férfi és a női főszereplő eseménytörténetileg megformálódó viszonyának) a *Rugyin*ban megjelenített változatában Nataljának elméletileg elvárhatóan elsősorban Tatyjana alakjával kell összhangban állnia. Tatyjanával kapcsolatban viszont a szakirodalomban már jogosan merült fel az a kérdés, hogy alakja milyen tekintetben és mértékben mutat rokonságot a verses regény elbeszélőjével. L. TODD III, William Mills: i. m. 1978. 227–229. Todd merész állítása szerint Tatyjana helyét – a hősnőnek azon képessége alapján, hogy a konvenciókat kreatívan át tudja alakítani – a mű a szerző-narrátor mellett jelöli ki. *Anyegin*nek ezzel szemben Puskin nem juttat ilyen előnyös pozíciót, amikor helyét a megnevezett képesség tekintetében a hősnő és Lenszkij között szabja meg.

<sup>124</sup> Vö.: „охлажденный ум”.

<sup>125</sup> Vö.: „Beleuntunk a szenvedélybe” – a fordítás a *Rugyin-Anyegin* intertextus felderítése szempontjából különösen nem szerencsés. Az orosz eredetiben arról van itt szó, hogy „Mindkettőnkben *kihuny*t a szív tüze”. Vö.: „В обоих сердца жар угас”.

<sup>126</sup> Természetesen nem a magyar nyelvben kínálkozó hangalaki megfelelés, hanem a kihunyó érzelmnek a hamuba porladás metaforájaként történő megfogalmazása alapján (mint említettük: ezt a metaforát tárgyasítja a cselekmény síkján a *Rugyin*).



rátornak közhelyszerűen sokat emlegetett úgynevezett *spleen*jét, sőt: e megfontolások teljesen megfordíthatják a *spleen* Anyeginben érvényesített jelentésének hagyományos alapértelmezését. A feltárt gondolatsor értelmében véve ugyanis Anyegin és az elbeszélő azzal a közös gonddal küszködik, hogy lelkük még *nem eléggé* „hideg”, s egyáltalán nem azzal, hogy *már túl* „hideg”. A múlt viharainak elhalkulása a „tüzes vers” felváltására hivatott. Ezen túlmenően – már itt, az első fejezetben, s nem csupán Tatyjana vallomása után – önmagában is igen kétségessé válik Anyegin „hidegsége”. A hős érzelmeiről a 37. versszakban a következőket állítja az elbeszélő: „Korán kihültek benne az érzelmek”.<sup>127</sup> A 38. strófa mintha egy irányban nyomatékosítaná a gondolatot: „mindennel szemben kihült”.<sup>128</sup> Ám épp ugyanitt Anyegint Childe Haroldhoz hasonlítja a szöveg, s ez pretextus-szignálként arra int, hogy Byron hivatkozott művében leljük meg a *spleen* („хандра”) valós költői értelmét.

Ennek vonatkozásában azt szükséges szem előtt tartanunk, hogy a műbe szóltott irodalmi alkotás *A Childe Harold zarándokútja* (*Childe Harold's Pilgrimage*) címet viseli.<sup>129</sup> E cím viszont éppenséggel nem a *spleen*, hanem a *spleen* által ösztönzött *zarándokút* motívumát emeli ki. Így Anyegin és közvetve az elbeszélő *hidegségének* a Byron-utalás formájában adott felszíni okmagyarázatához (miszerint Anyegin meglehetősen életunt) hozzákapcsolódik a *zarándoklás* költői értelme, mely Anyegin *utazásának* szemantikai rímpárját alkotja. Az *utazásra* Anyegin kifejezetten „késztesnek” mutatkozik („был готов”, I, 51), tehát szó sem lehet arról, hogy az élet egésze iránt kihült volna, ahogy ezt az elbeszélő próbálja sugallni. Ráadásul a Childe Harold személyes tulajdonságait idézni hivatott két alakjegy között a 38. versszakban nemcsak a „komorság”/„zordság” vonását lelhetjük fel („угрюмый”), hanem a „томный” jelző érvényét is, melynek egyik jelentésárnyalata a *gyengédség*, a másik pedig az *epekedés/sóvárgás* motívumát vonja a regénybe.<sup>130</sup> Ez utóbbi jelentésárnyalatot fogja

---

<sup>127</sup> Saját fordítás, vö.: „Пано чувства в нем остыли”. Az Áprily-fordítás teljesen félrevezető. Nem arról szól ugyanis e közlés, hogy Anyegin „már kihült s pihenni vágyik”, szó szerint csupán arról – megismételjük –, hogy „korán kihültek benne az érzelmek”. Anyegin azért „pihen”, mert az adott világban nincs számára hely. Utazásával azonban éppen átmeneti télenkedésének a felszámolására tesz kísérletet, s ahogy erről meggyőződhattünk, a *belső utazás* egyenértékűnek mutatkozik a *tényleges útra keléssel*.

<sup>128</sup> Szó szerint: „Az élet iránt teljesen kihült”, vö.: „Но к жизни вовсе охладел”.

<sup>129</sup> A zarándokút értelmezését annak a problémának a tisztázása mentén, hogy Byron milyen poétikai viszonyt alakít ki műve elbeszélője és főhőse között (ebbe beletartozóan az *inercia* motívumáról), lásd: MCGANN, Jerome J.: *Fiery Dust. Byron's Poetic Development*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1968. 31–93, 122–138.

<sup>130</sup> ДАЛЬ, Вл.: *Толковый словарь живого великорусского языка 1–4*. 8-е издание. Москва, Русский язык, Т. 4. 1982. 414. Ennek megfelelően a nyolcadik fejezet 22. strófájában szereplő „угрюмый” motívum is Anyegin *szerelmi vágyódásának* jelentésrésztelvezéseként merül fel a cselekménynek azon a pontján, ahol a hős szerelemre lobbanásának tematikus kifejtése és eseményábrázolása zajlik. Ezért nem értünk egyet N. L. Brodskijjal, akinek értelmezése azt sugallja,

felnagyítani Turgenyev Rugyin *olthatatlan vágyának*, mindig *sóvárgó törekvése*nek a tulajdonságában.<sup>131</sup> Kétségtelen, hogy Anyegin utazásra késztetettsége nem éri el Rugyin törekvéseinek hőfokát (e különbözőség Turgenyev regényében éppen egy transzformációs pontot testesít meg), mégis nehéz lenne amellett érvelni, hogy Anyegin *utazási vágya* az élet egészével szemben tanúsított közönyből fakadna. A tényleges elutazás megvalósulatlanságáért egyelőre kárpótlást nyújtó belső utazásban éppen Anyegin érzelmei tárulnak fel. A hős múltsiratója *sajnálkozás, önmaga iránt tanúsított részvét* („A part gránitfalára dülve / Múltsirató szívvel pihent / Jevgenyij búsan elmerülve”, I, 48 – az orosz eredeti szerint Jevgenyij „*részvét*tel teli”: „С душой, полной *сожалению*”), és ez tökéletesen ellentmond annak, amit az elbeszélő a 38. versszak utolsó előtti sorában állít, miszerint a hőst már „Semmi sem hatotta meg”.<sup>132</sup> A múltra emlékező Anyegin lelkét csordultig tölti meg a sajnálkozás, alighanem éppen amiatt, amiért Byron hőse, Childe Harold is megbánást érez – az eltékozolt idő felett: „And conscious Reason whisper’d to despise / His early youth, misspent in maddest whim; / But as he gazed on truth his aching eyes grew dim” (I, 27/321–323).<sup>133</sup> Anyegin saját élete felett bánkodik, és gondolatokba merülése vélhetően éppen a saját sorsa iránti részvét haroldi gesztusának azt a megnyilvánulását idézi, amit Byron imént megadott három sora közül az utolsóban lelhetünk fel: „But as he gazed on truth his aching eyes grew dim” (I, 27/323), vö.: „De a valóra még szeme *fájón* meredt.” Így válik az Anyegin spleenjét mogorva zordsággként („угрюмый”) értelmező, ám abban közvetetten egyszersmind a *gyengédség/sóvárgás* vonását is feltáró („томный”) jellemzés (I, 38) az ismétlődés so-

---

hogy a „mogorvaság” a hős rögzült negatív tulajdonságaként értékelendő. БРОДСКИЙ, Н. Л.: i. m. 1963. 101. A „томный” és az „угрюмый” motívumoknak a Byron-poéma intertextuális hátterén szerveződő jelentésrokonsága egyben Anyegin Brodskij által elősorolt ellentétes vonásainak a konfliktusát is új fénybe vonja. Itt ugyanis éppen az értelmezendő, hogy Anyegin *mogorvasága* (melynek ekvivalense a *sóvárgás* jelentését őrző „томный”) jól megfér a hős *érmességével*. Vö. uo. 102. Vö.: PÉTER Mihály: Egy puskinsi jelzőről. T. MOLNÁR István – KLAUDY Kinga (szerk.): Papp Ferenc akadémikus 70. születésnapjára. Debrecen, 2000. 443–447.

<sup>131</sup> Vö.: „желание”, „жажда”.

<sup>132</sup> Szó szerinti fordítás; vö.: „Ничто не трогало его”.

<sup>133</sup> A mű angol szövegét Canto-/strófa-, illetve szakasz-/sor-számokat jelölve, lapszámok nélkül a következő kiadás alapján idézzük: BYRON, Lord (George Gordon): *The Complete Poetical Works* 1–7, 2. Ed. by Jerome J. MCGANN, Oxford, The Clarendon Press; 1980–1993. Tekintettel arra, hogy jelen tanulmányban a *Childe Harold zárándokútjából* csupán néhány idézet szerepel, a rendelkezésre álló elavult vagy nem teljes magyar fordítások részleteit csak lábjegyzetekben adjuk meg, saját kiemeléseinkkel. Lásd: „Megútáltatta véle tiszta Ész / A csúnyán elszórt ifjú éveket, / De a valóra még szeme *fájón* meredt.”. Lord George Gordon BYRON: *Ifjú Harold zárándokútja*. Fordította: Harsányi Zsolt. (I. és II. Ének). Budapest, Genius kiadás. 1912/1924. Vö.: „S ez görnyedt a bánatsúly alatt, / Ha tékozlási tüntek föl szemében, / Ez ocsmány kép szemét még sérté szörnyűkép[pen]”. BYRON: *Childe Harold zárándokútja*. Fordította: Torkos László. Budapest, 1912/1913. A továbbiakban minden magyar változatra a fordító nevét jelezve hivatkozunk. A magyar szövegek sorszámait, nyilvántartás híján, nem közöljük.

rán (I, 48) – az *elgondolkodás*nak („задумчиво”) és *sajnálkozás*nak („сожалений”) Byron poémáját idéző megjelentetésével – Anyegin *gyengédségének* a kifejezőjévé. Éppen e *gyengédség* az, ami Anyeginnek az élet iránti teljes elhiedegülését mint tényt alapvetően hitelteleníti.<sup>134</sup> Egybevág ez azzal, hogy Byron Childe Haroldját is bizonyos mértékben az érzelmek túlságosan intenzív megnyilvánulása ösztönzi útra kelésre: „Then *loath'd* he in his native land to dwell” (I, IV/35).<sup>135</sup> A haroldi „beteg szív” („sore sick at heart”, I, VI/46)<sup>136</sup> nem a közönyös kiábrándultság erőtlenségét mutatja. E szív baja éppen a kiábrándulás mély átélésében gyökerező változtatni akarás szenvedélyéből fakad. Childe Harold oly mértékben sóvárogja az újrakezdés szabadságát, hogy még a pokljárásra is képes elszánni magát: „With pleasure drugg'd, he *almost long'd* for woe, / And e'en for change of scene would *seek the shades below*” (I, 6/53/54).<sup>137</sup> Anyeginnek az az útra kelési készsége, mely Childe Harold alakjá-

<sup>134</sup> Mivel Anyegin már utazása előtt sem közömbös élete iránt, indokoltnak látszik fenntartással fogadnunk az elbeszélő újra és újra ellentmondásos, illetve hiteltelennek bizonyuló állításai között azt a kijelentést, mely szerint a hős szinte csak szerencsével kerüli el, „hogy a szívébe lőjön” (vö. I, 38).

<sup>135</sup> „Utált szülőtte-földje, hol lakott” (Harsányi Zsolt); „Undorral tölté el saját hazája” (Torkos László); „utálni kezdé ős honát” (Tóth Árpád). In: BYRON, Lord (George Gordon): *Válogatott művei 1–2.* 1. k. Budapest, Európa, 1975.

<sup>136</sup> „És most csömört érzett ifjú Harold” (Harsányi Zsolt); „Harold beteg volt belsejében” (Torkos László); „Childe Haroldnak szíve fájt” (Tóth Árpád).

<sup>137</sup> „Bajt óhajtott, mert kéjben kárhozott, / A poklok se rossz, ha ez megváltozott” (Harsányi Zsolt); „Gyönyör helyett hol bús nyomor terem, / Eltérne poklot is, csak változás legyen.” (Torkos László); „a kéjjel eltelt, most kínoakra vár, / fut – oh, más tájra csak! – bús alvilágban bár!” (Tóth Árpád).

Az *Anyeginben* a *spleen* és a haroldi – még az Árnýekvilágba való leszállást is vállaló – *vágy*nak az összekötöttsége a *hideg* és a *hamu* motívumaival a *Rugyin-Anyegin* intertextusban, a *hamu* motívumkörnyezetében ábrázolt levélolvasás esetében, szövegekői poétikai keretben motiválja egy fontos részlet megjelenését. Erre V. N. Toporov mitopoétikai nézőpontból hívja fel a figyelmet – lásd: „Úgy érezte, hogy sötét hullámok csapnak össze nesztelenül a feje felett, és ő némán és megdermedve leszáll a vízfénékre” (103). A kutató ebben a képben a tenger-komplexum archetípusát ismeri fel, mely a *halál-újjászületés* mitológémt hordozza. ТОПОРОВ, В. Н.: *Странный Тургенев. (Четыре главы).* Москва, Российский государственный гуманитарный университет. Институт высших гуманитарных исследований, 1998. 104. Részletesen e problémáról lásd jelen tankönyv következő fejezetében: KROÓ Katalin: Turgenyev regénypoétikájának néhány sajátosságáról.

V. Sz. Krasznokutskij ugyanennek a részletnek az értelmezésénél az *önpusztítás*, a *halál* gondolatát látja érvényesülni. КРАСНОКУТСКИЙ, В. С.: О некоторых символических мотивах в творчестве И. С. Тургенева. In: БОГДАНОВА, И. А. (ред.): *Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX века.* Ленинград, 1985. 135–150; 142. P. Thiergen a leírásból a *sötét* motívumát emeli ki, melyet a *Rugyinban* strukturált ellentétes *fény* motívumkörre vonatkoztatva értelmez. THIERGEN, Peter: *Turgenevs Rudin und Schillers Philosophische Briefe (Turgenev – Studien III)* (= Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik 1). Wilhelm Schmitz Verlag in Giessen, 1980. 31. Először Gutyar azonosította a szóban forgó leírásnak korábbi

nak áttűnésével formázódik meg<sup>138</sup> (a Byron-poéma főszereplője útjának megfelelően a regény hőse és még hatványozottabban az elbeszélője esetében is a *belső utazás* motívumalakzatán keresztül<sup>139</sup>), Anyegin spleenjének általánosan elfogadott interpretációját valóban ugyancsak vitathatóvá teszi. A nagyvilági életből való kiábrándulástól elválaszthatatlan a szabadság vágyának kielégítésére irányuló személyiségtörekvés, mely éppen akkor, és csak akkor, tud előtűnni, amikor Anyegint meglepi a spleen. Ebben az értelemben Anyegin *hidegsége* nem a *kihűlt érzelmek*nek, hanem az *új irányú érzelmek*nek – köztük a hős önön élete iránt érzett *részvétének*, s az ebből fakadó *tenni akarásának* – a fedőmotívumaként értelmezhető. E *spleen-hidegség* (valójában: *új érzelem*) másik meghatározását a narrátor alakja felől nyeri el, mivel az ő, Anyeginével bizonyos mértékig rokon *belső utazása* a *tüzes verstől az élménynek a lélekben való kihülésén* keresztül vezet el ahhoz az *új alkotáshoz*, amelyben már nyoma sincs annak, hogy az elmúlt szenvedélyek kihűlt hamuja újralobbanhatna. E változás megfogalmazásán keresztül az új alkotásra képes lélek rejtjelezve mint *hideg lélek* határozódik meg. A *belső utazás* motívumkeretein belül a *hidegség* két irányból történő megjelenítése kínálja a következtetést: a *spleen-hidegség* az alkotókészség megszerzésének az előcsarnoka.<sup>140</sup>

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

DUKKON Ágnes: Ovidius, a „szerelem dalnoka” és Puskin költészete. *Antik tanulmányok* 45, 2001. 199–216.

HAN Anna: Реализация тропа в лингвистической поэтике Р. Якобсона. In: GYÖRKE Zoltán (szerk.). *Nyelv, aspektus, irodalom. Köszöntő könyv Krékits József 70. születésnapjára*. Szeged, 2000. 137–144.

---

turgenyevi levélforrását 1952-ből: ГУТЬЯР, Н. М.: *И. С. Тургенев*. Юрьев, 1907. 375–376. Idézik: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *Мой современник. Словесность, наука, критика, смесь*. Ленинград. Издательство писателей в Ленинграде, 1929. 96; ТОПОРОВ, В. Н.: i. m. 1998. 182 (lásd Toporov más szerzőkre való hivatkozását is: uo.).

<sup>138</sup> Úgy vélem, ezek alapján okkal feltételezhetjük, hogy a pretextusokat nagyon is be kell vonni az értelmezésbe ahhoz, hogy Anyegin „viselkedéséről” képet nyerjünk. Még hozzá éppen arra van szükség, hogy magát az elődszöveget is újraolvassuk, aminek módszertani jogosságát A. D. P. Briggs nagy meggyőződéssel tagadja. BRIGGS, A. D. P.: *Alexander Pushkin. Eugene Onegin*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992. 63.

<sup>139</sup> A Childe Harold *utazása* mögött rejlő *szenvedélyt*, ne feledjük, a *Rugyin* aknázza majd ki az *Anyegin*hez képest lényegesen szembetűnőbben.

<sup>140</sup> Ez az értelmezés összhangban áll a Puskin költészetéből ismert *hideg ihlet* motívum tartalmával. Ennek bemutatását lásd: СЕНДЕРОВИЧ, С.: i. m. 1982. 103–106. Vö. a Zsukovszkij költészetéhez visszavezetett esztétikai kontextussal: uo. 178. Azt láthatjuk, hogy ebben a motívumban mint tág szemantikai alakzatban összeérhet a Toporov által Turgenyevnél mitologikusként felderített *halál-szűzsé* és az *alkotás folyamatának* metatextuális ábrázolása.

- HOISINGTON, Sona Stephan: *Eugene Onegin: An Inverted Byronic Poem. Comparative Literature* 27, 1975. 136–152.
- KOVÁCS Árpád: Szempontok az „Anyegin” poétikai és műfaji meghatározásához. In: *Tanulmányok a kelet-európai irodalmak és nyelvek köréből. Dobossy László 70. születésnapjára*. Budapest, ELTE Szláv Filológiai Tanszék, 1980. 291–302.
- KRÓÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002.
- Rugin elutazásának okmagyarázata egy *Anyegin*-idézet poétikai nézőpontjából (II. fejezet, második alfejezet: 77–90).
  - Az *utazás* mint motívumformáció Puskin *Anyegin* című verses regényében. Megformálási síkok, jelentésárnyalatok (III. fejezet: 91–123).
  - *Anyegin* az alkotó gondolkodás nyomában. *Anyegin* és az elbeszélő alakjának poétikai összefüzése (IV. fejezet: 124–176).
  - Tatjana és *Anyegin* szerelme (V. fejezet: 177–205).
  - Puskin *Anyegin*-je a középkori irodalom fényében (VI. fejezet, második alfejezet: 206–214).
- PÁLFI Ágnes: Versnyelv és narrativitás a *Jevgenyij Anyegin*-ben. In: PÁLFI Ágnes: *Puskin-elemzések. (Vers és próza)* (= Modern Filológiai Füzetek 54). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997. 102–114.
- PÉTER Mihály: „Pár tarka fejezet csupán...”. *Puskin „Jevgenyij Anyegin”-je a magyar fordítások tükrében*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999.
- PÉTER Mihály: Egy puskini jelzőről. T. MOLNÁR István, KLAUDY Kinga (szerk.): *Papp Ferenc akadémikus 70. születésnapjára*. Debrecen, 2000. 443–447.
- TODD III, William Mills (ed.): *Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914*. Stanford, Stanford University Press, 1978. 203–235, 292–295 (oroszul lásd alább).
- VIGOTSKIJ, L. Sz.: *Művészetpszichológia*. Fordította: Csibra István Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1968. 349–387.
- АТАНАСОВА-СОКОЛОВА, Д. Заметки об эпистолярности в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина. In: ZOLTÁN András (szerk.). *Nyelv, stílus, irodalom. Köszöntő könyv Péter Mihály 70. születésnapjára*. Budapest, 1998, 38–47.
- АТАНАСОВА-СОКОЛОВА, Д. Письмо как факт русской культуры XVIII–XIX веков. (= *Investigationes Russicae* 2) Budapest, 2006.
- ВИНОГРАДОВ, В. В.: Язык художественных произведений. Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина». *Русский язык в школе*, 1966/4. 3–21.
- ЖИРМУНСКИЙ, В. М.: *Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы*. Ленинград., Наука, 1978.

- КРОО, Каталин: Поэтическое развитие мысли себе «присвоить ум чужой» в рамках соотношения образов Татьяны и Онегина в романе в стихах Пушкина «Евгений Онегин». *Slavia*, 69 Praha, 2000/3. 313–330.
- КРОО, Каталин: Поэтическое воспроизведение комедии Грибоедова *Горе от ума* в романе в стихах Пушкина *Евгений Онегин* и в романе Тургенева *Рудин*. *Studia Slavica Hung.* 50/1–2, 2005. 29–56.
- ЛЕВИН, В. Д.: «Евгений Онегин» и русский литературный язык. In: ШВАРЦБАНД, С. (ред.): *Пушкинский сборник 1*. Иерусалим, 1997. 51–84.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». *Комментарий*, Ленинград, Просвещение, 1983.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина». In: ЛОТМАН, Ю. М.: *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, Просвещение, 1988. 30–106.
- ЛОТМАН, Ю. М.: К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту). In: ЛОТМАН, Ю. М.: *Избранные статьи в трех томах*. Т. 2. Таллин, Александра, 1992. 381–388.
- НЕПОМНЯЩИЙ, В.: «Начало большого стихотворения». «Евгений Онегин» в творческой биографии Пушкина. Опыт анализа первой главы. *Вопросы литературы*, 1982, No. 6, 127–170.
- ПЕТЕР, Михай: Опыт текстового-семантического сопоставления двух писем в «Евгении Онегине» Пушкина. *Slavica Quinqueecclesiensia. Ученые Записки Кафедры Славянской Филологии Филологического Факультета Печского Университета им. Януса Паннониуса*, 1995/1. 221–230.
- СЕМЕНКО, И. М.: Эволюция Онегина. (К спорам о пушкинском романе). *Русская литература*, 1960, 2. 111–128.
- СЕНДЕРОВИЧ, С.: *Алетейя. Элегия Пушкина „Воспоминание” и проблемы его поэтики* (= Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 8). Wien, 1982.
- Тодд, У. М.: «Евгений Онегин». Роман жизни. In: Тодд, У. М. (ред.): *Современное американское пушкиноведение*. Санкт-Петербург, Академический проект, 1999. 153–188 (angolul lásd fent).
- ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн). *Очерки по поэтике Пушкина* (1923) (= С. Н. Van Schooneveld [ed.]. *Slavistic Printings and Reprintings* 180). The Hague–Paris, Mouton, 1969. 199–220.
- ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: *Избранное в двух томах*. Т. 1, Москва, Художественная литература, 1983. 236–280. 243.
- ЧУМАКОВ, Ю. Н.: *„Евгений Онегин” и русский стихотворный роман*. Новосибирск, НГПИ, 1983.

JURIJ LOTMAN

## A VALÓSÁG KÖLTÉSZE<sup>1</sup>

A *Jevgenyij Anyeginen* dolgozva Puskin az irodalomban gyakorlatilag teljesen új feladatot tűzött ki maga elé: olyan irodalmi művet alkotni, amely meghaladja az irodalmiságot, és úgy fogják fel, mint magát az irodalmon kívüli valóságot, de eközben nem szűnik meg irodalomként létezni. Láthatólag így értette Puskin a „valóság költője” címet, amellyel I. Kirejevskij tisztelte meg.

Láttuk, hogy éppen ez a törekvés készítette Puskit arra, hogy demonstratív-  
van megtagadja a regényi ritualitást. A *regényként* érzékelt szövegnek szükség-  
szerűen valamiféle normatív funkciót tulajdonítottak a valósághoz képest. A kü-  
lönöző esztétikai rendszerekben különféle módon határozták meg e funkció  
természetét, mindazonáltal változatlan maradt az az elképzelés, hogy a regény  
szabályosabb, szervezettebb, lényegibb, mint az élet amorf folyama a maga vé-  
letlenszerű és nem tipikus megnyilvánulásaiban. Ennek a felfogásnak a megta-  
gadása azt követelte, hogy a „szeszélyesség” elemei kerüljenek a műbe: az ese-  
mények véletlenszerű menete, a „nem tipikus” imitációja az elbeszélés során, a  
sémától való szisztematikus elhajlás. A szöveg „közvetlenségének” imitálásá-  
hoz Puskinnak el kellett hagynia a gondolati szervezethez oly erős mozgatóru-  
góját, mint például a szöveg „vége”.

A Puskin által választott felépítést nagyfokú bonyolultság jellemzi. Egyrészt  
a nyilvánvalóvá tétel, a tudatos leírás szférájába történő átemelés révén feltéte-  
lezi a struktúra állandó meghaladását. Ez nem csupán „regény a hősről”, hanem  
„regény a regényről” jelleget ad a műnek. A szövegen kívüli világ alakjainak  
(a szerző és biográfiai barátai, valóságos körülmények és életbeli kapcsolatok),  
a regényi tér hőseinek és az olyan, a metaszöveghez tartozó szereplőknek, mint  
például a Múzsának (vö. a szöveg létrehozásának megszemélyesített módja) foly-  
tonos helycseréje az *Anyegin* állandó eljárása, amely a feltételesség mértékének  
markáns leleplezéséhez vezet.

---

<sup>1</sup> A tanulmány eredeti megjelenési helye: ЛОТМАН, Ю. М.: Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина». Поэзия действительности. In: ЛОТМАН, Ю. М.: *В школе поэтического слова. Пушкин, Гоголь, Лермонтов*. Москва, Просвещение, 1988. 30–106; 85–92.

A legszokatlanabb találkozások tanúi lehetünk: Puskin találkozik Anyeginnel, Tatyjana pedig Vjazemszkijjel.<sup>2</sup> A költő műzsája hol mint mitológiai személy vesz részt a Gyerzsavin előtt tartott líceumi vizsgán, hol a szüzsé hőseivel azonosulva avatkozik bele a regény kitalált cselekményébe, mintha azonos lenne a hősnővel. Ebben és minden más esetben bármely strukturális elemnek a rendszer ilyen vagy olyan szintjéhez való tartozása feltételesnek bizonyul. Bármely strukturális elem éppen egy adott struktúrához tartozó feltételes elemként mutatkozhat meg a fixáció és a leírás tárgyaként, bizonyos metaleírási síkhoz tartozó jellemzőkkel megfelelésbe állítva. Ugyanakkor ez az elem képes könnyedén egy teljesen más strukturális pályára áthelyeződni, egy másik rendszerbe beépülni, és akkor a korábbi metaszintű jellemzése hiábavalónak, sematikusnak, bonyolult lényegét meg nem ragadónak bizonyul.

Ily módon az elbeszélés ilyen vagy olyan aspektusainak különféle irodalmi terminusokban történő állandó meghatározásai – a szöveg egész metaleíró síkja – a szerzői ironia szférájába utalódnak, és az olvasó előtt hiábavaló, feltételes, a jelenségek lényegét meg nem ragadó elemként tárulnak fel.

Az így felépített elbeszélés nem a művészi struktúra megtagadásának vagy túlzott egyszerűsítésének árán érte el a „strukturálatlanság” és a „művészetten kívüliség” hatását, hanem a szöveg szervezethez való végletes bonyolultságával. Csak azt a szöveget lehetett egyáltalán meg nem szerkesztettként, „fecsegésként” felfogni, amely egyszerre rendelődik alá az egymást keresztező és egymásra épülő, az egymást kölcsönösen tagadó és egymással konfliktusosan szembeállított szövegszervező elveknek, amelyek egyidejűleg, valamilyen magasabb szinten strukturálisan egységesnek és azonosnak mutatkoznak. Az *Anyegin* központi hősei olyan helyzetekben jelennek meg, amelyek egyrészt sokszor ismétlődtek különböző irodalmi szövegekben, másrészt viszont egészen pontosan értelmezhetők az irodalmi tradícióhoz való bármiféle fordulás nélkül, pusztán az olvasó reális, mindennapi tapasztalatai alapján. Ennek megfelelően a hősoket nem egyszer hasonlítják, azonosítják, állítják szembe bizonyos hagyományos irodalmi alakokkal. De minden ilyen összevetés csak megközelítőleg és felszínesen jellemzi a hőst. Eközben jelentőssé válnak a hős azon vonásai, amelyek egybeesnek irodalmi hasonmásával, csakúgy, mint azok, amelyek nem férnek bele ebbe a keretbe.

---

<sup>2</sup> Vjazemszkij némiképp zavarban közölte feleségével 1828. január 23-án: „A tréfamester! Engem is beleszót: »S egyszer – Tanjánk unt nénje hívta – / Vjazemszkij ül melléje le / S a lányt megfogja szelleme«” (VII, 49). *Литературное наследство*. Т. 58. Москва, 1952. 72. Itt és a következőkben a *Jevgenyij Anyegin*ből származó magyar idézetek forrása: PUSKIN, A. Sz.: *Jevgenyij Anyegin. Drámák*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Európa, 1976. Az idézetet követő zárójelben a római szám a fejezetet, az arab szám a strófát jelöli.



Anyegin előtt már az első fejezetben több irodalmi út nyílik. A Vjazemszkij *Első hó* című elégiájából vett mottó az 1810-es évek vége költészetének elégiai hőséhez utal:

Az ifjú hév is így suhan át életünkön,  
Lélekszakadva él s érezni is siet!  
[...]  
Érzésünkből kifoszt, magányos szívvel otthagy,  
S bennünk csak álmaink kihűlt nyoma marad.<sup>3</sup>

Egy másik irodalmi inercia a hős értelmezését a satirikus irodalom alakjainak medrébe terelte, a dendi sztereotip maszkjához, egy – a XVIII. századi szatíra pozíciójából – új formátumú ficsúr alakjához. Ebben a viszonylatban az első fejezet szüzséjét úgy lehetett értelmezni, mint „egy ficsúr napját”, a pétervári felsőbb körök életének satirikus képét. Végül ezeknek az irodalmi tradícióknak a szintézise Childe Harold alakját hívta elő az emlékezetből. Ez a név egyenesen ki is mondatik az első fejezetben:

Mint Childe Haroldot, zord tekintet  
Jellemzi társaságban őt... (I, 38)

1826-ban F. Bulgarin, aki ebben az időszakban még az A. Besztuzsevhez és K. Rilejevhez közeli körök álláspontját képviselte, ezt írta: „De mint kíváncsiság, valószínűleg ugyanannyira furdalja az olvasókat, mint minket magunkat, hogy megértsük, előre megtudjuk, milyen is lesz Anyegin; és a találgatásokban és feltételezésekben elveszve, gondolatban akaratlanul is a híres Byron Childe Haroldján állapodtunk meg. [...] És íme, Childe Harold alakja, maga is fiatal léhűtő, aki megunván a züllést, elhagyja hazáját, és vándorol, bánatot, csömört és az emberek iránti gyűlöletet hordozva magában. Nem tudjuk, mi lesz Anyeginnel, de eddig az alak fő vonásai ugyanezek”.<sup>4</sup> I. Kirejevskij is úgy találta a *Megjegyzések Puskin költészetének sajátosságairól* [*Примечание о характере поэзии Пушкина*] című cikkében (1828), hogy Anyegin „egyívású Childe Harold alakjával”.

Már a hős e három felfogása közötti ingadozás, összekapcsolva azzal, hogy mindhárom pozíció a szerzői ironia fényében jelenik meg, valami tágasabb irányban nyit meg várakozást, mint amit az adott magyarázatok bármelyike kínál.

A későbbiekben a hős jellemzésének ez a módja annyiban is bonyolultabbá válik, hogy a szövegbe beépülnek az irodalmi tudat hordozói és az ő nézőpontjuk a hős megítélésére vonatkozóan. Eközben minden olyan értelmezés, amely kész

<sup>3</sup> VJAZEMSZKIJ, P.: *Az első hó*. Fordította: Szegő György. In: E. FEHÉR Pál – LATOR László (vál.): *Klasszikus orosz költők 1*. Budapest, Európa, 1978. 153.

<sup>4</sup> *Северная Пчела* 132, 1826.

irodalmi képzetek prizmáján át jön létre, megcáfolódik mint ami hamis vagy csak részben igaz. Az ilyen értelmezés sokkal inkább jellemzi a tudat hordozóját, mint az értelmezés tárgyát. Az utóbbi éppen azáltal írható le, hogy nem esik egybe a neki tulajdonított jellemzéssel, azaz tisztán negatívan határozható meg.

Tatyjana például „kedvenc szerzői hősnőjének képzelve magát”, ennek megfelelően építi fel lelkében Anyegin képét:

És Julie Volmar kedvese,  
S a szenvedély bús vértanúja,  
Werther s a pompás Grandison  
[...]  
S mind Anyeginná testesül (III, 9).

Ebben az esetben a hősnő irodalmi gondolkodása magának az „irodalomnak” a szerepében lép fel, míg a puskinsi regény szövege az irodalmon kívüli „élet” funkcióját tölti be. Tatyjana azáltal, hogy felosztja önmaga és Anyegin között a számára ismert regények szerepeit, biztosan, legalábbis ő úgy gondolja, meg tudja jósolni az események jövőbeni alakulását. A hős a kettő közül csak az egyik lehet: vagy Lovelace, vagy Grandison:

Ki vagy? Őrangyal vagy te, féltőm?  
Vagy ártóm és gonosz kísértőm?  
Dönts el hamar, hogy lássak itt (III, 31).  
De – ne csodálkozzunk azon –  
Anyegin nem volt Grandison (III, 10).

Ugyanakkor Lovelace sem: nem áll szándékában sem „megőrizni”, sem „megrontani” a hősnőt. Ellenkezőleg, „nagyon kedvesen bánt a szomorú Tányával”, egyenesen „a lélek nemeslelkűségéről” téve tanúbizonyságot. A hős viselkedésének irodalmi normája lelepleződik, az irodalmon kívüli norma pedig – a hétköznapi tisztesség prózai szabályai, amelyek a „megmentő angyal” vs. „kísértő démon” feltételes kódja szempontjából egyszerűen nem léteznek – relevánsnak bizonyul, és érdemesnek arra, hogy a szöveg rangjára emelkedjék. Ebből az következik, hogy csak az érdemes a szöveg-státusra, ami semmilyen irodalmi pozícióból nem számít „szövegnek”.

A későbbiekben még irodalmi maszkok egész sorát mérik Anyeginhez. Hol rettegett betyárlegény, Tatyjana pedig szép leány (a *Vőlegény* mese-ballada szellemében), hol Constant *Adolphe*-jával vetik össze. Hogyha ehhez hozzátesszük még a „józan emberek” véleményét a VIII. fejezet 8. strófájából, akkor a lehetséges értelmezések választéka egészen széles lesz. Egyes esetekben a szerző olyanmilyre távol áll a hősnő kínálta magyarázatoktól, hogy azok jelentésének súlypontja magának a hősnőnek a jellemzésére helyeződik át. Máshol a szerző majd-

nem (vagy teljesen) egyetért ezekkel a magyarázatokkal (a VII. fejezet 22. strófája a „modern emberről”). Ezekben az esetekben irodalmi hasonmásainak természetü tükrözi a hős jellemének lényegi vonásait. De a cselekmény későbbi fejlődése során így csak még nyilvánvalóbbnak tűnik, hogy ezek a hősök és Anyegin nem megfélemlíthetők.

A realizmus lényegét meghatározva, G. A. Gukovszkij abban látta „a realizmus alapvető elvét”, hogy „az individuális jellemet a környezet termékének tekinti”:<sup>5</sup> „Ha a személyiséget, a jellemet a környezet formálja, ez azt jelenti, hogy a hasonló környezetnek hasonló személyiségeket kell formálnia; ezek az egymástól társadalmilag véletlenszerű vonásokban (fizikai külső, temperamentum, zsenialitás vagy butaság stb.) különböző személyiségek szociális-történelmi, törvényszerű vonásaiban hasonlítanak egymásra. A realizmus művészete számára éppen ezek a közös vonások a lényegesek”.<sup>6</sup>

Ez az álláspont csak nagy óvatossággal és különösen komoly fenntartásokkal fogadható el. A XVIII. század felvilágosult tudata vetette fel azt a gondolatot, hogy a környezet uralkodik az egyes személyiség fölött. Még 1760-ban, Helvetius hatása alatt F. V. Usakov ezt írta: „Az ember kaméleon, aki az őt körülvevő tárgyak színét magára ölti. [...] Az együttélés ülteti el bennünk gondolataink egész sorát”.<sup>7</sup> Mint a művészi alakformálás alapja, ez az elv realizálódott például a „naturális iskola” karcolatkultúrájában, de ebben látni a XIX. század egész realista művészetének alapját, nagy óvatlanság volna.

A *Jevgenyij Anyegin*ben a különböző hősök viselkedésének törvényszerűségei egyáltalán nem egyformán vannak meghatározva. Minél közelebb áll ez vagy az a szereplő a regény általános hátteréhez, annál rövidebb azoknak az ellentéteknek a sora, amelyekbe bekapcsolódik, annál kevesebb lehetséges viselkedési alternatíva nyílik előtte. Az ilyen hőst valamiféle mindennapi vagy mindennapivá degradált irodalmi minta, azaz egy szociokulturális sztereotípiára irányítja. Az ilyen hős viselkedése azonnal és egyértelműen megjósolható. Ezekre a hősökre a Gukovszkij-féle realizmus-meghatározás teljes mértékben kiterjeszhető. A regény központi hőseit illetően a helyzet lényegesen bonyolultabb. A szüzsé előrehaladásának minden pillanatában a cselekedetek alternatív variációinak egész sora nyílik meg előttük, koruk kulturális lehetőségeinek keretein belül. A környezet hatalmas

---

<sup>5</sup> ГУКОВСКИЙ, Г. А.: *Реализм Гоголя*. Москва–Ленинград, 1959. 13. G. A. Gukovszkij Puskin és Gogol művészetének területén végzett kutatásai és realizmus-meghatározása külön fejezetet jelentenek az orosz irodalom tanulmányozásában. Ezek a munkái máig értékesek. Éppen azért kell polemikusan fordulnunk hozzájuk, mert vitathatatlanul az irodalomtudomány megelőző korszakának legjelentősebb művei közé tartoznak.

<sup>6</sup> ГУКОВСКИЙ, Г. А.: *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. Москва, 1957. 334–335.

<sup>7</sup> A. N. Ragyiscsev fordítása és publikációja: РАДИЩЕВ, Н. А.: *Полное собрание сочинений*. Т. 1. Москва–Ленинград, 1938. 200.

nivelláló hatásával szembekerülhet a személyiség lelki-szellemi ellenállásának ugyanolyan hatalmas ereje, mivel a környezet nem csupán formálja az embert, de aktívan formálódik is általa. Éppen ez a küzdelem, amelynek alapjai a *Jevgenyij Anyegin*ben lettek lefektetve, kelti életre a XIX. századi regényhőst. A hős jelleme nem a környezet rá gyakorolt automatikus befolyásaként realizálódik, hanem a viselkedés dezautomatizálásáért, az ilyen vagy olyan döntés meghozatalának lehetőségéért folytatott küzdelemként, amely nélkül nem létezik a személyiség morális felelőssége a saját tetteiért, mint ahogy nem létezik maga a személyiség sem. Nem véletlen, hogy Puskin realizmusát feldolgozó könyvének – a témában a mai napig az egyik legmélyrehatóbb munkának – 301. oldalán G. A. Gukovszkij Salieri morális beszámíthatatlanságáról ír, minthogy véleménye szerint a valódi gyilkos egyáltalán nem Salieri, hanem „a történelmi lét”. El lehet ismerni a kutató bátorságát, akinek volt mersze a végsőkéig vinni elgondolását, és ezáltal felfedni nyilvánvalóan hamis voltát. Puskin Salierije nem marionettbábu személyiségfölötti erők kezében, hanem kimagasló személyiség, aki maga választja meg a saját útját, és viseli a morális felelősséget ezért a választásért.

Először is, a szociális közeg csak a lelegegyszerűsítettebb szociológiai sémák szerint mutatkozik valami tagolatlan, a határok és törésvonalak különféleségét kizáró dolognak. Ilyen szociális tömbökből felépülő társadalom egyszerűen nem tudott volna létezni, mivel kizárt volna minden fejlődést. Másodszor, a szociokulturális helyzet nem csupán bizonyos mennyiségű lehetséges utat nyit minden egyes ember számára, hanem annak a lehetőségét is megadja, hogy az ember különféleképpen viszonyuljon ezekhez az utakhoz: a társadalom által számára felajánlott játékszabályok teljes elfogadásától azok teljes megtagadásáig, a próbálkozásig, hogy új, előtte még soha nem próbált magatartástípusokat erőszakoljon rá a társadalomra. Az az ember, aki az egyéni szabadság magasabb fokához ragaszkodik, egyrészt magasabb fokú társadalmi-morális felelősséget is vállal, másrészt pedig aktívabb pozíciót foglal el az őt körülvevő valósághoz való viszonyában. Belinszkij kortársainak a nyelvén szólva: miközben megmarad a történelem tárgyának, egyidejűleg a történelem szubjektumává is válik. Különösképpen vonatkozik ez az irodalmi hősökre, akiket a szerző kísérleti körülmények közé, extrém helyzetekbe állíthat, próbára téve az emberben és a történelemben rejlő lehetőségeket.

A puskinsi verses regényben elhangzó, a hősrre vonatkozó jellemzések sokfélesége, az ellentmondó értékelések összeegyeztethetlensége a hős tetteinek a megjósolhatatlanság magas fokát, jellemének pedig a különböző lehetőségek összekapcsolásának dinamikáját biztosítja. A hős ingadozik a Zareckij személyében és a „közvéleményben” megjelenő környezetnek való teljes alárendelés (ami a párbajhoz és Lenszkij halálához vezetett) és a velük való teljes szembeszegülés között. Anyegin alakjának az egyértelmű logika hiánya biztosítja azt az életszerűséget, amelyről később Apollon Grigorjev írt: „Nem tu-

dom, ön hogy van vele, de én nem szeretem a logikai következetességet a művészi ábrázolásban, annál az egyszerű oknál fogva, hogy az életben sem látom sehohlyt”.<sup>8</sup>

Puskin azáltal, hogy megszakította a hősről szóló elbeszélést, még mielőtt kimerítette volna a további szüzsés mozgás lehetőségeit, olyan művészi talánnyá tette Anyegint, amelynek megfejtésén a XIX. századi és a XX. század elejének egész orosz regényirodalma fáradozott. Az „anyegini típus” minden verziója Ruggintól és Oblomovtól Blok *Bosszúállásának* [*Возмездие*] hőségig, Csicsikovtól<sup>9</sup> Raszkolnyikovig és Sztavroginig – mind megannyi próbálkozás „Anyegin titkának” megfejtésére, az Anyegin alakjában rejlő művészi-történelmi lehetőségek kiaknázására.

De míg Anyegin olyan hős, aki mindig válaszüton áll, Tatyjana útja lezártnak, maga az alak pedig egyértelműen kiaknázottnak tűnik. De ez nem így van. Először is, az, hogy Tatyjana elzárta maga elől a regényi „cselekedetek” lehetőségét, csupán a benső élet szférájába helyezte át jellemének dinamikus ellentmondását, és ezáltal alakját mélységesen tragikussá tette. Másodszer pedig, a cselekedetnek önkéntes, tudatosan vállalt, és nem a külső nyomás automatizmusa által diktált megtagadása maga is cselekedet, mégpedig a legnagyobb értékű. Nem a személyes szabadság elvesztését, hanem legmagasabb rendű megnyilvánulását jelenti: a szabadság és a felelősség kapcsolatának felismerését. Ebben az értelemben hibásnak tűnik az a gyakran tapasztalható szembeállítás, amely Anyegin jellemének úgymond hívságos bonyolultságával Tatyjana bölcs egyszerűségét szegezi szembe (az egyszerűség és a teljesség ebben az esetben a „természetesség”, a kultúrától való érintetlenség színezetét kapja). Egy ilyen értelmezésben Tatyjana alakja elveszti benső tragikusságát. Tatyjana élete nem a napok ritualizált rendjének automatizmusában való feloldódás, nem a választás szabadságát önmagától megtagadó személyiség elvesztése, hanem önként vállalt hőstett. Pszichológiai közelsége a néphez nem kívülről jövő valami, mely bekebelezi a személyiséget, hanem éppen hogy személyiségfejlődésének, a morálisan legnehezebb út választására tett állandó erőfeszítéseinek az eredménye.

A Hűség hőstette, amit önként vállal Puskin hősnője, természetesen tágabb, mint a családhoz való hűség problémája. Az utóbbi magának a hűség fogalmának a jelévé válik. Ez tette lehetővé a finom érzékű Küchelbeckernek, hogy a VIII. fejezet Tatyjanáját, paradox módon, Puskinhoz hasonlítsa: „A VIII. fejezetben a költő maga hasonlít Tatyjanára: egy líceumi társ, egy ember számára, aki vele együtt nőtt fel és kívül-belül ismeri őt, mint én, mindenhol felismerhető az érzés, mely

---

<sup>8</sup> ГРИГОРЬЕВ, АП.: *Литературная критика*. Москва, 1967. 297.

<sup>9</sup> Vö. Apollon Grigorjev mély értelmű megjegyzésével: „Oroszország körbeutazásának és az oroszországi élet különböző rétegeivel való szembesülésnek a dolgát Puskin azután nem Anyeginre, hanem a jól ismert agyafúrt személyre, Pavel Ivanovics Csicsikovra bízta”. ГРИГОРЬЕВ, АП.: i. m. 1967. 178.

Puskint áthatja”.<sup>10</sup> A hűség (és hűtlenség) témájának kiszélesedése a téma legáltalánosabb történelmi interpretációjáig Turgenyev regényeitől és az *Anna Kareninától* kezdve Anna Ahmatova *Hős nélküli poémájáig* sokféle megközelítésben és felfogásban viszi tovább a puskinsi hősnő életét.

Puskin a *Jevgenyij Anyegin*ben lefektette ezeknek az alakoknak a viszonyát, és alapvetően nyitottnak alkotta meg őket. Nem a puskinsi regény befejezésének erőltetett kitalálása tárja fel előttünk a *Jevgenyij Anyegin* értelmét, hanem sorsának követése az orosz kultúrában.

A XIX. század számos orosz regényében különböző transzformációkban nyomon követhető az anyegini struktúra, amelyet úgy lehetne meghatározni, mint Anyegin és Tatyjana „gondolati mezejének” kereszteződését. „Anyegin mezőjé”-ben található az az alakok, akik intellektuálisan a többiek fölé magasodnak, a boldogság és szabadság – a „nekik személy szerint kijáró szabadság” – domináns követelésével. E hősök és az őket körülvevő valóság konfliktusa azon alapul, hogy ez a valóság személyes szenvedést okoz nekik, akadályozza személyes boldogságukat. „Tatyjana mezőjé”-ben a Hűség és a Kötelesség poézise uralkodik, a szabadságot úgy értik, mint tudatos önfeláldozást mások boldogságáért, a konfliktust pedig a környező világgal mások szenvedésének a látványa okozza és a szenvedőkön való segítség vágya.

Az anyegini elv különböző interpretációi egy olyan karakterológiai paradigmát alkotnak, amelybe Pecsorin, Beltov, Rugin, Oblomov, Andrej Bolkonszkij, Sztavrogin, Ivan Karamazov tartoznak. De ugyanez az anyegini impulzus egy másik paradigmába is beépül, amit Hermann, Csicsikov, Raszkolnyikov, a „kamasz” és a „napóleoni” archetípus összes transzformációja alkot.

„Tatyjana mezőjé”-nek transzformációi nem csupán Turgenyev és Goncsarov regényeinek hősnőit határozzák meg, hanem a Szonyecska Marmeladova – Anna Karenina párost is. Jellemző, hogy a narodnyik-mozgalom és a „Népakarat” törekvéseiben megnyilvánuló alapelv az *Új földben* [*Новь*], a *Küszöb* [*Порог*] című prózaversben és G. Uszpenszkij *Kiegyenesedett* [*Выпрямил*] című karcolatában is éppen női elvként jelenik meg. Láthatólag ezzel függ össze a nőiség váratlan hangsúlyozása az *Új föld* Nyezsdanovja, *A félkegyelmű* Miskin hercege és Aljosa Karamazov alakjában, amit az tetőz be, hogy A. Blok 1908-as naplójában a *Tizenkettő* vörösgárdistái előtt menetelő Krisztust „nőies jelenésnek” nevezi.

E gondolati mezők egymáshoz való viszonya és kölcsönös feszültsége nem csupán a XIX. századi orosz regény útját, hanem a század orosz intelligenciáját formáló erkölcsi atmoszférát is meghatározta.

Szabó Tünde fordítása<sup>11</sup>

<sup>10</sup> КЮХЕЛЬБЕКЕР, В. К.: *Путешествие, дневник, статьи*. Ленинград, 1979. 99–100.

<sup>11</sup> A fordítást az eredetivel egybevetette: Filippov Szergej és Kroó Katalin.

WOLF SCHMID

## PRÓZA ÉS KÖLTÉSZET NÉHAI IVAN PETROVICS BELKIN ELBESZÉLÉSEIBEN<sup>1</sup>

### A „próza” szó jelentései

Hullám a kőtől,  
Prózától vers, jégtábla hőtől  
Ily élesen nem üthet el.  
(Jevgenyij Anyegin)<sup>2</sup>

Az 1820-as évek elejétől Puskin a művészi prózához vezető úton haladva alkot – ezt a tényt a szakirodalom többször is kiemeli.<sup>3</sup> A költő több megnyilatkozása is arról tanúskodik, hogy a költészettől, azaz a versírástól (amelyet a XIX. század elején leginkább a szépirodalommal azonosítottak) a prózai műfaj felé fordul, amely már az 1830-as években az orosz irodalom esztétikai hierarchiájának élére tört. Elegendő a költő 1822. szeptember 1-jén Vjazemszkij herceghez írott levelének alábbi szavaira utalni: „az évek a próza felé terelnek”<sup>4</sup> [„лета клонят

---

<sup>1</sup> A fordítás a következő kiadás alapján készült: ШМИД, Вольф: Проза и поэзия в «Повестях Белкина». In: ШМИД, Вольф: *Проза как поэзия*. Санкт-Петербург, 1998. 11–36. A bibliográfiai hivatkozások azokra az adatokra szorítkoznak, amelyeket a szerző a tanulmány eredetijében megjelölt – T. J.

A tanulmány az alábbi kiadásban megjelent cikk átdolgozott verziója: *Известия АН СССР. Серия литературы и языка* 48, 1989. 316–327. Az ott publikált cikk az Ottawában 1987. február 26–28-i, Puskin művészetét tárgyaló nemzetközi szimpóziumon elhangzott előadás kibővített változata. Megjelent a cikk rövidített angol fordítása is: *Canadian Slavonic Papers* 29, 1987. 210–227.

<sup>2</sup> PUSKIN, A. Sz.: *Jevgenyij Anyegin*. Fordította: Áprily Lajos. In: *Alekszandr Puskin válogatott költői művei*. Budapest, Európa, 1964. 555 – T. J. Vö. oroszul: „волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень, / Не столь различны меж собой” (II, 13, 5–6). Puskin alkotásait és leveleit Wolf Schmid az alábbi kiadás alapján idézi: ПУШКИН, А. С.: *Полное собрание сочинений*. Москва–Ленинград, 1937–1959. A római számok a kötet-, az arab számok pedig az oldalszámot jelölik. *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszélésének* orosz forrása: a hivatkozott kiadás VIII. kötete. A *Jevgenyij Anyegin*ből vett idézeteknél a római szám jelöli a fejezetet, az arab számok pedig a versszakra és a verssorokra vonatkoznak.

<sup>3</sup> ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *Путь Пушкина к прозе* (1923). In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *О прозе. О поэзии*. Ленинград, 1986. 29–44; МЕУЕР, J. M.: *A Note on Pushkin's Realism*. In: VAN DER ENG, J. – VAN HOLK, A. G. F. – МЕУЕР, J. M. (ed.): *The Tales of Belkin by A. S. Puškin*. The Hague, 1968. 135–147; ДЕБРЕЦЕНИ, П.: *Путь Пушкина к прозе*. In: ДЕБРЕЦЕНИ, П.: *Анализ художественной прозы Пушкина*. Санкт-Петербург, 1996. 8–33. (Az eredeti angol nyelvű kiadást lásd: DEBRECZENY, Paul: *The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction*. Stanford University Press, 1983.)

<sup>4</sup> PUSKIN, A. Sz.: *Levelek*. Budapest, Európa, 1980. 30.

к прозе”; XIII, 44], valamint az idézett szavakkal csaknem teljesen egybeeső, a négy évvel későbbi *Jevgenyij Anyegin* szövegében megjelenő diagnózisra: „Időm már prózához terelget”<sup>5</sup> [„Лета к суровой прозе клонят”, VI, 43, 5].

Mit értett Puskin ebben az időben „prózán”? Milyen funkciókat és értékeket társított ehhez a fogalomhoz? Ha összevetjük a Puskinnál 134-szer használt „próza” [„проза”] és „próza” [„прозаический(й)”]<sup>6</sup> szavak alkalmazásait, megállapíthatjuk, hogy Puskin különböző jelentésekben használta ezeket a szavakat. E jelentéseket a *Puskin nyelvének szótára* példái alapján, a szó konkrét és átvitt értelemben vett használatának megfelelően két szemantikai centrum köré csoportosíthatjuk.<sup>7</sup>

A „próza” szó elsősorban a szöveg nem verses formáját jelenti. Ez a szövegforma a következő tulajdonságokkal rendelkezett: „pontosság és tömörség”<sup>8</sup> [„точность”, „краткость”; XI, 19], „világosság”<sup>9</sup> [„ясность”; XIII, 197] és „nemes egyszerűség”<sup>10</sup> [„благородная простота”; XI, 73]. Bár a költő saját bevallása szerint maga is nehezen boldogult e szövegformával<sup>11</sup>, mégis ez tűnt Puskin számára a kor követelményeinek leginkább megfelelőnek: „a felvilágosodott kor megköveteli a gondolat táplálását, elméink nem képesek megelégedni csupán a harmónia és a képzelet játékaival”<sup>12</sup> [„просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения”; XI, 34].

Ezt a megállapítást azonban – csakúgy, mint más hasonló kijelentéseket, amelyek a „próza világos szabatos nyelvét” a „gondolatok nyelvével”<sup>13</sup> [„ясный, точный язык прозы” с „языком мыслей”; XIII, 187] azonosítják – azonban úgy kell értenünk, mint ami nem csupán a „tudományra, politikára, filozófiára”

<sup>5</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1964. 640.

<sup>6</sup> Ez alatt a szám alatt csak azok az esetek értendők, amelyeket a *Puskin nyelvének szótára* [Словарь языка Пушкина] rögzít, azaz amelyek a műalkotások végső változataiban szerepelnek.

<sup>7</sup> A „próza” és a vele szembeállított „költészet” szavak szemantikai értelmének kiszélesítéséről, a szavak konkrét jelentésétől a másodlagos, átvitt értelmükre való áttérésről lásd: СИДЯКОВ, Л. С.: Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия»). Пушкин и его современники. Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. Герцена 434, 1970. 125–134.

<sup>8</sup> Lásd Puskin *Az orosz prózáról* írt cikkében: PUSKIN, A. Sz.: Az orosz prózáról. In: PUSKIN, A. Sz.: *Cikkek. Történelmi tanulmányok. Napló*. Budapest, Európa, 1981. 14.

<sup>9</sup> Lásd Puskin 1825. július 13-án Vjazemszkijhez írt levelében: PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1980. 95.

<sup>10</sup> Lásd Puskin *A költői nyelvről* című cikkében: PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1981. 42. A prózával szoros összefüggésben említi Puskin a „nemes egyszerűség” („благодарная простота”) szavakat e cikk egy másik verziójában is (XI, 334). Innen származik a széles körben ismert kifejezés is: „a pusztaság egyszerűség bája”, saját fordítás – T. J.

<sup>11</sup> Lásd I. P. Liprandi tanúbizonyságát: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: i. m. 1986. 35.

<sup>12</sup> Lásd Puskin *Lemont úr I. A. Krilov állatmese-fordításaihoz írt előszaváról* című, 1825-ben írt cikkét. Az idézet saját fordítás – T. J.

<sup>13</sup> Lásd Puskin 1825. július 13-án Vjazemszkijhez írt levelében: PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1980. 95.



[„учености, политике и философии”; XI, 34] és a „metafizikai nyelvre” [„метафизическому языку”; XI, 34] vonatkozik, amelyek hiányára Oroszországban Puskin az említett cikkében panaszkodik, hanem a művészi prózára is érvényes. Ez egyértelműen kitűnik abból a korai fragmentumból, amelyet a kommentátorok, nem véletlenül, feltételesen *A prózáról [О прозе]* címmel láttak el. Ebben a részben, megállapítván, hogy a próza „gondolatokat és megint csak gondolatokat követel – nélkülük a csillogó kifejezések mit sem érnek”<sup>14</sup> [„требует мыслей и мыслей – без них блестящее выражения ни к чему не служат”; XI, 19], valamint hozzátéve, hogy „a verssel más a helyzet”<sup>15</sup> [„стихи дело другое”; уо.] Puskin szemmel láthatóan nem annyira a tudományos prózát, nem az episztoláris vagy hivatali prózanyelvet jellemezte, mint inkább a szépirodalmit.

De hogyan értjük azt a kapcsolatot, amelyet Puskin a művészi próza és a „gondolatok” [„мыслями”] között felállított? Mit ért a költő e fogalmak alatt?

E fogalmat használva Puskin nyilvánvalóan nem a szerzői gondolatra, és nem is a műben rejlő eszmékre gondolt. Minden bizonnyal arra utalt, hogy a próza irodalmi műfajként is az ábrázoltra, a jelölt tárgyra, a tartalom, és nem a kifejezés síkjára való irányultságával jellemezhető. A próza puskinai ideálja megköveteli a művésztől, hogy takarékoskodjon művészi energiájával, azaz egyszerűsítse a kifejezőeszközeit, kerülje a szavak és e szavakkal jelölt tárgyak között esetleg előforduló akadályokat a tárgyi sík pontosabb kidolgozásával, mint az a költészetre jellemző. A költői díszítésektől mentesen a prózai szöveg képes kizárólag a tárgyi világot, annak logikai, ok-okozati összefüggéseiben ábrázolni. Miközben a költészetben a tárgyi világ tematikus koherenciája és motiváltsága általában gyengén kidolgozott, a prózai szövegekben e tényezők az összes figyelmet magukra összpontosítják.

Az 1835. június 16-án V. A. Durovnak írott levél megerősíti azt a feltételezést, hogy a próza „gondolatokat és gondolatokat” követelését így kell értelmeznünk: „Ami a stílust illeti, minél egyszerűbb, annál jobb. Az igazság és az őszinteség a legfontosabb. A tárgy önmagában annyira érdekfeszítő, hogy semmi díszítést nem igényel. A díszítés csak elrontaná”.<sup>16</sup>

Jellemző, hogy az 1820-as évek elejétől fogva egyre gyakrabban hallható, hogy orosz írók panaszkodnak a próza felesleges költőiességére [poetizáltságára], a tartalmasság és a logikusság kárára váló költői díszítésekre. A. A. Besztuzsev-Marlinszkij 1923-ban így fogalmazott: „A próza stílusa nem csupán a nyelv grammatikájának ismeretét követeli meg, hanem a gondolat grammatikájának is-

---

<sup>14</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1981. 14.

<sup>15</sup> Уо.

<sup>16</sup> „Что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше. Главное: истина, искренность. Предмет сам по себе так занимателен, что никаких украшений не требует. Они даже повредили бы ему” (XVI, 35). Saját fordítás – T. J.

meretét is” [„Слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума”].<sup>17</sup> Tíz évvel később ugyancsak ő az 1820-as évek alábbi „általános felkiáltásával” jellemzi az orosz közönség költészettel való elégedetlenségét és a próza iránti vágyát: „Прозát! Прозát! Визет, сима визет!” [„Прозы! Прозы! Воды, простой воды!”; II, 560<sup>18</sup>]. 1827-ben Puskin maga is panaszkozik az akkori orosz próza nem helyénvaló túlzott költőiségére, azaz arra, hogy a próza, feladataihoz nem illően, a kifejezésre orientálódik: „Nálunk úgy használják a prózát, mint a verselést: nem hétköznapi szükségből, nem a szükséges gondolat kifejezésére, hanem csakis a kellemes forma megjelenítésére”.<sup>19</sup>

A tartalmi síkra való irányultsága mellett Puskin a prózát mint a nem költői forma műfaját még egy ismérvvvel jellemzi; a hitelesség és az életigazság értékével rendelkezik. Mindazonáltal a költészet és a próza konkrét és átvitt szembeállításakor az előbbihez olyan fogalmak társulnak, mint „az ihlet” [„вдохновение”]<sup>20</sup>, „képzelet” [„воображение”]<sup>21</sup>, „kigondolás” [„вымысел”]<sup>22</sup>, az utóbbihoz pedig, amelyet „zordnak” [„суровой”]<sup>23</sup> „alázatosnak” [„смирненной”], „megvetettnek” [„презренной”] (VI, 578; XI, 67; XIII, 310) vagy akár „hidegvérűnek” [„хладнокровной”]; XIII, 243] neveznek, az „élet igazságának” [„истина жизни”]; XI, 67; XI, 175] képzete társul.

A „próza” szó másik, másodlagos jelentése: nem költői, köznapi, mindennapi. Ezt a tulajdonságot Puskin csakúgy az ábrázolandó valóság jelenségeinek,<sup>24</sup> mint az azt kifejező stílusnak tulajdonítja.<sup>25</sup> Mindazonáltal nehéz e két alkalmazási

<sup>17</sup> БЕСТУЖЕВ-МАРЛИНСКИЙ, А. А.: *Сочинения в 2 томах*. Т. 2. Москва, 1958. 536. Saját fordítás – T. J.

<sup>18</sup> Saját fordítás – T. J.

<sup>19</sup> „У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм” (XI, 60). *Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» (Adalékok a levéltöredékekhez, a gondolatokhoz és megjegyzésekhez, 1827)*. Saját fordítás – T. J.

<sup>20</sup> Lásd az 1826-ban Vjazemskijhez és az 1827-ben Delvighez írt leveleket oroszul: XIII, 310–334. Valamint: *Adalékok a levéltöredékekhez, a gondolatokhoz és megjegyzésekhez* (1827), XI, 54. Saját fordítás – T. J.

<sup>21</sup> Lásd Puskin *Lemont úr I. A. Krilov állatmese-fordításaihoz írt előszaváról* című, 1825-ben írt cikkének fentebb idézett szavait (XI, 34).

<sup>22</sup> Lásd: „a költészet kitalálás, és semmi köze az élet prózai valóságához”. PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1981. 59. „поэзия вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет” (XI, 175 – vö. *Об Альфреде Мюссе*, 1830), valamint Puskin 1834-ben Fuchshoz írt levelét oroszul (XV, 197). Továbbá a *Jevgenyij Anyegin* pizskozatában a VI. fejezet 43. versszakának 6. sorát, ahol a „pajkos ritmust” („шалунью рифму”) szavakat a „kitalálás” („вымысел”) (VI, 408) egészíti ki.

<sup>23</sup> Oroszul lásd: *Jevgenyij Anyegin* VI, 43. 5. (A magyar fordítás megfelelő helyén az adott szó magyar megfelelője nem szerepel – T. J.)

<sup>24</sup> Lásd Puskin 1825-ben Tumanskijhoz írt levelét oroszul (XIII, 206).

<sup>25</sup> A stiláris prózaiság puskini tematizálásának legnyilvánvalóbb példái: „Szeptember már túl nyugodalmas / (A vers itt prózában beszél) / A falu sáros és unalmas”. PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1964. 435. Az idézet a *Nulin grófból* való. (1825) (V, 3); „В последних числах сентября / (Презренной

szférát élesen elkülöníteni. Az élet prózája és a nyelvi prózaiság nagyon szorosan kapcsolódnak egymáshoz. A prózai valóság ábrázolása nagyon gyakran együtt jár a prózai stílus alkalmazásával. Sőt mi több, ha összegyűjtjük Puskinnak azokat a kijelentéseit, amelyek a prózára való áttérésére vonatkoznak, meggyőződhetünk arról, hogy szerzőjük határozott kapcsolatot teremt a nem verses forma és az ábrázolandó világ költőietlensége között. A prózai műfajhoz Puskinnál magának a valóságnak a prózaisága társul.

Az a belső kapcsolat, amelyet Puskin a próza mint jellemzően a tartalmi síkra irányuló szépirodalmi műfaj és a valóság egy bizonyos szemléletmódja között feltételez, világosan kitűnik az *Anyegin* VI. fejezetének szavaiból. A költő ezekkel az abszolút költői stílusú szavakkal a „zord próza” [„суровой прозы”] tartalmáról beszél, amely kiszorítja a „pajkos rímet” [„шалунью рифму”]:

Más, hűvös eszmék vágya von.  
Szigorú gond gondot követve,  
Csendben, zsvajban látogat  
S riasztja költő-álmomat.<sup>26</sup>

E verssorok a kifejezés minden költőisége mellett hasonlóságot mutatnak az *Anyegin utazásaiban* oly gyakran idézett „*Flamand festőknek tarka szeméjte*”<sup>27</sup> prózai felsorolásával (VI, 200–202), amely bemutatja azokat az új képeket, amelyek magukra irányítják a költő figyelmét. Ezek a verssorok (a minket érdeklő szempontból) hasonlóságot mutatnak az *Anyeginben* található szerzői kitérővel is, ahol a költő arról az elgondolásáról beszél, hogy visszatér a XVIII. századi regényhez (*Jevgenyij Anyegin*, III, 13, 2–14, 8): kapcsolat jön létre az ábrázolás síkjának hétköznapisága, prózaisága [„orosz családok életét”, „egyszerű beszéd”, vö. „преданья русского семейства”, „простые речи”] és egyfelől a „régimódi román” [„романа на старый лад”] költőietlensége között, másfelől pedig az egyszerű elmesélés, azaz a kifejtés síkjának prózaisága között. Nem véletlen, hogy hol a kifejtés, hol pedig a kifejtett tartalom prózaiságát jelölő szavak kiazmusalakzatot képeznek: „*просто* вам *перескажу*”; (III, 13,12) – „*перескажу простые речи*” (III, 13, 13).<sup>28</sup> „A csendes prózához leszálllok” [„Унижусь до

---

прозой говоря) / В деревне скучно” – *Граф Нулин*); „Delvig meghallotta, amint Derzsavin megkérdezte a portástól: „barátocskám, hol van itt az árnyékszék?” Ez a prózai kérdés kiábrándította Delviget”, „Дельвиг услышал, как [Державин] спросил у швейцара: „Где, братец, здесь нужен?” Э тот прозаический вопрос разочаровал Дельвига” (*Table-Talk*, XII, 158).

<sup>26</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1964. 640. „Другие, хладные мечты, / Другие, строгие заботы / И в шуме света и тиши / Тревожат сон моей души”. VI, 43, 11–12.

<sup>27</sup> Saját fordítás – T. J.

<sup>28</sup> Kiemelés – W. S. A szerző által említett kiazmus csak a verssorok szó szerinti fordításával adható vissza, mivel az Áprily fordítás nem tükrözi a kifejezések pozíciócseréjét: „Orosz családok életét / és múltját festem le egyszerűen” – „Írom, ami apák szavából / S nagyapákéból rám maradt”.

смирной прозы”; III, 13,6] verssorban is egyszerre megszólal a „próza” szónak általunk megkülönböztetett összes jelentésaspektusa: először is, a versesség hiánya, a költői fantáziát helyettesítő, a tartalom síkjára, valamint a kifejezés autentikusságára való irányultság, másodsor az ábrázolt világ prózaisága, harmadszor pedig a kifejezés síkján tapasztalható egyszerűség.

## A költészet prozaizációja

És a költői serlegbe  
Sok prózát kevertem<sup>29</sup>

A költő összes megnyilatkozása alapján feltételezhetjük volna, hogy a költésztől a prózához való áttérését a műalkotás minden szintjén végrehajtott teljes prozaizáció kíséri, hogy a minden tekintetben költői költészetet a minden tekintetben prózai próza váltja fel.

A kérdés azonban ennél összetettebb.

Mindenekelőtt nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a prozaizáció folyamata egy bizonyos szinten már végbement az 1820-as évek elbeszélő és drámai költészetében. Egyértelműen megnyilvánul ez a folyamat a *Jevgenyij Anyeginben*<sup>30</sup> és a *Borisz Godunovban*, valamint a *Nulin gróf* és *A kolonnai házikó* tréfás, és ugyanakkor metapoétikai elbeszélő költeményekben. Elegendő röviden felidézni a költészet prozaizációjának következő megnyilvánulásait:

- Regényre jellemző (*Jevgenyij Anyegin*) és novellisztikus, részben anekdotikus szüzsék (*Nulin gróf*, *A kolonnai házikó*) kiválasztása.
- Különböző ideologikus és stílári nézőpontok alkalmazása a költői szövegben. A *Borisz Godunovban* például a költői szöveg ad teret a különböző nyelvi világnézetek, köztük a prózaian megjelenített szövegek összeütközésének. A nézőpontok rendszere, ahogy J. Lotman<sup>31</sup> rámutatott, alapvető fontosságúvá válik az *Anyeginben*.

---

Szó szerint arról van szó, hogy „Egyszerű szavakkal mondom el” – „Átadok/lemondok egyszerű szavakat/beszédet” – T. J.

<sup>29</sup> И в поэтический бокал / Я много прозы подмешал (VI, 489) A végső változatban: „Воды я много подмешал”, „Sok vizet kevertem” (VI, 200 – kiemelés – W. S.). Saját fordítás – T. J.

<sup>30</sup> A verses regény kapcsán J. Tinjanov a próza és a költészet összekapcsolásáról ír („о сопряжении прозы с поэзией”). Тынянов, Ю. Н.: О композиции „Евгения Онегина”. In: Тынянов, Ю. Н.: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977. 52–77.

<sup>31</sup> ЛОТМАН, Ю. М.: Художественная структура „Евгения Онегина”. *Ученые записки ТГУ* 184. Tartu, 1966. 5–22; ЛОТМАН, Ю. М.: *Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»*. Tartu, 1975.

- A nyelv prozaizálása, amely minden eddig megnevezett műben megtalálható.<sup>32</sup> (Ha a prózai kifejezések érezhetően szembekerülnek a hangsúlyozottan költői frazeológiával, mint ezt főként az *Anyegin*ben tapasztalhatjuk, akkor e jelenséget a „többnyelvűség” részleges megnyilvánulásaként foghatjuk fel. A „többnyelvűséget” M. M. Bahtyin a prózát a költészettől megkülönböztető fő ismérvek közé sorolta.<sup>33</sup>)
- A verssor- és a szintaktikai egységek egybeesésének megbontásával a verssornak a prózai beszéd intonációs-ritmikai szerkezetéhez való közeli állítása. Az ekképp megvalósuló szintaktikai prozaizáció egyfelől a gyakori sorátvitelekben mutatkozik meg (például *A kolomnai házikó* ötös jambusában, amely a ritmikát tekintve akár prózaként is olvasható, mint ahogy ezt már többször is megállapították<sup>34</sup>), másfelől pedig a strófán belüli határoknak a *Jevgenij Anyegin*ben tapasztalható elsimításában.<sup>35</sup>
- Bárminemű prózai részletek beemelése, amelyek a *Nulin grófban* és *A kolomnai házikóban* olyannyira összesűrítetten vannak jelen, hogy szinte már mindennapi, köznap mikrovilágokat hoznak létre.

Mindazonáltal nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy ezek a módszerek olyan szövegekben érhetőek tetten, amelyek költői jellege ezáltal egyáltalán nem szűnik meg, hanem inkább sokkal érzékelhetőbbé válik. Sokszor egyoldalúan emelik ki Puskin prózai költészetének a prózába, sőt bizonyos értelemben a realizmusba való látszólagos átfordulását. Mindeközben a prózaiság minden formáját féken tartja és kiegyensúlyozza a szöveg egészének vers- és költői struktúrája.

A regényi vagy novellisztikus cselekményességgel szemben áll a leírások és a kitérők költői töredezettsége és izoláltsága. A szövegnek a tartalomra és az eseményekre való irányultságát elnyomja a beszéd költői szervezettsége, ami a figyelmet a kifejezés síkjára irányítja.<sup>36</sup> A többszólamúságot és a dialogikus jel-

<sup>32</sup> Puskinnál a költői nyelv prozaizálása az 1820-as évek közepétől egyre inkább elterjed. Erőlről lásd: ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Стиль Пушкина*. Москва, 1941. 249.

<sup>33</sup> A *Jevgenij Anyegin*ben a nyelvi ábrázolás dialogizáltságának elemzését a következő cikkben: БАХТИН, М. М.: Из предыстории романного слова (1940). In: БАХТИН, М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975. 408–418. A többnyelvűség problémájáról a *Jevgenij Anyegin*ben lásd még: БОЧАРОВ, С. Г.: *Поэтика Пушкина*. Москва, 1974. 26–104. Tinyanov, Bahtyin, Lotman és Bocsarov munkáiról lásd: CLAYTON, J. D.: New Directions in Soviet Criticism on “Evgenij Onegin”. *Canadian Slavonic Papers* 12, 1980. 208–219.

<sup>34</sup> Lásd például: SEMJONOW, J.: „Das Häuschen in Kolomna” in der poetischen Erbschaft A. S. Puškins. Uppsala, 1965. 69–72.

<sup>35</sup> Lásd: ВИНУКОВ, Г.: Слово и стих в „Евгений Онегине”. In: ЕГОЛИН, А. (ред.): *Пушкин. Сборник статей*. Москва, 1941. 155–213.

<sup>36</sup> Vö. Tinyanovnál: „A hang deformálása a jelentés szerepén keresztül – a próza konstruktív elve; a jelentés deformálása a hangzáson keresztül – a költészet konstruktív elve”. („Деформация звука ролью значения – конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания – конструктивный принцип поэзии”. ТЫНЯНОВ, Ю. Н.: i. m. 1977. 55.)

leget tompítja az elviekben egyszólamú költői szöveg, amely végeredményben minden ábrázolt nyelvet saját kifejezőereje alá rendel. A verssor prozaizációja szintén ellensúlyozódik, hiszen Puskin elbeszélő költészetét bizonyos arányosság jellemzi, amely a metrikus prózai kifejezőmódot viszonylagossá változtatja: minél inkább közelít a verssor a prózai beszédhez, annál élesebben fejeződik ki a teljes szöveg strófaszerkezete. Igen szélsőséges példával szolgál *A kolomnai házikó*. Miközben az elbeszélő költemény szintaxisa mintha szétfeszítené a vers határait, a kompozíció a szigorú oktávsemának rendelődik alá. Végül magától értetődik, hogy a részletek prózaisága a költői közeg jelenlétét is feltételezi, hiszen e nélkül észrevehetetlen lenne.

A fent említett ellenhatások eredményeként megőrződik a teljes szöveg költői jellege. Ilyen értelemben kell felfogni Puskinnak azt a kijelentését, amely a regény és a verses regény közötti „ördögi különbségre” [„дьявольская разница”; XIII, 73] utal, valamint Tinyanov elméletét, „a regény vers által történő deformálódásáról” [о „деформации романа стихом”]. Ezért aligha értelmezhetjük a költészet prozaizációját úgy, mint a költő haladását a tökéletesség felé, amely végül a realista próza megteremtésében fejeződött ki. A költészet prozaizációját ellenben tekinthetjük olyan folyamatnak is, amelynek során a költő tudatosan igyekszik a költői elemet a vele ellentétes elemmel egyensúlyba hozni. Az egyensúly természetesen nem jön létre, és nem is szükséges, hogy létrejöjjön. Puskin nagyon is jól ismerte a művészi világ költői és prózai pólusainak eltörölhetetlen sajátosságait.<sup>37</sup> Mindazonáltal maga az ellenséges princípium oldaláról tapasztalható fenyegetés a lényeges, amely állandó ugyan, de nem megvalósítható.

## A próza poetizálása

A prozaizáció úgy hatol be a költészetbe, hogy nem számolja fel annak műfajbeli alapelvét. Eközben a prózába beépülnek költői eljárások. A költői és a prózai elemek e harcában ebben az esetben természetesen a prózai fog győzedelmeskedni.

A prózai szöveg költői szervezését a továbbiakban *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszélései* példáján mutatjuk be. A próza poetizálása azonban nem szorítkozik e ciklusra. Más elbeszélő szövegekben is tetten érhető, mindenekelőtt *A pikk dámában* és *A kapitány lányában* – olyan műalkotásokban, amelyek költői jellegzetességeit már eddig is vizsgálták. A továbbiakban két új megközelítési módot fogunk tanulmányozni.

---

<sup>37</sup> Arról, hogy a költészet és a próza Puskin felfogása szerint egymással ellentétes elemek, szemléletesen tanúskodik a *Jevgenyij Anyegin* fent már idézett verssoraiban található szembeállítási paradigma (II, 13, 5–6): {„стихи” vs. „проза”} {„волна” vs. „камень”} {„лед” vs. „пламень”}.

S. Davidov kiváló cikke a paronomázia<sup>38</sup> jelenségével foglalkozik Puskin prózájában.<sup>39</sup> Kritikusan elrugaszkodva azoktól a kísérletektől, amelyek a puskin próza ritmikái, metrikus vagy strófikus szerkezetét igyekeztek felfedni, Davidov azt igyekszik bizonyítani, hogy Puskin új szférába történő áttérését egyetlen költői alakzat – az alliteráció élte túl. A *postamester*, A *hóvihar* és leginkább A *kapitány lánya* című művekben Davidov feltárja a hangalakzatok számos példáját, és azoknak anagrammatikus jelleget tulajdonít, amiből azt a következtetést vonja le, hogy Puskin a prózai szövegekben a hangalakzatokat nem pusztán a költészetben akkor még uralkodó tiszta díszítő ornamentikára használja, a költő sokkal inkább tudatosan dolgozik annak érdekében, hogy létrejöhessen a hang, a jelentés és a téma közötti megfeleltetés. Anélkül, hogy kitérnénk arra a véleményem szerint vitatható kiindulópontokra, hogy a puskin költészetben a tiszta ornamentális hangképek dominálnak („sound for sound’s sake”), megállapítható, hogy Davidov megközelítési módszere érdekes, és általában véve perspektivikus. Mindazonáltal az általa feltárt anagrammatikus alakzatok többsége szinte súrolja az érzékelhetőség határát. A paronomázia olyan nyilvánvaló esetei pedig, mint például A *koporsókészítő* kezdő szavai – „Adrian Prohorov, a koporsókészítő, felrakta ingóságait a halottaskocsira” (98) [„последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги”, 89]<sup>40</sup> – egyáltalán nem jellemző Puskin prózájára. A próza poetizálása Puskinnál elsősorban nem a jó hangzás szintjén zajlik.<sup>41</sup>

Másként közelíti meg a költészet problematikáját Puskin prózájában Paul Debreczeny az *Egy másik Puskin* című könyvében.<sup>42</sup> A *pikk dáma* elemzése során figyelmet szentel a szimbólumok rendszerének, azok mély összekapcsolódásainak és asszociációs kapcsolatainak. A mű szimbolikus szövetét összesűrítve a prózaíró mintha ismételten visszatérne a már elhagyott költői fogásokhoz, és mintha ismét „ajkához érintené” [„пригубляет”] a „költői serleget” [„поэтический бокал”]. Debreczeny meglátása szerint csakis így sikerülhetett Puskinnak létrehoz-

<sup>38</sup> A paronomázia jelentése: szójáték, különböző értelmű, de hasonló hangzású szavak egybe-fűzése (pl. képtelen kép) – K. K. szerk. megj.

<sup>39</sup> DAVYDOV, S.: The Sound and Theme in the Prose of A. S. Puškin: A Logo-Semantic Story of Paranomasia. *Slavic and East European Journal* 27, 1983. 1–18.

<sup>40</sup> E szavak anagrammatikus szerkezetére Davidov egy másik cikkében mutat rá: DAVYDOV, S.: Pushkin’s Merry Undertaking and “The Coffinmaker”. *Slavic Review* 44, 1985. 36. Ugyanezen szavak hang-értelmi ekvivalenciájáról lásd: SCHMID, W. Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins „Povesti Belkina”. *Wiener Slavistischer Almanach* 10, 1982. 183. Lásd továbbá: ШМИД, Вольф: Дом-гроб, живые мертвецы и православие Андрияна Прохорова. In: ШМИД, Вольф: *Проза как поэзия*. Санкт-Петербург, 1998. 36–61.

<sup>41</sup> A különböző szintű ekvivalenciák között a fonikus ismétlődés viszonylagosan kis jelentőségéről Puskin prózájában lásd: SCHMID, W.: Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs. In: GRÜBEL, R. (ed.): *Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ*. Amsterdam, 1984. 79–118.

<sup>42</sup> ДЕБРЕЦЕНИ, П.: i. m. 1996. 221–223, 238–240, 242–243.

nia *A pikk dámában* a mindent tudó elbeszélőnek azt a művészi stílusát, amely később az elbeszélő műfaj további fejlődése során példaértékű lett.

Ezekkel a következtetésekkel alapvetően egyet lehet érteni. Mindazonáltal Debreczeny a szimbolikát helyezve érdeklődésének középpontjába alábecsüli a puskini próza költői erejét. Másfelől azonban nyilvánvalóan túlbecsüli Belkin és a másodlagos elbeszélők (másodrendű elbeszélők) strukturális szerepét *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseiben*.

Debreczeny a Belkin-párt híve, azaz a számos Puskin-kutató közé tartozik, akik Belkinben az ábrázolandó világ stilisztikai és értékítélő funkcióját betöltő elbeszélőt azonosítják.<sup>43</sup> Mi több, Debreczeny ennél tovább megy, mind a cselekményben szereplő, mind pedig a cselekményben nem szereplő elbeszélők nézőpontjainak a novellák stilisztikai és ideológiai szerkezetét meghatározó szerepet tulajdonít. A kutató a minden novellát egyesítő belkini nézőpont bevezetését, valamint a novellák cselekményének különböző elbeszélői prizmákon keresztüli áteresztését Puskin különböző szerepekben való megjelenéseként értelmezi („maszkok felöltése”). Ezekben a szerzői maszkokban Debreczeny ismét „a prózát érintő, bizonyos alapvető elképzelésekről való lemondást és a költészet irányába történő sajtóságos elkanyarodást” [„отказ от некоторых исходных представлений о прозе и своеобразный отход в направлении к поэзии”] látja.<sup>44</sup>

Ezt az értelmezést azonban vitatom. A *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseiben* jelen levő különböző nézőpontokat, amelyek egyértelműen eltérnek bármifajta poétikai álcázástól vagy a lírai szubjektum metamorfózisaitól, inkább a prozaizáció ismérvének érdemes tekinteni. A dolog mindazonáltal tovább bonyolódik, mivel ez az alapjában véve prózai szerkezet jelen esetben nincs következetesen végigvezetve. Az elbeszélő szöveg által megvalósított kifejező funkció („die Ausdrucksfunktion” – Karl Buler) nem teljesen következetesen korrelál sem a fiktív elsődleges elbeszélő (azaz Belkin), sem pedig a másodlagos elbeszélők alakjaival, azaz azoknak a „személyeknek” az alakjaival, akiktől Belkin az általa továbbadott elbeszéléseket „hallotta”. A szöveget és a szövegért felelős szerzőket összekötő fonal helyenként megszakad. Ezáltal a szöveg kifejező funkciója is gyengül. És éppen ezt a gyengülést (nem pedig a szerző különféle alakváltozásait) érdemes az elvileg „nézőpont nélküli” szöveget kilátásba helyező, a semmiféle elbeszélő „én”-re nem utaló költői princípium irányában megtett lépésként értelmeznünk.

A továbbiakban kísérletet teszünk arra, hogy egyfelől leírjuk a poetizáció megnyilvánulási formáit *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseiben*, másfelől

---

<sup>43</sup> A Belkin funkciója körüli vitáról lásd: MEIJER, J. M.: The Sixth Tale of Belkin. In: VAN DER ENG, J. – VAN HOLK, A. G. F. – MEIJER, J. M. (ed.): *The Tales of Belkin by A. S. Puškin*. The Hague, 1968. 109–134; БОЧАРОВ, С. Г.: i. m. 1974. 127–157.

<sup>44</sup> ДЕБРЕЦЕНИ, П.: i. m. 1996. 73.



pedig, hogy értelmezzük e megnyilvánulási formák és a ciklus prózaműfaji alapjait, valamint a műben ábrázolandó világ prózaisága közötti viszonyt.

Abból indulunk ki, hogy a próza puskinai poetizálása semmiképp sem értelmezhető a kiüresedett formákhoz való visszatérésként. Puskin a *Belkin-elbeszélések* megírása után is intenzíven folytatja munkáját, mind a lírai, mind pedig az elbeszélő költészet területén. Ennél fontosabb azonban, hogy Puskin prózai elbeszéléseiben költői struktúrákat alkalmazva annak a narratív műfajnak a hagyományaihoz csatlakozik, amelyet feltételesen novellának neveznek. A *Belkin-elbeszélésekkel* Puskin nem csupán e műfaj első oroszországi példáját hozza létre, hanem a novellisztika műfaji lehetőségeit is gazdagítja, valamint döntő lendületet ad a műfaj további fejlődésének.

A novella rövid és tömör elbeszélés.<sup>45</sup> Az elbeszélés többi változataitól a novellát nem csupán a hangsúlyozott cselekményesség különbözteti meg, hanem az a törekvés, hogy a szerző a szöveg alapvetően prózai szövetét költői szerkezetekkel szője be (meglátásunk szerint ez bizonyul az egyik meghatározó tulajdonságának). *A novella az elbeszélő próza legköltőibb műfaja*. Kettős – prózai és költői – adottságának köszönhetően a novella rendkívüli jelentésbeli telítettségre tesz szert.

Mit is értünk itt „költői” alatt? Magától értetődően nem a versességet, sem pedig a dagályos metaforikusságot vagy a feszített szónokiasságot, sem a nyelv másfajta díszítettségét, amelyet Puskin a vele kortárs prózaírók szemére vetett.

A *költői* – konstrukciós elv, amely az irodalmi világnak azt a pólusát uralja, amit a szimbolisták és a formalisták „a szó művészetének” [„словесное искусство”] neveztek.<sup>46</sup> Ez az elv elsősorban három szövegszervező eljárásban érhető

---

<sup>45</sup> A hosszúságról mint műfajmeghatározó sajátosságról lásd: ТЫНЯНОВ, Ю. Н.: Литературный факт (1924). In: ТЫНЯНОВ, Ю. Н.: *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977. 255–270. Magyarul: TINYANOV, Jurij: *Az irodalmi tény*. Budapest, Gondolat, 1981. 5–26. A rövidségnek a narratív műfajokban betöltött, a jelentés szerkezetét és a tartalom formáját meghatározó jellegéről lásd: HANSEN-LÖWE, A. A.: Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung. In: GRÜBEL, R. (ed.): *Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ*. Amsterdam, 1984. 1–45; СМЕРНОВ, И. П.: Логико-семантические особенности коротких нарративов. In: GRÜBEL, R. (ed.): *Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ*. Amsterdam, 1984. 47–63; СМЕРНОВ, И. П.: О смысле краткости. In: МАРКОВИЧ, В. – ШМИД, В. (ред.): *Русская новелла. Проблемы теории и истории*. Санкт-Петербург, 1993. 5–13.

<sup>46</sup> A fogalomról (németül: Wortkunst), valamint a formalista elméletből rekonstruált ellentétéről: elbeszélő művészet / az elbeszélés művészete („повествовательное искусство”; németül: Erzählkunst), amely igen termékeny dichotómiát alkot a fenti fogalommal, lásd: HANSEN-LÖWE, A. A.: Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung. In: GRÜBEL, R. (Hrsg.): *Russische Erzählung. Russian Short Story. Русский рассказ*. Amsterdam, 1984; HANSEN-LÖWE, A. A.: Die „Realisierung” und „Entfaltung” semantischer Figuren zu Texten. *Wiener Slavistischer Almanach* 10, 1982. 197–252; HANSEN-LÖWE, A. A.: Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. In: SCHMID, W. –

tetten (e három módszer természetesen nem meríti ki az összes előforduló esetet, de alapvetőnek tekinthető):

- Az *első* ilyen módszer a szöveg paradigmatiszációja, az ekvivalenciaháló (hasonlóságok és ellentétek)<sup>47</sup> bevezetése a szövegbe. Ez az eljárás csakúgy megmutatkozik a kifejezés síkján, ahol különféle ritmikai és hangbeli hasonlóságokat eredményez, mint az ábrázolás síkján, ahol a tematikus hasonlóságok és kontrasztok rendszerét építi ki. A *költő*inek sajátossága a paradigmatiszikus rend, vagyis az időn és okságon kívül eső motívumkapcsolatok hegemoniája a szintagmatiszikus rendezettség felett, azaz a szavak egymásmellettsége [határossága], valamint a motívumok időbeli és ok-sági kapcsolata felett.
- A *második* eljárás során a szövegbe bekerülnek a „mitologikus” [„мифическое”]<sup>48</sup> vagy „nyelvi” [„языковое”]<sup>49</sup> gondolkodás jelenségei, amelyek felszámolják a szó és az általa jelölt dolog közötti kapcsolat motiválatlanságát, kibontják a trópusokat, és általában ösztönzik a képes, átvitt értelmű beszéd konkrét értelmezését.
- A *harmadik* módszer azáltal növeli meg egy tematikus vagy nyelvi motívum jelentéstartalmát, hogy különböző szövegközi összefüggésekbe kapcsolja be.

Hogyan jelennek meg ezek az eljárások *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseiben*? Milyen életet élnek a költői struktúrák a velük ellenséges közegbe beágyazódva?

Előre leszögezzük, hogy *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseinek* költői szervezettsége mindenekelőtt az ábrázolandó síkján, azaz a tematikus síkon tá-

---

STEMPEL, W.-S. (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (= Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 11). Wien, 1983. 291–360.

<sup>47</sup> A prózai szövegekben megjelenő ekvivalenciáról lásd: van der ENG, J.: On Descriptive Narrative Poetics. In: van der ENG, J. et al.: *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov As Story-Teller and Playwright*. Lisse, 1978. 9–94; lásd még: ШМИД, Вольф: Эквивалентность в повествовательной прозе. По примерам из рассказов Чехова. In: ШМИД, Вольф: i. m. 1998. 213–243.

<sup>48</sup> A mitikus gondolkodás alapelveiről lásd: CASSIRER, E. *Philosophie der Symbolischen Formen. Teil 2. Das mythische Denken*. Darmstadt, 1977; МЕЛЕТИНСКИЙ, Е. М.: *Поэтика мифа*. Москва, 1976; lásd még a téziseket: ШМИД, Вольф: Орнамент – поэзия – миф – подсознание. In: ШМИД, Вольф: i. m. 1998. 297–309. A mitikus gondolkodás irodalmi megnyilvánulásairól lásd az alábbi tanulmánykötetet: SCHMID, W. (Hrsg.): *Mythos in der slawischen Moderne* (= Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 20). Wien, 1987.

<sup>49</sup> A fogalom A. Potebnyánál és a szimbolistáknál (A. Belijnél) betöltött szerepéről lásd: HANSEN-LÖVE, A. A.: *Der russische Formalismus*. Wien, 1978. 169–170, valamint a szerző már hivatkozott munkáit.

rul fel. Mint ahogy már megjegyeztük, a hangismétlődések, a ritmizálás és más eufonikus eljárások csupán kezdetleges állapotban vannak jelen. A *Belkin-elbeszélésektől*, csakúgy, mint *A pikk dámától* még hosszú az út a Csehov elbeszélésekig, ahol a poetizáció már a teljes elbeszélői szövegen keresztül érzékelhető,<sup>50</sup> és még hosszabb ez az út a szimbolizmus és avantgarde „ornamentális prózájáig” [„орнаментальная проза”].

A következő fejezetben röviden áttekintjük a három bemutatott poetizációs elvet vagy eljárást *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseiben*.<sup>51</sup>

## Intertextuális ekvivalencia

a legyőzött nehézség mindig örömet szerez – a szabályosság, a megfelelés szeretete pedig jellemző vonása az emberi elmének.<sup>52</sup>

Az első eljárás, a paradigmatisáció a különböző tematikai ismérvek ismétlődésében mutatkozik meg. Ezek az ismérvek az általuk jellemzett tematikai egységeket a hasonlóság vagy az eltérés elve szerint rendezett paradigmákba kapcsolják be. Ilyen egységek a szituációk, a szereplők és a cselekmény.

A paradigmatisáció leginkább egyértelmű megnyilvánulását *A lövés* című elbeszélésben találhatjuk. Nem véletlen, hogy a prózacompozíció kutatóinak a figyelmét már régóta felkeltette ez a novella. Két fejezetből áll, amelyek két-két különböző időben játszódó epizódot mesélnek el. Az egyik epizódot, mely az éppen aktuális jelenben játszódik, az elsődleges elbeszélő tolmácsolja, a másik pedig, amely a párbajozók közös múltját idézi fel, a párbaj egyik résztvevőjének a visszaemlékezése. A négy epizód között sok tematikai ekvivalenciát figyelhetünk meg. A kompozíciós kép elképesztő szimmetriát mutat.

Itt érdemes emlékezetünkbe idézni azt a tényt, hogy Puskin nagyra becsülte a szimmetria költői jelentőségét. Az 1828-ban írt *A klasszikus és romantikus költészetéről* [*O поэзии классической и романтической*] című cikkében kitér a „mérték” [„размерность”] jelentőségére, ugyanannak a cikknek a pizkozatában pedig a következőket olvashatjuk: „Az arányosság és a megfelelés (szim-

---

<sup>50</sup> Csehov prózája hangzásbéli szervezettségének problémájáról lásd: ШМИД, Вольф: *Звуковые повторы в прозе Чехова*. In: ШМИД, Вольф: i. m. 1998. 243–263.

<sup>51</sup> Részletesebben lásd: ШМИД, Вольф: *Проза Пушкина в поэтическом прочтении (Повести Белкина)*. Санкт-Петербург, 1996. (A tanulmány eredeti, német nyelvű változatát lásd: SCHMID, Wolf: *Puškins Prosa in poetischer Lektüre: Die Erzählungen Belkins*. München, 1991.)

<sup>52</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1981. 19. „побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие – любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому” (XI, 37).

metria, sic!) az emberi gondolkodás jellemzője – és ebben rejlik a versek harmóniájának titka”.<sup>53</sup>

Mindaz, ami itt a versek kapcsán kimondatik, ugyanannyira érvényes a prózára is.

A *lövés* című elbeszélésben a szituációs ekvivalencia hol hasonlóságként, hol pedig kontrasztként nyilvánul meg. Ennek megfelelően szembeállítódik egymással egyfelől Silvio, valamint a gróf féktelen élete a hadseregnél (1. epizód), másfelől pedig az elbeszélő egyhangú hadseregbeli élete (2. epizód); továbbá a gróf boldog, gazdag vidéki élete (3. epizód) az elbeszélő egyhangú, szegényes falusi életével (4. epizód). A végeredmény az eleven, de mégis szigorú szimmetria, amely még hangsúlyosabbá válik azáltal, hogy az elbeszélő a kronologikus sorrendet figyelmen kívül hagyva szimmetrikus sorrendbe rendezi őket: az epizódok természetes sorrendjét (1 – 2 – 3 – 4) a következő narratív rendbe fordítja: 2 – 1 – 4 – 3.

A szembetűnő kompozicionális szimmetria hozzájárul ahhoz, hogy kiéleztetebben észrevegyük az epizódok strukturális hasonlóságát is.

Csak egy példát mutatunk be, méghozzá a cselekményes struktúrák ekvivalenciáját. A négy epizód mindegyikében radikálisan megváltozik az adott szituáció értéke annak a szereplőnek a számára, aki elbeszélőként korábban pozitívan vagy negatívan ítélte meg a helyzetet, ami a másik szereplő viselkedésének vagy akár csak egyszerűen a megjelenésének a függvénye. Az első epizódban a gróf feltűnése megfosztja Silviót addigi, a fiatal és szertelen katonatisztek közötti vezető pozíciójától. A harmadik epizódban Silvio megjelenése veszélyezteti a vidéken épp a mézesheteit töltő gróf boldogságát. A párbajozók retrospektíven elmesélt epizódjaiban a kiinduló boldog szituáció kétszer is rosszabbra fordul. Mindez párhuzamba állítható a narrátor életének két epizódjában a kezdetben egyhangú, unalmas szituáció kétszeres jobbra fordulásával. A titokzatos Silvio ellentmondásos viselkedése, valamint az, hogy mindenki számára érthetetlenül visszautasít egy új tisztet, amikor az kihívja párbajra, izgalmat visz az elbeszélő egyhangú seregbeli életébe (2. epizód). Ugyanígy a gróf és csodaszép feleségének érkezése változatosságot hoz a leszerelt narrátor egyhangú falusi életébe (4. epizód).

Ennek a rejtvény-novellának [„новеллы-загадки”] a középpontjában a lövés, pontosabban az el nem dördülő lövés paradigmatiszta ismétlődése áll. Silvio, az álromantikus hős [„лжеромантический герой”] hatszor mond le a minden valószínűség szerint halált hozó lövésről, amelyre pedig joga lenne. Az el nem dördülő lövések paradigmájában rejtőzik az elbeszélés értelmezésének kulcsa, amire később még visszatérünk.

---

<sup>53</sup> „Соразмерность, ответственность (симметрия [sic!]) свойственна уму человеческому – в этом заключается и тайна [...] гармонии стихов” (XI, 303). Saját fordítás – T. J. A cikk végleges változatában csupán a mondat töredékét találjuk: „a szabályosság, a megfelelés szerete pedig jellemző vonása az emberi elmének”. PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1981. 19.

A ciklus más elbeszélései is bővelkednek a szituációs, cselekményes és a szereplők közötti ekvivalenciában. De a már bemutatott példa is elegendő, hogy megmutassuk, miként rakódik rá a *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseiben* az események dinamikus egymásutániségára a tematikus hasonlóságoknak és kontrasztoknak az a statikus, térbeli, pontosabban időn kívüli hálója, amely a költői struktúrára jellemző.

## A nyelvi klisék kibontása

[A közmondások és] az erkölcsös szólásmondások csudálatosan hasznosak olyan esetekben, amikor magunktól keveset tudunk kigondolni saját igazolásunkra.<sup>54</sup>

Térjünk át a poetizáció három említett módszeréből a másodikra. Az új idők költészeti gondolkodása, mintegy a mitikus gondolkodást újjáélesztve, annak legfőbb vonását kelti életre, mégpedig a hang- és a tematikus motívumok kibontását. E kibontás elsődleges mágikus funkcióját azonban esztétikaiba fordítja át. A költészetben a motívumok kibontása a hang és a tematika síkján egyaránt végbe megy. Puskin bizonyos fokig költői prózájában a kibontás eljárása leginkább közmondásokra, szólásokra vonatkozik, valamint az olyan szemantikai alakzatokra, mint a metafora, oximoron vagy paradoxon. *Néhai I. P. Belkin elbeszéléseinek* mindegyikében megfigyelhetjük, hogy a nyelvi klisék és trópusok szüzsévé alakulnak át.

Így *A postamester* című elbeszélés teljes egészében egy közmondásra épülő metafora [„поговорочная метафора”] szüzsés kibontásán alapul. Amikor Minszkij elutazni készül Virin állomásáról, a postamester a következőképp nyugtatja meg életvidám – de bármily furcsa is – értetlenkedő lányát: „Mit félsz? [...] Hisz nem farkas a tekintetes úr, nem esz meg, kocsikázz csak a templomig”.<sup>55</sup>

A novella azt bizonyítja, hogy az apának igaza volt. Minszkij végső soron nem eszi meg Dunyát, hanem kétségtelenül boldoggá és gazdaggá teszi, valószínűleg végül feleségül is veszi.

A látszólag oda nem illő közmondás szüzsés igazolása mintha rejtve és a közmondást nem helyénvalóan használó szándékai ellenére zajlana. A *Belkin-elbeszélésekre* jellemző a közmondások ilyen elidegenítése az azokat használó

---

<sup>54</sup> PUSKIN, A. Sz.: *Válogatott prózai művei*. Budapest, Európa, 1977. 91. „[Пословицы и] нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы [сами] от себя мало что можем выдумать себе в оправдание” (82 [615]).

<sup>55</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 113. „Чего же ты боишься? [...] ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви” (102).

hősöktől, valamint az ilyenfajta erőteljes elmozdulás a közmondások átvitt, képletes értelmétől a szó szerinti értelem irányába, amely végül a szüzsében teljesül be.

Mind *A postamester*-ben, mind a ciklus többi novellájában ez a szüzsés kibontás még azzal is bonyolultabbá válik, hogy a paremiológus<sup>56</sup> mikroszöveg, szétterjedvén, egyfelől szétválaszthatatlanul összefonódik különböző intertextuális allúziókkal, másfelől pedig mintegy behatol a hősök pszichológiájába.

Vegyük az alábbi kisebb példát! Az elhagyott *postamester* [смотритель], aki *nem ügyelt eléggé* [недосмотрел] lányára, *nem gyönyörködte ki magát* [не наглядевшись]<sup>57</sup> annak szépségében, Pétervárra készül utazni. A következőképp gondolkodik: „Talán [...] haza tudom hozni eltévedt kis báránykámát”.<sup>58</sup> Az „eltévedt bárány” – utalás az Új Testamentumra. Amikor Virin „eltévedt bárányká”-nak nevezi saját lányát, Lukács evangéliumának 15. fejezetére utal, ahol az eltévedt bárányról szóló példabeszédet találhatjuk. Az említett rész ezt a példabeszédet a tékozló fiúról szóló példabeszéd kontextusában fejti ki, mely a novella egyik ismert pretextusa.<sup>59</sup> Az „eltévedt bárány” gondolata mindazonáltal felidézi János evangéliumának 10. fejezetét is, amely a jó pásztorról mond példabeszédet.<sup>60</sup> Ez a példabeszéd a bárányokról, a juhokat „elragadó és szétszélesztő” farkasokról, valamint a jó pásztorról beszél, aki „életét adja a juhokért”. Az apa – kétségtelenül e példabeszédetől indítatva – hasonlítja saját magát a jó pásztorhoz, Minszkijt pedig ezáltal a farkassal azonosítja. Ez utóbbi azonosítással Virin saját szavait érvényteleníti: „nem farkas a tekintetes úr” [„Его высокоблагородие не волк”], valamint igazolja értetlenkedő lánya félelmét. Mind a szólásbeli, mind az evangéliumi „ijedt farkas” [„испуганный”] azonban „a dühtől remegve” [„дрожа от гнева”] és „fogcsikorgatva”<sup>61</sup> [„стиснув зубы”, 104] az ajtón kívülre tessékeli az ellenfél-apát. Ezt János evangéliumának ugyanabból a 10. fejezetéből származó szavakkal teszi, mint amelyikre Virin utalt: „Mit *lopódzol* utánam mindenüvé, mint valami *rabló*? *Le akarsz szúrni*?”<sup>62</sup> [„что ты за мною крадешься,

<sup>56</sup> A paremiológia a közmondásokkal foglalkozó tudományág – K. K. szerk. megj.

<sup>57</sup> A *postamester*, *nem gyönyörködte ki magát*, *nem ügyelt eléggé* jelentések a magyar fordítás-változatban nem sugallják e motívumok szoros összetartozását. A vonatkozó orosz kifejezések – „смотритель”, „недосмотрел”, „не наглядевшись” – tartalmában az a közös, hogy mindegyik a *látás-nézés* jelentésmagra épül – T. J.

<sup>58</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 115. „Авось [...] приведу я домой заблудшую овечку мою” (102–103).

<sup>59</sup> A *postamester* történetében utalások találhatóak egy harmadik példázatra is, amelyet Lukács evangéliumának 15. fejezete beszél el: a földre hajtott és ott eltűnő bankjegyek története felidézi az elveszett drachmáról szóló példázatot.

<sup>60</sup> Lásd: SHAW, Th. J.: Pushkin’s “Stationmaster” and the New Testament Parable. *Slavic and East European Journal* 21, 1977. 3–29.

<sup>61</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 117.

<sup>62</sup> Уо.

как *разбойник*? или хочешь меня *зarezать*?”, 104].<sup>63</sup> Minszkij szavaiban három utalást találhatunk János evangéliumának 10. fejezetére.

Először: A „rabló” Minszkij szavaiban egybecseng a János 10. fejezetének első verseiben található „rabló”-val: „Bizony, bizony mondom néktek: A ki nem az ajtón megy be a juhok aklába, hanem másunnán hág be, tolvaj az és rabló. A ki pedig az ajtón megy be, a juhok pásztora az. Ennek az ajtónálló ajtót nyit, és a juhok hallgatnak annak szavára, és a maga juhait nevükön szólítja, és kivezeti őket”.<sup>64</sup>

A farkasra vonatkozó szavak összecsengése János evangéliumával felhívja a figyelmünket arra, hogy Virin valójában úgy lopózott be a „juhok aklába”, azaz saját „eltévedt báránycájának” lakásába, ügyet sem vetve az *ajtónál álló*, azaz a bezárt ajtókat kinyitó szobalány kiáltásaira, aki azt kiáltja utána: „Nem szabad, nem szabad!”<sup>65</sup>

Másodszor: A „lopakodsz” szó a „lopakodó tolvaj”-jal képez szójátékot és egybecseng a 10. vers „lopni” igéjével. A 10. vers a következőképp cseng: „A tolvaj nem egyébért jó, hanem hogy *lopjon* és öljön és pusztítson”.

Harmadszor: A számunkra ebben a szituációban kissé motiválatlannak tűnő „leszúrni” szó ugyanannak a 10. versnek a latin, valamint ógörög változatában található szavak szó szerinti fordítása. Itt fellelhetjük például a „*θύειν*” vagy „*mactare*” igéket, amelyek jelentése: *vágó eszközzel megölni*.

Így tehát a „farkas” rablóként lepelezi le Samson Virint, aki elveszett „báránycája” segítségére sietett. Valójában Dunya sem úgy viselkedik, mint a juhok a jó pásztor megjelenésekor. Ahelyett, hogy követné az apját és hazamenne vele, elájul.

Ez a példa megmutatja, hogy milyen szemantikai potenciált mozgósít az a szó-lás, hogy „nem farkas a tekintetes úr, nem esz meg”. Az elmondottakból kitűnik, hogyan fonódik össze intertextuális allúziókkal a farkasról szóló mondás, valamint, hogy miként kapcsolódik be ez a nyelvi klisé a postamester [*смотритель*] pszichológiájába, aki ezt a klisé-t nem körültekintően [*не-о-смотрительно*] használja (ha nem félünk a szójátéktól).<sup>66</sup>

Valójában ez a szójáték egész megalapozottnak tekinthető. Nem véletlen, hogy a szövegben a *nézés* motívumainak teljes szemantikai mezejét mutathatjuk ki. Az elhagyott apa azt veti a saját szemére, hogy „Én meg öreg oktondi, nem

---

<sup>63</sup> Kiemelés – W. S.

<sup>64</sup> „Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит во двор овчий, но прелазит инде, тот вор и разбойник; А входящий дверью есть пастырь овцам: Ему придверник отворяет, и овцы слушаются голоса его, и он зовет своих овец по имени и выводит их” (Jn 10:1–3).

<sup>65</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 116. „Нельзя, нельзя!” (104).

<sup>66</sup> Itt Wolf Schmid nyíltan kimondja azt, amit korábban csak sejtett: a postamester alakja a *nézés* jelentését hordozza, melyet a „körültekintő” kifejezés is magában rejt. Lásd erre vonatkozó korábbi jegyzetpontunkat – T. J.

tudtam betelni a nézésével, nem győztem eleget örülni neki akkoriban”.<sup>67</sup> A pétervári jelenetben a „juhok aklába” besurranó apa, amikor a nyitott ajtóhoz megy, és ott megáll, megfigyeli, hogyan viselkedik lánya a gonosz farkassal. Dunya úgy ül a fotel karfáján, „mint egy lovagló hölgy angol nyergében”.<sup>68</sup> Gyengéden néz le Minszkijre „fekete fürtjeit villogó ujjaira csavargatta”.<sup>69</sup> Ugyanott: „Szegény postamester! Sohase látta leányát ilyen szépnek, önkéntelenül is gyönyörködött benne”.<sup>70</sup>

Miért nem látja az apa a lánya boldogságát? Jól látja ugyan, de ugyanakkor nem *akarja* látni. Úgy tűnik, a postamester vak, pontosabban megvakult. Vakságának leginkább egyértelmű bizonyítékát abban kell látnunk, hogy jó pásztor-nak gondolja magát. A jó pásztor pedig nem más, mint a megváltó Jézus képletes ábrázolása.

A megvakult, vak postamester [ismét emlékeztetünk arra, hogy a „postamester” szó tövében a *látni* jelentése érvényesül – T. J.] paradoxonja szó szerint is benne rejlik a szövegben:<sup>71</sup> „Szegény *postamesternek* nem fért a fejébe, hogy is engedhette meg éppen ő Dunyácskának, hogy a huszárral együtt utazzék, micsoda *vakság* szállta meg, és hová tette akkor az eszét”.<sup>72</sup>

Ennek megfelelően a teljes elbeszélést tekinthetjük egy elnyújtott szemantikai figurának. A vak postamester [vö.: *vak látó* – T. J.] paradoxonban az a tömör formula található, amiből egy egész szüzsé bontakozik ki.

A *Belkin-elbeszélésekben* nagy számban fellelhető *közmondások* szintén saját szüzsés életet élnek, használója szándékai ellenére válnak valóra.

Közmondás rejlik a postamesternek a tulajdon nevében is. A „Virin” családnevet ugyanis nem csupán a Pétervárról Pszkov felé vezető főút menti Virica folyócska partján fekvő Vira állomás nevéből vezethetjük le,<sup>73</sup> hanem az *örvény, forgatag* jelentésű orosz „вырь” vagy „вир” főnévből is. Ez a szó a következő közmondásban fordul elő: „Világgá ment, örvénybe került” [„Пошел в мир,

---

<sup>67</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 112. „старый дурак, не наглядится, бывало, не нарадуется” (100).

<sup>68</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 117. „к наездница на своем английском седле” (104).

<sup>69</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 117. „наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы” (104).

<sup>70</sup> „Бедный смотритель! Никогда дочь не казалась ему столь прекрасно; он поневоле ею любовался”. Уо.

<sup>71</sup> Erre az egybeesésre már rámutatott Turbin az alábbi munkájában: ТУРБИН, В. Н.: *Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров*. Москва, 1978.

<sup>72</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 113. „Бедный *смотритель* не понимал, каким образом мог он позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него *ослепление* и что тогда было с его разумом” (102). Kiemelés – W. S.

<sup>73</sup> A valamikori állomásépület, amely egyébként éppen a Nabokov család udvarházával szemben található, ma múzeumként működik, és a XIX. század elejének utazási szokásait mutatja be. Itt látható „a postamester háza” is. Lásd a következő albumot: ЯКУШЕВА, В. М. (ред.): *Домик станционного смотрителя*. Ленинград, 1985.



попал в вир”].<sup>74</sup> Ez a közmondás a szegény postamester történetének szüzsés formulájaként is tekinthető.

A *hóvihar* című elbeszélésben Marja Gavrilovna szülei az alábbi közmondásokkal vigasztalják magukat: „ami rendelve van, azt lóháton sem kerülöd el” [„суженого конем не обведешь”], „a szegénység nem szégyen” [„бедность не порок”], „nem a vagyonnal, hanem az emberrel élünk együtt” [„жить не с богатством, а с человеком”, 82].<sup>75</sup> Úgy tűnik, ténylegesen igazuk van. Csupán arról van szó, hogy a vőlegény, akihez Mását elviszi a ló, vagy – ahogy a szöveg mondja – „a sors gondoskodása, és Tyereska kocsis ügyessége”<sup>76</sup> nem szegény Vlagyimir, a zászlós, akire a szülők számítottak, hanem a gazdag Burmin, aki aztán később „érthetetlen, megbocsáthatatlan könnyelműséggel”<sup>77</sup> vádolja magát. De az ilyen szeleburdiság szerfelett szórakoztatónak bizonyul a fiatal kisasszonyok számára.<sup>78</sup>

A *parasztruhás kisasszony* című elbeszélésben az elbeszélő az angломán Muromszkij földművelési kudarcait A. A. Sahovszkij *Szatírájából* vett idézettel kommentálja: „De idegen módszerrel nem terem az orosz kenyér”.<sup>79</sup> Ez a közmondás feltárja a boldog végkifejlet rejtett motivációját, amely – úgy tűnik – kizárólag az irodalmi álcázás segítségével valósulhat meg. Lizaveta győzelmét azonban nem az „idegen manír” [„чужой манер”], nem a maszk, sem pedig az átöltözés vagy az irodalmi szerepek segítik elő. Alekszej nem az úri kisasszonyba szeret bele, és nem is a parasztlányba. Neki a két alak oximoronszerű összevegyítése tetszik, a Karamzint idéző barna Akulina, egyszóval a *parasztruhás kisasszony*. Az okos lány sikere, aki mindenáron azt szeretné látni, hogy „a tугilovói földesúr előbb-utóbb mégiscsak térden állva kéri meg a prilucsinói kovács leányának kezét”,<sup>80</sup> abban a közmondásban rejlik, amellyel a parasztlány szerepében felel a fiatal földesúr előzékenységére: „Arra mégy, amerre akarsz, az út mindenkié”.<sup>81</sup> Nem anynyira a naiv Alekszej harcolja ki a magáét, mint amennyire a szeszélyes Lizaveta.

A *koporsókészítőben* a következő közmondás bizonyul a szüzsé mozgatórugójának: „Kölcsönkenyér visszajár”.<sup>82</sup> Ez a közmondás később *A kapitány lánya* című kisregényben is eseményszervező szerepet tölt be.<sup>83</sup>

---

<sup>74</sup> Lásd: SHAW, Th. J.: i. m. 1977. 14.

<sup>75</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 91.

<sup>76</sup> Uo. 87. „попечение судьбы и искусство Терешки-кучера” (79).

<sup>77</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 96. „непонятной, непростительной ветрености” (86).

<sup>78</sup> E klisék szerepéről *A hóvihar* című elbeszélésben lásd: ШМИД, Вольф: Невезучий жених и ветреные суженые. In: ШМИД, Вольф: i. m. 1998. 61–89.

<sup>79</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 120. „На чужой манер хлеб русский не родится” (109).

<sup>80</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 131. „тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца” (117).

<sup>81</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 127. „Вольному волю, а дорога мирская” (114).

<sup>82</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 102. „долг платежом красен” (92). *A koporsókészítő* című elbeszélésről részletesebben lásd: ШМИД, Вольф: i. m. 1998. 36–61.

A *parasztruhás kisasszonyban* és *A koporsókészítőben* a kibomló közmondások beágyazódnak a szemantikai figurák szüzsés átalakulásaiba. A *parasztruhás kisasszony* [*Барышня-крестьянка*] címben található oximoron szintézissé változik, és ezáltal a novella cselekményváltozásainak, valamint hőseinek végső egyesítésének alapjául szolgál. A saját ügyfelei halálából megélt koporsókészítő paradoxonját a kapzsi és mestersége sajátos jellegéről megfélemező hős egészen az abszurdig viszi.<sup>84</sup>

A kibomló népi bölcsesség jóval rejtettebb *A lövésben*. A novella rejtvény-szüzséje olyan közmondásra épül, amely a szövegben nem adott explicit módon, hanem a legyekre lövöldöző, azokat lövéseivel a falba préselő Silvio alakjában rejlik. „Például ha látott a falon egy legyet [...] ön nevet, grófné?... pedig biz’ isten igaz. Meglátja a legyet, és máris kiált: »Kuzka, a pisztolyomat!« A szolgál máris hozza a megtöltött fegyvert. Egy dörrenés, és a légy már a falban van!”<sup>85</sup>

Ezektől a gyakorlatozásoktól „szobájának falait összelövdözte pisztolyával, olyan lyukacsos volt valamennyi, mint a lép”.<sup>86</sup> A legyeket a falba nyomó Silvio furcsa alakja egyfelől elvezet bennünket ahhoz a nyelvi fordulathoz, amely oroszul szó szerinti fordításban ezt jelenti: *szétnyomja a legyet* [„раздавить муху”], átvitt értelemben viszont annyit jelent, mint *bort inni* [„выпить вина”].<sup>87</sup> Vagy eljuthatunk a „megöli a legyet” [„убить муху”] kifejezéshez is, amely átvitt értelmét a Dal’-szótár a következőképp határozza meg: „leissza magát a sárga földig” [„напиться допьяна”].<sup>88</sup> Másfelől a legyekre lövöldöző Silvio alakja „A légynek sem tudna ártani” [„Он и мухи не убьет”; „Он и мухи не обидит”]<sup>89</sup> közmondás fordítottját rejti magában. Silvio alakjának első konnotációját felerősítik a szöveg különböző helyein szétszórt utalások az iszákosságra. Silviónál nem csupán a pezsgő folyik patakokban, de a vodkás poharak is úgy sorjáznak, mint a lövések. A második konnotáció *a gyávaág* kétszeresen is fellelhető motívumával cseng össze. Jól emlékszünk, hogy a párbajkihívást visszautasító Silvioról

---

<sup>83</sup> E szólás szerepéről *A kapitány lánya* című műben lásd: ШМИД, Вольф: Судьба и характер. О мотивировке в „Капитанской дочке”. In: ШМИД, Вольф: i. m. 1998. 89–103.

<sup>84</sup> E paradox abszurdba való fordításáról ebben az elbeszélésben részletesebben lásd: ШМИД, Вольф: i. m. 1998. 36–61.

<sup>85</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 80–81. „...бывало, увидит он, села на стену муха: вы смее-тесь, графиня? Ей-богу, правда. Бывало, увидит муху и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавливает муху в стену!” (72).

<sup>86</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 71. „стены его комнаты [...] все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные” (65).

<sup>87</sup> *Словарь русского языка в 4 томах*. 2-е издание. Москва, 1983: „муха”.

<sup>88</sup> ДАЛЬ, В.: *Толковый словарь живого великорусского языка*. Санкт-Петербург–Москва, 1880–1882 („муха”).

<sup>89</sup> Уо.

mesélve az elbeszélő beismeri, hogy: „Arra természetesen egy pillanatig sem gondoltunk, hogy *gyáva*. Vannak olyan emberek, akiknek már a külseje, fellépése kizárja ezt a gyanúsítást”.<sup>90</sup>

De annak, aki ezt észreveszi, a gyanú bizonyára már korábban befészkelte magát a fejébe. Szembetűnő továbbá az is, hogy Silvio az alábbi szavakkal mond le végérvényesen a minden bizonnyal halált okozó lövésről: „Meg vagyok elégedve: láttam a zavarodat és az ijedtségedet”.<sup>91</sup>

A gyávaság [a fent idézett fordításban „ijedtség” – T. J.] vajon nem Silvio fájdalmas pontja-e? Magától értetődik, hogy Silvio nem attól fél, hogy saját életét veszítheti el. Silvio attól fél, hogy elveheti valaki más életét. Ez a humánus gyávaság azonban a romantika korának világában gyengeségnek számított.<sup>92</sup> Ily módon árnyék vetül a *látszólag* romantikus hős titokzatos viselkedésére. Ez az ördögi bosszúálló vajon nem csak és kizárólag legyeket öl-e? Bármint is legyen, a fiatal tisztek feltevését, miszerint: „ördögi ügyességének valamelyik szerencsétlen áldozatára gondol”<sup>93</sup> az elbeszélő történetben semmi sem támasztja alá. Az elbeszélés csupán az alábbi áldozatokról számol be: ászok a kártyalapokon, legyek, valamint Tell Vilmos országának a képe, „svájci tájat ábrázolt a kép”<sup>94</sup> – azaz szimbolikus tárgyak. Ha a legyekre lövöldöző Silvio komikus alakját lefordítjuk a fentebb említett nyelvi formulákra, akkor egy szólásmondásban megkapjuk a (hatszor) el nem dördülő lövések kulcsát: a látszólag romantikus hős, csak a légynek bír ártani. Az sem kizárt, hogy ennek a gyáva embernek a harcias, néha ráadásul ördögi pózai bizonyos kapcsolatban állnak azokkal a gyakorlatokkal, amelyek rettenetes művészetének szorgalmas tökéletesítését kísérik. Nem véletlenül mondja a szöveg, hogy „a legjobb céllövő, akit ismertem, mindennap lőtt, ebéd előtt, legalább háromszor. Ez éppen úgy szokása lett, mint ebéd előtt a pohár

---

<sup>90</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 71. „Впрочем, нам и в голову не приходило подозревать в нем что-нибудь похожее на *робость*. Есть люди, коих одна наружность удаляет таковые подозрения” (66). Kiemelés – W. S.

<sup>91</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 83. „я доволен: я видел твое смятение, твою *робость*” (74). Kiemelés – W. S. Szó szerinti fordításban: Meg vagyok elégedve: láttam a zavarodat és a gyávaságotat – T. J.

<sup>92</sup> Lásd: „Le ferus de tirer, situation qui se reconte dans toutes les trois parties, acquiert une valeur symbolique. Il devient le symbole d’une attitude morale dont Silvio paraît honteux comme d’une faiblesse et qui’il cherche à cacher derrière des poses de haine et de vengeance”. van der ENG, J.: Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction. In: VAN DER ENG, J. – VAN HOLK, A. G. F. – MEIJER, J. M. (eds): *The Tales of Belkin by A. S. Puškin*. The Hague, 1968. 40.

<sup>93</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 71. „на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства” (66). Érdemes különös figyelmet fordítani az egymással rímelő, valamint ritmikailag ismétlést alkotó szavak sablonosságára: „szerencsétlen áldozat” – „ördögi ügyességének” („*несчастливая жертва*” – „*ужасного искусства*”), хххх хх – хххх ххх.

<sup>94</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 79. Vö. Schmidnél: „какой-то вид из Швейцарии” – T. J.

pálinka”.<sup>95</sup> Az ennyire prózai végkifejlet pusztája lehetősége a *Belkin-elbeszélésekre* szerfelett jellemző.

A *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseinek* harmadik poétikai eljárását megalapozó számos intertextuális allúzió szemléltetéséhez már aligha van szükség további példákra. Lényeges, hogy a kialakuló kapcsolatok arra készítik az olvasót, hogy hosszasan elidőzzön ennél vagy annál a motívumnál, azt alaposan vizsgálja meg, merüljön el a motívum pretextusaiban, és rekonstruálja az előtörténetét. Ezáltal a motívum kiszakítja magát a prózai szöveg erőteljes áramlatából és elkülönül. Azután pedig visszakapcsolódik saját szövegfolyamához, és a pretextusokkal gazdagított értelmi potenciálját rákényszeríti a hozzá közeli vagy a hozzá akár távolról hasonló motívumokra. Ezek a kapott energiával feltöltött motívumok a maguk részéről szintén kapcsolatba lépnek egyik vagy másik pretextussal. Az egész folyamat elősegíti, hogy az egyes motívumokban különösen magas értelmi terheltség akkumulálódjon, mely nem a prózai, hanem a költői szövegek jellemzője.

## A próza költői olvasata

A *Belkin-elbeszélések* az átható poetizáció ellenére is prózai szövegek maradnak. Hogyan is értelmezzük a prózai és a költői elemek ilyenén társítását?

*Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseit*, mint az közismert, a prózai részletek sokasága jellemzi: a serföző kövér felesége, a félszemű, vörös toprongyos fiú, aki felugrik a homokhalomra, azaz a postamester sírjára, ahová az állomáson letelepedő, már említett serföző áruja juttatta stb. Egészében véve azonban a *Belkin-elbeszélések* nem nélkülöznek bizonyos költőiséget. Már írtak például arról, hogy Dunya boldogsága inkább meseszerű, azaz kevésbé realiztikus, kevésbé jellemző az adott szociális rétegre, mint Liza szerencsétlensége Karamzin szentimentális elbeszélésében.<sup>96</sup> Hasonló költőiséget a ciklus többi elbeszélésében is megfigyelhetünk. Ezeknek az elbeszéléseknek a kimenetele – D. D. Blagoj szavait idézve – „a »titokzatos« irodalmi ötleteknél szokatlanabb és romantikusabb”.<sup>97</sup> De szerencsés sors csak a szerencséseknek adatik.<sup>98</sup> A valószerűtlen boldogság ilyenén poé-

---

<sup>95</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 80. „стрелял каждый день, по крайней мере три раза перед обедом. Это у него было заведено, как рюмка водки” (72).

<sup>96</sup> LÁSD LITTLE, E.: The Peasant and the Station Master: A Question of Realism. *Journal of Russian Studies* 38, 1979. 23–31.

<sup>97</sup> „необыкновеннее, романтичнее «тайственных» литературных выдумок”. БЛАГОЙ, Д. Д.: *От Кантемира до наших дней*. Т. 2. Москва, 1973. 206.

<sup>98</sup> A szerencsések és balszerencsések oppozíciójáról lásd: GREGG, R.: A Scapegoat for All Seasons: The Unity and the Shape of the “Tales of Belkin”. *Slavic Review* 30, 1971. 748–761.

tikusságát nemcsak a balszerencsések prózai halála ellensúlyozza, hanem azt maga a szöveg költői olvasata, azaz a novellának a költői elemek számbavételével történő olvasása teszi kérdésessé. A *Belkin-elbeszéléseket* kétféleképp olvashatjuk. Prózaolvasási módban, ahogy a prózát olvassuk – ez gyors, az olvasó eközben átadja magát a sodró narratív folyamnak, figyelmét a célra és a végkifejletre irányítva. Vagy olvashatjuk őket úgy is, ahogy a költészetet olvassuk, azaz lassan, az egyes szavaknál megállva, azokra „fülelve”, miközben mind figuratív, mind szó szerinti jelentésüket értelmezzük, és figyelemmel kísérjük a trópusok és a népi bölcsességek kibontását is; *térbeli kiterjedésben*, a mű alatt húzódozó szövegekben [vö. „подтекст” – T. J.] mélyen elmerülve, és végül az adott szöveg és idegen szövegek ekvivalens motívumaihoz állandóan visszatérve.

A *Néhai Ivan Petrovics Belkin elbeszéléseinek* alapja egy paradoxon: nevezetesen, az elbeszélések költői őseje, amely arra kényszeríti az olvasót, hogy a szöveget térben értelmezze, továbbá különböző szemantikai potenciálokat gyűjtson össze, olyan prózaiságot tár fel, amely a cselekmény kimenetének látszólagos költőiségében él. Ezt a rejtett prózaiságot, amelyet csak a szöveg költői olvasása fed fel, *A lövés* című elbeszélésben már feltártuk. A számos ekvivalenciában és a kibomló népi bölcsességekben felhalmozódó szemantikai potenciál hozzájárul ahhoz, hogy az irodalomban mintaértékű romantikus hősnőben, Silviónban megláthassuk a gyáva iszákos vonásait.<sup>99</sup>

Annak érdekében, hogy a *Belkin-elbeszélések* paradoxonját még egy további példán mutassuk be, most *A postamester* című elbeszélés központi jelenetére

---

<sup>99</sup> Ulrich Busch két hibát vet a szememre *A lövés* című elbeszélésről adott értelmezésemet vitatva. Először is, érvem, amit véleménye szerint elfogadhatatlan módszerekre, azaz a strukturalizmusra és a pszichológiára alapoztam, a „szöveg mikroszkopikus részeinek abszolutizálásához” vezet. Másodsor, Busch meglátása szerint nem felelnek meg Puskin szándékainak azon állításaim, amelyekben a romantikus klisék hős általi megvalósítását értem, valamint azt, hogy a hősök valódi jelleme nem esik egybe irodalmi szerepükkel: „*A lövés* – írja Busch – nem Silviónra összpontosít”, akit kritikusom igazi romantikus hősnőnek lát, hanem az elbeszélés „a romantika kategóriái, kritériumai, értékrendszere ellen irányul”. BUSCH, U.: Конкуренция реалистического и артистического начал в пушкинской прозе на примере повести „Выстрел”. *Russian Literature* 24, 1988. 293–301; BUSCH, U.: Was sagt uns Puškin? Eine Fragwürdige Frage an Rezipienten und Interpreten – am Beispiel von “Vystrel”. *Zeitschrift für Slawistik* 33, 1988. 507–514. Az első szemrehányásra azt szeretném válaszolni, hogy a *Belkin-elbeszéléseket* nemcsak prózaian kell olvasni, hanem poétikusan is. Busch azonban csak prózaian olvas. A második szemrehányás kapcsán megjegyzem: Puskin *A lövés* című elbeszélésben nem annyira az egyes szereplőket leplezi le, mint inkább magát a poétikát. Puskin végeredményben nem magát a hőst veszi tűz alá, aki nem testesíti meg az igazi, tökéletes romantikát és teljesen feddhetetlen marad, hanem magát a romantikát, mint elvben megvalósíthatatlan, feltételes, fiktív sémát. E sémát a *Belkin-elbeszélésekben* mindig a következőképp kritizálja Puskin: lemezteleníti és felfedi azokat a hasztalan próbálkozásokat, amelyek arra irányulnak, hogy e sémát az életben megvalósítsák. *A hóvihar*-beli Vlagyimir példáján keresztül csakúgy, mint Samson Virinén, vagy az ál-bosszúálló Silvión Puskin minden sablon- és sémászerűség kritikusaként azt bizonyítja, hogy micsoda fatális következménnyel bír, ha szó szerinti értjük az irodalmat.

térünk át. Az evangéliumi *rabló és tolvaj* [„вор” и „разбойник”] Virin, aki erőszakkal behatol a *juhok aklába* [„во двор овчий”], tanúja lesz „eltévedt báránycája” és a „farkas” meghitt, poétikus együttlétének: „A pompásan berendezett szobában Minszkij ült gondokba merülve. A legfényűzőbb divat szerint Dunya úgy ült a férfi székének karján, mint egy lovagló hölgy angol nyergében. Gyöngéden nézett Minszkijre, fekete fürtjeit villogó ujjaira csavargatta” (117).<sup>100</sup>

Miközben a féltékeny apa ebben a jelenetben csak az idegen boldogság költészetét látja, a figyelmes olvasó szeme láttára kopik le a költőiség színezete, és felsejlik a szerelem prózája. Mindez annak következtében történhet meg, hogy ezen a helyen a bemutatott három poétikai eljárás kereszteződését figyelhetjük meg.

*Először:* elegendő összehasonlítani a szék karfáján ülő elegáns dámát azzal a vidéki szépséggel, aki megfegyelmelte a haragos, lovakat hiába követelő utasokat – azonnal látjuk, ki a helyzet ura.<sup>101</sup>

*Másodszor:* meglátásunk szerint a szerelme hajtincseit az ujjára csavargató merész lovasnő képeinek leírásában felfedezhetjük az itt rejtőző mondást – „az ujj köré csavar valakit” [„обвести или обернуть кого-то вокруг пальца”]. Vajon nem utalás-e ez arra, hogy maga Dunya igenis aktívan viselkedett?

*Harmadszor:* a karfán lovagló pózban ülő nő és az elgondolkodó férfi képe meglepő hasonlóságot mutat Balzac 1829-ben megjelent traktátusának egy jelene-tével, melynek címe: *La Physiologie du mariage ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et la malheur conjugal (Méditation X: Traité de politique maritale)*.<sup>102</sup> Balzac hősnője kezdetben hiába kéri férjétől a gyémánttal kirakott keresztet (nincs pénzük). De amikor megjelenik a bálban, mellkasán ott csillog („сверкает”, *scintillait*) az értékes kereszt. A férfi felett ülő Donyáról azt mondja a szöveg, hogy „csillognak” [„сверкающие”] az ujjai. Szemmel láthatóan ugyanolyan ügyesen érte el céljait, mint Balzac hősnője.

A szerelem látszólagos költészetében, amely lánggra lobbantja az apában a féltékenységet („Szegény postamester! Sohase látta leányát ilyen szépnek, önkéntelenül is gyönyörködött benne”, 117),<sup>103</sup> az olvasó kénytelen egészen földhözragadt prózai elemeket is felfedezni.

---

<sup>100</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 117. „В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы” (104).

<sup>101</sup> Arról, hogy hogyan változott meg Dunya helyzete, hogyan került az áldozat szerepéből a helyzet urának szerepébe lásd: EVSUNOKH, L. S. Donna Dunia: “The Stationmaster” and “The Stone Guest” as Variations in two Keys. *The Pushkin Journal* 2–3, 1994. 3–18.

<sup>102</sup> Részletesebben lásd: ШМИД, Вольф: i. m. 1996. 136–141.

<sup>103</sup> PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1977. 117. „Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною” (104).

Elegendő példát tárgyaltunk ahhoz, hogy bemutassuk a *Belkin-elbeszélések* paradoxonját. Az elbeszélések prózai (amúgy teljesen megengedhető) olvasása során csak a szöveg felszínének irodalmi-poétikai sablonok medrében történő értelmezése megy végbe. A költői olvasás ellenben alkalmas arra, hogy feltárja azokat a váratlan új gondolatokat, amelyek a világ prózai szemléletében, az élet prózájának sokoldalú ábrázolásában rejlenek.

*Trombitás Judit fordítása*<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> A fordítást az eredetivel egybevetette: Filippov Szergej és Kroó Katalin.

## NÉHÁNY MAGYARÁZÓ SZÓ AZ ALÁBBIAKBAN KÖVETKEZŐ PUSKIN-BESZÉD KAPCSÁN<sup>1</sup>

Puskinról és jelentőségéről szóló beszédem, amelyet az alábbiakban olvashatnak, és amely *Az író naplója* jelenlegi (az 1880-as évben az egyetlen) számának alapját képezi,<sup>2</sup> ez év június 8-án hangzott el az Orosz Irodalom Kedvelőinek Társasága ünnepi ülésén, népes közönség előtt, amelyre igen nagy hatást gyakorolt.<sup>3</sup> Ivan Szergejevics Akszakov, aki ugyanott azt mondta magáról, hogy őt mindenki mintegy a szlavofilek vezérének tartja, a szónoki emelvényen kijelentette, hogy beszédem „eseményszámba megy”.<sup>4</sup> Ezt most nem dicsekvésképpen említém, hanem azért, hogy kijelenthessem a következőket: amennyiben a be-

---

<sup>1</sup> A tanulmány eredeti megjelenési helye: DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *A történelem utópikus értelmezése. Tanulmányok*. Szerkesztette: Sisák Gábor. Budapest, Osiris, 1998. 109–121. FILIPPOV Szergej – SISÁK Gábor: *Jegyzetek*. Uo. 221–224. – Sz. T.

Vö.: uo. 221: *Az író naplója* 1880. évi egyetlen számának első fejezeteként jelent meg. A második fejezet maga a Puskin-beszéd, a harmadik Alekszandr Dmitrijevic Gradovszkij (1841–1889) *Álmok és valóság* címmel megjelent (*Golosz*, június 25.), A Puskin-beszédet kritizáló írására adott válasz. A fordítás a következő kiadás alapján készült: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание сочинений*. Т. 26. Ленинград, 1984. 129–136.

<sup>2</sup> Ha egészségem engedi, szeretném *Az író naplója* kiadását a következő, 1881-es évben felújítani. [Dosztojevskij jegyzete.]

<sup>3</sup> Moszkvában 1880 júniusában zajlott a többnapos Puskin-ünnepségsorozat a költő szobrának felavatása alkalmával. Ennek keretében június 7-én kezdődött meg az Orosz Irodalom Kedvelőinek Társasága által szervezett kétnapos ünnepi ülés. Az első napon többek között Ivan Turgenyev olvasta fel beszédét Puskinról, amellyel nagy sikert aratott, és amelyben Dosztojevskij Puskin „lealacsonyítását” látta. Dosztojevskij a maga beszédét másnap reggel, június 8-án olvasta fel, és ez a beszéd, az egymástól teljesen független és ellentétes beállítottságú résztvevőktől származó beszámolók szerint valóban nagy hatást gyakorolt a hallgatóságra.

<sup>4</sup> Dosztojevskij így írt erről a feleségének, Anna Grigorjevna Dosztojevskajakának: „Akszakov (Ivan) beszaladt a színpadra és bejelentette, hogy beszédem – nem egyszerűen csak egy beszéd, hanem történelmi esemény! [...]” Akszakov továbbá a *Golosz* című lap tanúsága szerint ezt mondta még: „Mindaz, amit fel szerettem volna olvasni, elvesztette minden jelentőségét. Beszédemet szüktelenné teszi Dosztojevskij beszéde [...]” Ivan Akszakov így írt Dosztojevskij beszédéről 1880 augusztusában Oreszt Millernek: „A benne [tudniillik a beszédben – S. G.] foglalt gondolatok senki számára nem jelentenek újdonságot a szlavofilek közül.”



szédem valóban eseményszámba megy, akkor csupán egyetlenegy szempontból, amelyre az alábbiakban kívánok rámutatni. Ezért is írom ezt az előszót. Beszédemben Puskin jelentőségével kapcsolatban, amellyel Oroszország számára bír, alapjában véve csupán a következő négy momentumot akartam kiemelni.

1) Azt, hogy Puskin, a maga mélyen látó, zseniális eszével és tiszta orosz szívével elsőként fedezte fel és mutatta meg a mi nép fölél emelkedett, a talajtól történelmileg elszakadt, művelt társadalmunk legfontosabb és beteges jelenségét. Megjelölte és éles megvilágításban elénk tárta a mi negatív típusunkat, a megnyugvást és megbékélést nem találó embert, aki nem hisz a hazai talajban és a hazai erőiben, aki végső soron tagadja Oroszországot és saját magát (értsd: saját társadalmát, a művelt réteget, amelyhez tartozik, és amely hazai talajon alakult ki), aki nem akar együtt cselekedni a többiekkel, és őszintén szenved. Aleko és Anyegin nyomán a hozzájuk hasonló alakok sokasága született szépirodalmunkban. Követték őket a Pecsorinok, Csicsikovok, Rugyinok és Lavreckijek,<sup>5</sup> Bolkonszkijok (Lev Tolsztoj *Háború és békéjében*) és sokan mások, akiknek már pusztá megjelenése is a Puskin által elsőként felvetett gondolat igazát tanúsítja. Tisztelet és dicsőség Puskinnak, óriási eszének és géniuszának, amellyel rámutatott a Nagy Péter-i reform után kialakult társadalmunk legnagyobb betegségére. Mesteri diagnózisának köszönhetjük betegségünk felismerését és megállapítását, és ő volt, aki elsőként nyújtott vigaszt is: hiszen ő adta a nagy reményt, hogy ez a betegség nem halálos, és az orosz társadalom felgyógyulhat, megújulhat és fel-támadhat, amennyiben csatlakozik a nép igazságához, hiszen

2) Ő nyújtotta elsőként nekünk (éppen elsőként, és előtte senki) az orosz szépség művészileg megformált típusait, azét a szépségét, amely egyenesen az orosz szellemből ered, a népi igazságban, hazai talajunkban gyökerezik, és ő kutatta fel ezeket a típusokat ott. Erről tanúskodik Tatjana, a tökéletesen orosz, a felvett hazugságtól önmagát megóvó nő típusa,<sup>6</sup> a történelmi típusok, mint például a Barát

---

<sup>5</sup> Aleko – Puskin *Cigányok* (1856) című poémájának a hőse; Pecsorin – Mihail Lermontov *Korunk hősei* (1839–1840) című regényének főhőse; Csicsikov – Gogol *Holt lelkek* (1. kötet: 1842) című művének főszereplője; Rugyin, Lavreckij – Ivan Turgenyev *Rugyin* (1856) és *Nemesi fészek* (1859) című regényének hősei.

Ezen hősök nagy részében az 50–60-as évek publicisztikája az úgynevezett „felesleges ember”, az orosz élet és irodalom sajátos típusának megtestesítőjét látta. Dosztojevszkij ettől teljesen eltérő módon értelmezte a néptől elszakadt „művelt társadalom” e képviselőinek alakját; úgyszintén a megszokottól eltérő Aleko és Csicsikov alakjának ezen hősökkel való együttemlegetése. Alekónak a „büszke ember” megtestesítőjeként és Csicsikovnak Anyegin utódaként való értelmezését láthatjuk Apollon Grigorjev *Pillantás az orosz irodalomra Puskin halála óta* (1859) című írásában, amely nyilvánvaló hatással volt Dosztojevszkij elképzeléseire.

<sup>6</sup> Tatjana – a *Jevgenyij Anyegin* (1823–1831; először teljes terjedelmében 1833-ban jelent meg) című verses regény hősnője.

és mások a *Borisz Godunov*ban,<sup>7</sup> a hétköznapi típusok, például *A kapitány lányá-*ban és számos más, verseiben, elbeszéléseiben, feljegyzéseiben, sőt még *A Pugacsov-lázadás történetében* is felvillanó képből.<sup>8</sup>

A legfontosabb, amit különösen hangsúlyoznunk kell, az az, hogy Puskin az orosz embernek és lelkének ezeket a kézzelfogható szépségű alakjait teljes egészében a nép szelleméből merítette. És itt már ki kell mondanunk a teljes igazságot: nem a mostani civilizációnkban, nem az úgynevezett „európai” műveltségünkben (amely őszintén szólva sohasem létezett), nem a felszínesen elsajátított európai eszmék és formák torzszüleményeiben mutatta fel Puskin ezt a szépséget, hanem egyes-egyedül és *kizárólag* a nép szellemében lelta fel. Ily módon, ismétlem, a betegség megállapításával nagy reményt is adott: „higgyetek szilárdan a nép szellemében, egyedül tőle reméljetez menekvést, és megmenekültök”. Puskin művészetének mélyére hatolva lehetetlen más következtetésre jutnunk.

3) A *harmadik* momentum, amelyre Puskin jelentőségével kapcsolatban rá kívántam mutatni, az művészi génuszának sajátos, legjellemzőbb, rajta kívül seholy és senkinél nem tapasztalható vonása: érzékenység az egész világ iránt, az a képesség, hogy a legteljesebben, csaknem tökéletesen testesüljön meg más népek szellemében. Beszédemben elhangzott, hogy Európában voltak óriási, világméretű génuszok: Shakespeare-ek, Cervantesek, Schillerek, de egyiküknél sem fedezhetjük fel ezt a képességet, csak Puskinnál. Nem csupán az érzékenységről van szó, hanem éppen a megtestesülés csodálatba ejtő teljességéről. Érthető, hogy Puskin méltatásakor mindenképpen meg kellett említenem e képességét, éppen mint génuszának legjellemzőbb sajátosságát, amivel a világ összes művésze közül egyedül ő rendelkezik, és ami mindegyikőjüktől megkülönbözteti. De ezt nem azért mondtam, hogy lekicsinyeljem az európai génuszok oly nagyságait, mint Shakespeare vagy Schiller; szavaimból ilyen ostoba következtetést csak egy tökfilkó vonhat le. A legkisebb mértékben sem vonom kétségbe az árja törzs Shakespeare által örök időkre megrajzolt egyetemes érvényű emberi típusainak egyetemességét, *egyetemes érthetőségét*, beláthatatlan mélységét. És ha Shakespeare Otellót ténylegesen *velencei* mórnak, és nem angolnak alkotta volna meg, akkor ezzel mindössze a helyi nemzeti jellegzetesség nimbuszával ruházta volna fel, a típus egyetemes jelentősége ettől még változatlan maradt volna, hiszen mondánivalóját egy itáliai alakjában is ugyanúgy, ugyanolyan erővel fejezné ki. Ismétlem, nem a Shakespeare-ek és Schillerek egyetemes jelentőségét akartam én két-

---

<sup>7</sup> Pimen szerzetesről, a *Borisz Godunov* egyik szereplőjéről van szó. Dosztojevszkij már a *Vremjában* megjelent *Книжность и грамотность* (1861) című írásában úgy ír a puskin Pimenről, mint akinek hűen ábrázolt alakjában megvannak „az orosz élet és népiség” elemei.

<sup>8</sup> *A kapitány lánya* (1836) – Puskin regénye.

*A Pugacsov-lázadás története* – Puskin *Pugacsov története* (*История Пугачева*), 1834 – című történelmi munkájáról van szó, amely a Jemeljan Pugacsov vezetése alatt lezajlott parasztfelkelés (1773–1775) eseményeit meséli el. *A Pugacsov-lázadás története* címet I. Miklós adta a műnek, aki személyesen cenzúrázta Puskin munkáját.

ségbe vonni, amikor Puskin legzseniálisabb képességeként a más népek szellemébe való átlényegülést jelöltem meg, hanem mindössze az e képességben és e képesség teljességében rejlő, számunkra nagy jelentőségű és profetikus útmutatást akartam hangsúlyozni, mivel

4) Ez a képesség teljes egészében orosz, nemzeti képesség, Puskin csak osztozik benne egész népünkkel, és mint a legtökéletesebb művész, ő e képesség legtökéletesebb kifejezője, legalábbis saját területén, a művészi tevékenységben. A népünk az, amely lelkében hordozza a világ iránti érzékenységre és a mindentösszefélesztésre való ezen hajlamot, és ennek már nem egyszer adta tanújelét a péteri reform utáni egész két évszázados időszak során. Népünk ezen képességének megjelölésekor nem állhattam meg, hogy e tényben rá ne mutassak a mi jövőbeli nagy vigaszunkra, a mi fényes, lehet, hogy a legfényesebb, előttünk világító reménysugarunkra. A legfontosabb, amit megállapítottam, hogy törekvésünk Európa felé, minden elragadtatásával és szélsőségével együtt, *alapjait tekintve* nemcsak hogy törvényszerű és ésszerű volt, hanem egyben népi is, teljes egészében egybeesett magának a nép szellemének törekvéseivel, és végül pedig vitathatatlanul magasabb rendű célt szolgált és szolgál. Rövid, túlságosan is rövid beszédemben természetesen nem tudtam gondolatmenetemet teljes egészében kifejteni, de legalábbis az, amit elmondtam, úgy vélem, világos. És nem kell, egyáltalán nem kell felháborodni az általam mondottakon, hogy „a mi nincstelen földünk talán végül új ígét mond ki a világnak”. Azt is nevetséges bizonygatni, hogy mielőtt új ígét mondanánk ki a világnak, „nekünk magunknak kellene fejlődünk a gazdaság, a tudomány és a polgárosodás terén, és csak azután ábrándozhatunk »új ígétről« olyan (állítólag) tökéletes organizmusok számára, mint Európa népei”. Én éppen azt hangsúlyozom beszédemben, hogy meg sem kísérelm összemérni az orosz népet a nyugati népekkel azok gazdasági vagy tudományos dicsőségének tekintetében. Egyszerűen csak azt mondom, lehetséges, hogy minden nép közül az orosz lélek, az orosz nép génusza a legalkalmasabb az egyetemes emberi egyesülés, a testvéri szeretet, az ellenségnek megbocsátó, az eltérőt felismerő és azt elfogadó, az ellentmondásokat feloldó józan szemlélet eszméjének befogadására. Ez nem gazdasági vonás, és nem is valamilyen másféle, hanem csupán *erkölcsi* vonás, és vajon tagadhatja-e, kétségbe vonhatja-e bárki is meglétét az orosz népben? Vajon állíthatja-e azt bárki is, hogy az orosz nép csupán tehetetlen tömeg, amely arra ítéltetett, hogy gazdaságilag szolgálja a mi népünk fölémelkedett, európai értelmiségünk boldogulását és fejlődését, miközben ő maga csupán holt tehetetlenség, amittől semmit sem várhatunk, amire nincs miért reménnyel tekintenünk? Sajnos sokan így tartják, de én megkockáztattam, hogy más véleménynek adjak hangot. Ismétlem, természetesen nem tudtam kimerítően, a maga teljességében bebizonyítani ezt az én „ábrándomat”, ahogy én magam neveztem, ugyanakkor mindenképpen rá kellett mutatnom. Azt hangoztatni pedig, hogy a mi nincstelen, rendetlen földünk addig nem hordozhat ilyen magasrendű törekvéseket, amíg nem válik a gazdaságban és a polgárosodásban a Nyugathoz

hasonlóvá – már egyszerűen képtelenség. A szellem erkölcsi kincsei, legalábbis legbelső lényegüket tekintve, függetlenek a gazdasági erőtől. A mi nincstelen és rendetlen földünk, legfelső rétegétől eltekintve, teljes egészében olyan, mint egyetlen ember. Nyolcvanmillió népe olyan szellemi egységet alkot, mely Európában természetesen nem létezik és nem is létezhet, következésképpen már csak ezen egy oknál fogva sem lehet azt állítani, hogy a mi földünk rendetlen, sőt azt sem, még szigorú értelemben véve sem, hogy nincstelen. Ezzel szemben Európában, ebben az Európában, ahol annyi gazdagságot halmoztak fel, az összes európai nemzet teljes polgári alapzata – minden alá van ásva, és lehet, hogy már holnap összeomlik nyomtalanul, örökre eltűnik, és helyette valami még soha nem hallott új, semmi korábbira nem hasonló köszönt be. És Európát minden felhalmozott kincse sem menti meg a bukástól, hiszen „egy órában elpusztul a gazdagság is”.<sup>9</sup> És közben éppen az európai nemzetek ezen aláásott, megfertőzött polgári rendjét mutatják fel népünk előtt eszményként, amely felé törekednie kell, és amelynek elérése után veheti csak magának a bátorságot, hogy elgügyögje saját kis igéjét Európának. Mi pedig határozottan azt állítjuk, hogy a szeretetlenség és a mindent egyesítő szellem erejét befogadni és hordozni a jelenlegi gazdasági nincstelenségünkben is lehet, sőt a nincstelenségnek még külön fokán is, mint a mostani. Még olyan nincstelenség közepette is meg lehet őrizni és be lehet fogadni, mint amilyen Batu támadása vagy a Zavaros idők okozta pusztulás után volt, amikor egyedül a nép mindent egyesítő szelleme mentette meg Oroszországot.<sup>10</sup> És végül, ha annak érdekében, hogy jogunk legyen szeretni az emberi-

---

<sup>9</sup> Vö.: Jel. 18, 16.

<sup>10</sup> Dosztojevszkij itt az orosz államiság két legkritikusabb időszakára utal. 1237–1240-ben a tatár seregek Batu kán vezetésével több hadjáratban hódították meg az orosz fejedelemségek többségét. A Zavaros időszak hosszú korszakát az állami egység megbomlása, belső küzdelmek, paraszt- és kozáklázadások, trónkövetelő álcárok megjelenése, valamint svéd és lengyel csapatok támadásai jellemezték. E korszak kezdetét általában 1598-tól, Fjodor Ivanovics cár (Rettegett Iván fia) halálától, a moszkvai uralkodó dinasztia kihalásától számítják. A Zavaros időket Moszkvának a lengyel uralom alól való, az úgynevezett második népfelkelés (земское ополчение) által végrehajtott felszabadítása zárta le (1612), illetve a Romanov-dinasztia első uralkodójának, Mihail Fjodorovics Romanovnak az *Országos Gyűlés* (Земский Собор) által történő megválasztása (1613. február). A Zavaros időszak megkülönböztetett figyelmet kapott az „igazi szlavofilek” szemléletében is, akik az orosz történelemben meghatározó szerepet játszó autonóm népi alapelv tiszta formában való megnyilvánulását látták benne, mintegy a *Zemlja*, a (sajátosan értelmezett) nép által végrehajtott második államalapítást, az Állam másodszeri békés behívását-megalapítását, miután az állam teljesen megsemmisült a Zavaros időszak alatt, és a *Zemlja*, a nép, a népi alapelv egyedüli tényezőként maradt meg a történelem színpadán. K. Akszakov szavaival: „Az interregnum idején pusztult, és végül darabokra hullott Oroszország állami épülete. Ez alatt a széthullott épület alatt feltárult a *Zemlja* szilárd berendezkedése, egész Oroszország erős obscsinája [...]. Az elpusztult Állam alatt feltárult a *Zemlja*, amely számára az Állam csupán külső fedélül szolgált. Az Állam bukását felhasználták a vad, erőszakos, [...] nem a *Zemljához* tartozó elemek, amelyeket ez idáig az állam visszatartott; vad erőszak megmutatta az Állam szükségességét. A *Zemlja* [...] külsőleg szétzilálódva, de belső egységgel és a minden erők legerősebbikével, a szellem erejével rendelkezve –

séget, és jogunk legyen mindent egyesítő lelket fogadni magunkba; hogy képesek lehessünk arra, hogy ne gyűlöljünk más nemzeteket azért, mert nem hasonlók hozzánk; hogy ne akarjunk bezárkózni mások elöl saját nemzetiségünkbe, hogy minden egyedül csak neki jusson, a többi nemzetiséget pedig ne akarjuk csupán kifacsarható citromnak tartani (pedig hát Európában vannak ilyen szellemiségű népek!); még ha valóban kell is mindennek eléréséhez, ismétlem, feltétlenül szükséges, hogy előzőleg gazdag néppé váljunk, és átvegyük az európai polgári berendezkedést, akkor is, vajon valóban kötelesek vagyunk-e itt is szolgai módon lemásolni ezt az európai berendezkedést (amely holnap már talán összeomlik Európában)? Hát valóban itt sem engedik meg, nem hagyják, hogy az orosz organizmus nemzeti módon, saját organikus ereje által fejlődjön, hanem okvetlenül csak egyéni jellegét elveszítve, lakájként utánozva Európát? Na de akkor mit kezdenek az orosz organizmussal? Értik-e ezek az urak, mi az, hogy organizmus? És még ők beszélnek természettudományról!<sup>11</sup> „A nép ezt nem engedi meg” – mondta valamilyen ügy kapcsán úgy két évvel ezelőtt egy szenvedélyes nyugatosnak beszélgetőtársa. „Akkor meg kell semmisíteni a népet!” – válaszolta a nyugatos nyugodtan és méltóságteljesen. És ez az ember nem akárki volt, hanem értelmiségünk egyik képviselője. A történet hiteles.

E négy momentummal Puskin jelentőségére kívántam rámutatni, amellyel számunkra bír, és beszédem, ismétlem, nagy hatást gyakorolt. Nem a maga érdemeivel hatott (ezt hangsúlyozom), nem kifejtésének nagyszerűségével (ebben egyetértek minden ellenfelemmel, és egyáltalán nem dicsekszem), hanem őszinteségével, és, azt merem mondani, az általam felhozott tények egyfajta cáfolhatatlanságával, minden rövidsége és nem kimerítő volta ellenére. De mindazonáltal, mitől ment „eseményszámomba”, ahogy Ivan Szergejevics Akszakov kifejezte magát? Hát éppen attól, hogy a szlavofilek vagy az úgynevezett „orosz párt” (istene, nálunk van „orosz párt”!) hatalmas, és lehet, hogy végérvényes lépést tett a nyugatosokkal való kibékülés irányába; mivel a szlavofilek teljes mértékben törvényszerűnek nyilvánították a nyugatosok minden törekvését Európa felé, sőt legszélsőségesebb túlzásaikat és következtetéseiket is, és ezt a törvényszerűséget magával a nép szellemével megegyező tiszta orosz népi törekvésünkkel ma-

---

felkelt mint egyetlen ember, és az ellenség ellen indult. [...] Miután véghezvitte nagy tettét, amely a durva erő területére szőlította, a *Zemlja* újra létrehozta az Államot, és visszatért a maga területére, a szellemi és az élettevékenység, a gondolat és az élet területére.” (По поводу VIII тома г. Соловьева. In: АКСАКОВ, К. С.: *Полное собрание сочинений*. Т. 1. Москва, 1889. [Először 1860-ban jelent meg.] 268–269.)

<sup>11</sup> Dosztojevskij itt ironikusan a természettudományoknak az orosz „művelt társadalomban” a XIX. század 60–70-es éveiben kialakult kultuszára utal. A „tapasztalati” tudományok (anatómia, fiziológia, kémia, fizika) erőteljes propagandája szembefordulást jelentett mindenfajta szellemi tradícióval, és azt a törekvést fejezte ki, amely az etika, esztétika, valamint a társadalom és politikai intézményei tanulmányozása számára „pozitív”, „reális” alapot igyekezett felkutatni. Ezen törekvés nagy hatású irodalmi megjelenítése volt Bazarov alakja Turgenyev *Apák és fiúk* című regényében.

gyarázták. A túlzásokat a történelmi szükségszerűséggel, a történelmi fátummal igazolták, úgyhogy végül, végeredményben, ha egyszer mindent mérlegre téve kiderül majd, hogy a nyugatosok ugyanakkora szolgálatot tettek az orosz földnek és szelleme törekvéseinek, mint mindazok a tiszta orosz emberek, akik őszintén szerették szülőföldjüket, és mostanáig talán túlságosan is féltékenyen óvták azt az „orosz külföldiek” minden túlzásától. Végül pedig kinyilvánították, hogy a két párt között egészen mostanáig fennálló értetlenség és a köztük folyó dühödtt civódás csak egy hatalmas félreértés volt. Hát bizonyára ez az, ami eseményszámba mehetett, mivel a szlavofilizmus képviselői ott rögtön, beszédem elhangzásakor teljes mértékben egyetértettek minden következtetésével.<sup>12</sup> Én pedig most kijelentem – mint ahogy magában a beszédben is kijelentettem –, hogy ezen új lépés dicsősége (már amennyiben a kibékülés legőszintébb vágya dicsőségnek számít), hogy ezen, ha akarják, új ige kinyilvánítása egyáltalán nem csak az én érdemem, hanem az egész szlavofilizmusé, „pártunk” egész szelleméé és irányvonaláé; és hogy az mindig világos volt azok számára, akik elfogulatlanul vizsgálták a szlavofilizmust, hogy az általam kifejtett gondolatra a szlavofilizmus képviselői már nem egyszer rámutattak, ha nem is mondták ki. Én csupán meg tudtam ragadni a megfelelő pillanatot. És végezetül: ha a nyugatosok elfogadják következtetésünket, és egyetértenek vele, akkor természetesen valóban megszűnik minden félreértés a két párt között, úgyhogy „a nyugatosoknak és a szlavofileknek nem lesz miről vitatkozniuk – ahogy Ivan Szergejevics Akszakov kifejezte magát –, mivel most minden tisztázódott”. Ebből a szempontból természetesen valóban „esemény” lenne a beszédem. De sajnos az „esemény” szót csak az egyik oldal őszinte lelkesedése mondatta ki, és hogy a másik oldal is elfogadjá-e, és nem marad-e meg csupán eszménynek – ez már egészen más kérdés. Az engem megölelő és kezemet megszorító szlavofilekkel együtt, még fenn a színpadon, alighogy lejtöttem a szónoki emelvényről, nyugatosok is odajöttek hozzám kezét fogni, és közülük nem is akárcik, hanem a nyugatosság élvonalának képviselői, akik ott, különösen most, vezető szerepet töltenek be.<sup>13</sup> Ugyanolyan forró és őszinte lelkesedéssel szorították meg a kezem, mint a szlavofilek, és zseniálisnak nevezték a beszédem, és ezt még jó néhányszor elismételték, hangsúlyozva a „zseniális” szót. De félek, őszintén félek: vajon nem csak a lelkesedés első „fellángolása” mondatta-e ezt velük! Ó, nem attól félek, hogy megtagadják véleményüket, miszerint a beszédem zseniális, hiszen magam is jól tudom, hogy nem az, és a dicséretetek egyáltalán nem kápráztattak el, úgyhogy tiszta szívből megbocsátom nekik,

---

<sup>12</sup> A *Golosz* című lap június 9-i száma szerint a Dosztojevszkij után fellépő Ivan Akszakov ezt mondta: „Dosztojevszkijel mind a két oldal egyetért: mind az úgynevezett szlavofilek képviselői, mint például én, mind a nyugatosság képviselői, mint Turgenyev.”

<sup>13</sup> Ivan Szergejevics Turgenyevről és Pavel Vasziljevics Annyenkovról (1813–1887) van szó. Később Turgenyev, ahogyan szinte minden „nyugatos”, negatívan nyilatkozott és írt a Puskin-beszédről.

ha csalódnak zsenialitásomban, de az is megtörténhet, hogy ezt mondják majd a nyugatosok, miután kicsit gondoltak a dolgon (nota bene, nem azokra gondolok, akik a kezemet rázták, most csupán a nyugatosokról általában beszélek, ezt hangsúlyozom):

Hanem – lehet, hogy ezt mondják majd nyugatosok (hallják: „lehet”, és nem több) –, hanem Önök végre-valahára hosszú viták és civódások után elismerték, hogy törekvésünk Európa felé törvényszerű és normális volt, beismerték, hogy a mi oldalunkon szintén volt igazság, és meghajtották zászlajukat, nos, mi örömmel fogadjuk az Önök beismerését, és sietünk kijelenteni, hogy ez az Önök részéről nagyon is dicséretes, azt mutatja legalábbis, hogy Önökben van némi értelem, amit egyébiránt soha nem is vittunk el Önöktől, kivéve talán a legkorlátoltabbakat közülünk, akikért azonban felelősséget vállalni nem akarunk, és nem is tudunk – de... itt, amint látják, bizonyos újabb nehézség merül fel, és ezt minél hamarabb tisztázni kell. Arról van szó, hogy az Önök álláspontja, az Önök következtetése, amely szerint mi túlzásaink közben állítólag akaratlanul is összhangban voltunk a nép szellemével, és titokzatos módon ez irányított bennünket, hát ez az Önök álláspontja – számunkra mégiscsak több mint kétséges marad, és ezért közöttünk az egyetértés újra csak lehetetlenné válik. Vegyék tudomásul, hogy minket Európa és tudománya, Péter reformja irányított, és semmiképpen sem népünk szelleme, hiszen ezzel a szellemmel nem találkoztunk utunk során, színét sem láttuk, ellenkezőleg, magunk mögött hagytuk, és a lehető leggyorsabban futottunk el tőle. Kezdetől fogva önállóan haladtunk és egyáltalán nem az orosz nép valamiféle ösztönét követve, amely állítólag az egyetemes érzékenység és az emberiség egyetemes egyesítése felé vonz, nos, egyszóval mindazon dolgok felé, amelyekről Önök most oly sok mindent összehordtak. Az orosz népben, ha már itt van a teljesen őszinte nyilatkozatok ideje, ugyanúgy, mint korábban, csak tehetetlen tömeget látunk, amelytől nincs mit tanulni, amely ellenkezőleg, csak fékezi Oroszország fejlődését a progresszív, jobb jövő felé, és amelyet teljes egészében át kell alakítani és át kell formálni –, és ha már organikusan lehetetlen, és nincs rá mód, akkor legalább mechanikusan, azaz egyszerűen egyszer és mindenkorra arra kell kényszeríteni, hogy nekünk engedelmessékedjék, az idők végezetéig. Ahhoz pedig, hogy ezt az engedelmességet elérjük, el kell sajátítanunk a polgári berendezkedést hajszálra pontosan ugyanúgy, ahogyan az Európa országaiban fennáll, amiről épp az imént esett szó. Alapjában véve a mi népünk nincstelen és *szmerd*,<sup>14</sup> amilyen mindig is volt, és nem lehetnek sem önálló eszméi, sem saját arca. Népünk egész történelme abszurdum, amiből Önök az ördög tudja mit hoztak ki mostanáig, és amit csak mi szemléltünk józanul. Arra van szükség, hogy egy olyan nép-

---

<sup>14</sup> *Szmerd* (смерд) – a történetírás által vitatott jogállású paraszt vagy egyszerűen alantas származású ember a Kijevi Oroszországban. A szó töve megegyezik a „szmergyety” („смердеть”) – „bűzleni” szóéval. Az alantas származásra utaló jelentését később is megőrizte.

nek, mint amilyen a miénk, ne legyen történelme, azt pedig, amivel ez idáig történelem címén bírt, utálattal kell elfelednie, teljes egészében. Arra van szükség, hogy történelme csak a mi művelt társadalmunknak legyen, amelyet a nép munkájával és erejével köteles szolgálni csupán.

Már engedelmet, ne nyugtalankodjanak, és ne kiabáljanak: nem ígába akarjuk hajtani a népet, amikor engedelmességéről beszélünk, ó, természetesen nem! Ne következtessenek erre: mi humanusak vagyunk, európaiak, Önök ezt nagyon is jól tudják. Ellenkezőleg, szándékunkban áll népünket művelni, rendben, lépésenként, és művünk megkoronázásaként felemeljük magunkhoz, miután nemzetiségét már egy másikra alakítottuk át, azzá, ami majd magától adódik a nép kiművelése után. A nép művelését pedig arra alapozzuk, és azzal kezdjük, amivel mi magunk is kezdtük, vagyis egész múltjának saját maga által történi megtagadásával és azzal az átokkal, amelyet magának kell kimondania saját múltja felett. Ahogy egy kicsit is megtaníttuk a nép fiát írni-olvasni, azon nyomban megízleltük vele Európát, azon nyomban elkezdjük Európával csábítani, ha mással nem, hát kifinomult életformájával, szokásaival, öltözkéivel, italaival, táncaival –, szóval elérjük, hogy szégyenkezzék korábbi bocskora és kvásza miatt, hogy szégyellje saját ősi dalait, és bár akad köztük néhány gyönyörű és dallamos, mi mégis rímbe szedett vaudeville-t énekeltetünk vele, bármennyire is haragudjanak Önök ott ezért. Egyszóval a nemes cél érdekében a lehető legtöbb és különfélebb eszközzel hatunk a jellemgyenge pontjaira, ahogy ez velünk is történt, és akkor a nép – a miénk lesz. Szégyenkezni kezd a múltja miatt és megátkozta azt. Aki pedig megátkozta a saját múltját, az már a miénk – íme a mi képletünk! Ezt teljes egészében alkalmazzuk majd, amikor nekilátunk, hogy magunkhoz emeljük a népet. Ha pedig a nép alkalmatlannak bizonyul a műveltségre, akkor – „kiiktatni a népet”. Hiszen akkor már világosan látszik majd, hogy a mi népünk mindössze egy érdemtelen, barbár tömeg, amelyet csak engedelmségre kell bírni. Hiszen mit lehet itt tenni: az igazság csak az értelmiségben és Európában van, és ezért legyen bár az Önök népe akár nyolcvanmillió (amivel, úgy tűnik, Önök kérkednek), ezek a milliók mind elsősorban ezt az európai igazságot kell, hogy szolgálják, mivel más igazság nincs, és nem is lehet. A milliók számával minket nem ijesztenek meg. Íme, ez a mi mindenkori következtetésünk, csak éppen most teljes meztelenségében, és mi kitartunk mellette. Nem tehetjük, hogy következtetésüket elfogadva, Önökkel együtt olyan furcsa dolgokat vitassunk meg, mint például „le Pravoslavié” és annak valamifajta állítólagos sajátos jelentősége. Reméljük, hogy legalább ezt nem kívánják tőlünk, főleg most, amikor Európa és az európai tudomány utolsó szava végső következtetésében az ateizmus, a felvilágosult és humanus ateizmus, és lehetetlen számunkra, hogy ne kövessük Európát. És ezért az elhangzott beszédnek azt a felét, amelyben dicsérettel illetnek minket, talán el is tudjuk fogadni, bizonyos megszorításokkal, ám legyen, megtegyük Önöknek ezt a szívességet.



De azt a felét, amely Önökre és ezekre az Önök „alapelveire” vonatkozik – már megbocsássonak, de nem fogadhatjuk el...

Íme, ez lehet tehát a szomorú végkövetkeztetés. Ismétlem, nemcsak arra nem veszem a bátorságot, hogy azon nyugatosok szájába adjam ezeket a szavakat, akik kezét fogtak velem, de még azokéba sem, akik sokan, nagyon sokan vannak közöttük, legfelvilágosultabbjaik, az orosz élet kiváló személyiségei, akik teóriáiktól eltekintve teljes mértékben orosz emberek, tekintélyes és tiszteletre méltó orosz polgárok. De hát a tömeg, az elszakadtak és a kiszakadtak tömege, az Önök nyugatosságának derékhada, az átlag, az utca, ahol az eszme tengődik; – az „irányzat” mindezen *szmerd*jei (márpedig belőlük annyi van, mint csepp a tengerben), ó, azok majd feltétlenül ilyenformán hordanak össze egyet s mást, vagy lehet, hogy már meg is tették. (Nota bene: ami a hitet illeti, egy kiadvány például már a rávalló éleselméjűséggel bejelentette, hogy a szlavofilek célja – egész Európát pravoszlávvá keresztelni.)<sup>15</sup> De hagyjuk a sötét gondolatokat, és reménykedjünk europaizmusunk élenjáró képviselőiben. Ha pedig ők csak a felét is elfogadják következtetésünknek és hozzájuk fűzött reményeinknek, úgy tisztelet és dicsőség nekik ezért, és mi lelkes szívvel fogadjuk őket. Ha még csak az egyik felét fogadják is el, ha tehát elismerik legalább az orosz szellem önállóságát és egyediségét, létének törvényességét és emberszerető, mindent egyesítő törekvését, már akkor szinte nem lesz miről vitázni, legalábbis, ami a legalapvetőbbet és a lényegét illeti. Akkor beszédem ténylegesen egy új esemény alapjául szolgálna. Utoljára ismétlem, nem maga a beszéd lenne esemény (az érdemtelen erre a megnevezésre), hanem a nagy Puskin-ünnepség, amely alkalmat szolgáltatott egyesülésünkre – immáron minden művelt és őszintén orosz ember egyesülésére a jövő legnagyobb céljáért.

*Szabó Tünde fordítása*

---

<sup>15</sup> Minden bizonnyal Alekszandr Nyikolajevics Pipinnek (1833–1903) a „liberális” *Vesztnyik Jevropi* folyóiratban megjelent *A lengyel kérdés az orosz irodalomban* című cikkéről van szó (1880, 2. és 4. szám). Pipin a cikk második részében Jurij Szamarin „A lengyel kérdés jelenlegi tartalma” című írását elemezte (eredetileg megjelent: *Gyeny* 1863, 38. szám), és itt Pipin a szlavofileknek a lengyel nép pravoszlávvá keresztelésének szándékát tulajdonította.

F. M. DOSZTOJEVSZKIJ

## PUSKIN (VÁZLAT)<sup>1</sup>

### ELHANGZOTT AZ OROSZ IRODALOM KEDVELŐINEK TÁRSASÁGA JÚNIUS 8-I ÜLÉSÉN

„Puskin rendkívüli jelenség, és talán az orosz szellem egyedüli megnyilvánulása” – mondotta Gogol.<sup>2</sup> A magam részéről még azt tenném hozzá: és egyben profetikus megnyilvánulása is. Igen, nekünk mindannyiunknak, oroszoknak, fel-tűnésében van valami kifejezetten profetikus. Puskin éppen valódi öntudatunk legelején lép elő, akkor, amikor ez az öntudat még épphogy csak kialakult, és megszületett társadalmunkban egy teljes évszázaddal a péteri reform után –, és Puskin megjelenése erőteljesen hozzájárult ahhoz, hogy sötét utunkat új, irány-mutató fény világítsa be. Puskin ebben az értelemben prófécia és útmutatás. Ami engem illet, nagy költőnk tevékenységét három szakaszra osztom. Most nem iro-dalmi kritikusként beszélek: művészi tevékenységét érintve csupán azt a gondol-atomat szeretném megvilágítani, amely szerint Puskin profetikus jelentőséggel rendelkezik számunkra, továbbá azt, hogy mit értek ezen a kifejezésen. Mellé-kesen szeretném megjegyezni, hogy Puskin tevékenységének korszakai nem kü-lönülnek el éles határvonallal egymástól. Az *Anyegin* eleje például, szerintem még a költő tevékenységének első korszakához tartozik, az *Anyegin* befejezése viszont a második korszakra esik, amikor Puskin már meglegelte eszményeit a hazai földön, és szerető, látnoki lelkével teljes egészében elfogadta és megszerette eze-ket az eszményeket.<sup>3</sup> Azt is szokták mondani, hogy tevékenységének első korszá-kában Puskin európai költőket utánozott, Parnyt, André Chénier-t és másokat, de

---

<sup>1</sup> A tanulmány eredeti megjelenési helye: DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *A történelem utópikus értelmezése. Tanulmányok*. Szerkesztette: Sisák Gábor. Budapest, Osiris, 1998. 122–143. FILIPPOV Szergej – SISÁK Gábor: *Jegyzetek*. Uo. 224–227. – K. K. szerk. megj.

Vö.: uo. 224: *Az író naplója* 1881. évi egyetlen számának második fejezeteként jelent meg. A fordítás a következő kiadás alapján készült: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание сочинений*. Т. 26. Ленинград, 1984. 136–149.

<sup>2</sup> Dosztojevszkij itt Gogol *Néhány szó Puskinról* című írásából idéz (amely 1832-ben íródott és 1835-ben jelent meg Gogol *Arabeszkek* című gyűjteményes kötetének első részében).

<sup>3</sup> Puskin a *Jevgenyij Anyegint* 1823-ban kezdte el írni, és 1831-ben fejezte be.

legfőképpen Byront.<sup>4</sup> Igen, kétségtelen, hogy Európa költői nagy hatással voltak zsenijének fejlődésére, és e hatásukat meg is őrizték Puskin egész élete folyamán. Ennek ellenére még Puskin első elbeszélő költeményei sem voltak pusztán utánzatok, úgyhogy már bennük is megnyilvánult zsenijének rendkívüli önállósága. Az utánzatokban sohasem jelenik meg a szenvedés olyan önállósága és az öntudat olyan mélysége, ahogy azt Puskin jelenítette meg például a *Cigányok*ban, abban az elbeszélő költeményben, amelyet teljes egészében művészi tevékenységének első korszakához sorolok.<sup>5</sup> Az alkotás erejéről és lendületéről már nem is beszéllek, ami nem nyilatkozhatott volna meg ilyen mértékben, ha csupán utánzatokról lenne szó. A *Cigányok* főhősében, Aleko típusában már megmutatkozik az az erős és mély, teljesen orosz gondolat, amelyet később olyan harmonikus teljességben fejezett ki a költő az *Anyegin*ben, ahol szinte ugyanaz az Aleko jelenik meg, de már nem fantasztikus megvilágításban, hanem tapinthatóan reális és érthető alakban.<sup>6</sup> Puskin Alekóban már megtalálta és zseniálisan megmutatta azt a szerencsétlen nyughatatlan vándort, aki nem leli helyét saját hazájában, azt a történelmi orosz szenvedő embert, aki történelmileg olyannyira szükségszerűen jelent meg a néptől elszakított társadalmunkban. Ezt a típust természetesen nem csak Byrontól merítette. Ez a típus igaz, és hibátlanul megragadott, ez a típus állandó és hosszú időre meglepedett itt nálunk, a mi orosz földünkön. Ezek az orosz otthonra nem lelő vándorok mind a mai napig folytatják vándorlásukat, és úgy tűnik, még sokáig nem fognak eltűnni. És ha ugyan ma már nem is járnak cigánytáborokba, hogy a cigányoknál, a cigányok vad és sajátos életében keressék egyetemes eszményeiket, és reméljenek megnyugvást a természet ölében a mi orosz, művelt társadalmunk zavaros és képtelen életétől szabadulva, úgy mindenképpen belevetik magukat a szocializmusba, amely még nem létezett Aleko idejében, új hittel lépnek az új mezőre, buzgón munkához látva rajta, abban a hitben, ahogyan Aleko is, hogy fantasztikus tevékenységükkel nem csupán saját céljaikat és saját maguk boldogságát érik el, hanem az egyetemes boldogságot is megteremtik. Mivel az orosz vándornak nem másra, mint az egyetemes boldogságra van szüksége ahhoz, hogy megnyugodjon: olcsóbban nem békél meg – persze amíg csak az elméletről van szó. Ez egyre csak ugyanaz az orosz ember, csak éppen más időben jelent meg. Ez az ember, ismétlem, éppen a nagy péteri reform utáni második évszázad elején jelent meg a mi, a néptől és a népi erőktől elszakadt, mű-

---

<sup>4</sup> *Évariste-Désiré de Parny* (1753–1814) – francia költő; *André Chénier* (1762–1794) – francia költő; *George Gordon Byron* (1788–1824) – angol költő.

<sup>5</sup> Puskin 1824-ben írta a *Cigányok* című elbeszélő költeményét.

<sup>6</sup> A *Puskin-beszéd*hez készített vázlatokban Dosztojevskij részben önéletrajzi párhuzamot is von saját maga és Aleko-Anyegin között: „Mutassanak rá akkor neki [Aleko-Anyeginnek – S. G.] Fourier rendszerére, amely akkor még ismeretlen volt, és örömmel kezdett volna hinni benne, minden erejével dolgozni kezdett volna az érdekében, és ha ezért száműzték volna valahová, akkor boldognak tartotta volna magát. Akadt volna egy külső egyetemes tevékenység – az első csalódásig, természetesen [...] De akkor még nem létezett Fourier rendszere” (26. k., 215–216; 454).

volt társadalmunkban. Ő, a művelt társadalomhoz tartozó oroszok túlnyomó többsége annak idején, Puskin korában is, mint ahogy napjainkban is, békésen szolgált vagy szolgál csinovnyikként a kincstárnál, a vasútnál vagy a bankoknál, vagy egyszerűen csak a pénzszerzés egyik vagy másik módjával van elfoglalva, vagy mi több, a tudományokkal is foglalkozik, előadásokat tart – és mindezt rendszeresen, lustán és békésen, fizetés ellenében, preferánsszal, és anélkül, hogy eszébe jutna cigánytáborba vagy más, korunknak megfelelőbb helyre menekülni. A legtöbb, hogy egy kicsit megmártózik a liberalizmusban, amihez „az európai szocializmus árnyalatát” keveri, amely szocializmus ugyanakkor egyfajta orosz jólelkőség jellegzetességeit viseli magán, de hiszen mindez csupán a kor kérdése. Mit számít az, hogy az egyik még el sem kezdett nyugtalankodni, a másik viszont már eljutott a bezárt ajtóig, és alaposan bevverte a fejét. Ugyanaz vár majd mindannyiukra a maga idejében, ha nem térnek rá a néppel való alázatos érintkezés menekvést jelentő útjára. De még ha nem is mindannyiukra vár ez a sors: elegendők csak a „kiválasztottak”, elegendő, ha a nyugtalanok csupán egy tizedrészt tesznek ki, és a maradék hatalmas többségnek nem lesz miattuk nyugalma. Aleko természetesen még nem tudja megfelelően kifejezni bánatos vágyakozását, nála mindez még valahogyan elvontan jelenik meg, nála csupán a természet utáni vágyakozás van jelen, a nagyvilági társaság elleni berzenkedés, az egyetemes törekvések, a valahol és valaki által elvesztett igazság siratása, azé az igazságé, amelyet ő maga sehogy sem képes újra megtalálni. Itt van egy kevés Jean-Jacques Rousseau-ból. Maga sem tudná megmondani természetesen, hogy miben áll ez az igazság, hol és miben jelenhetett volna meg, és pontosan mikor vészett el, de szenvedése őszinte. Az álmodozó és türelmetlen ember még egyelőre csak a külső jelenségektől reméli a megváltást, és ennek így is kell lennie: „az igazság, úgy mond, valahol rajta kívül, talán valahol más országokban van, például az európaiakban, szilárd történelmi berendezkedésükkel, kialakult társadalmi és polgári életükkel”. És sohasem fogja megérteni, hogy az igazság mindenekelőtt őbenne magában lakozik, de hogyan is érthetné meg: hiszen maga is idegen saját országában, egy egész évszázad szoktatta el a munkától, kultúrája nincs, négy fal között nőtt fel, mint egy intézeti lányka, különös és számára nem érthető kötelességeknek tett eleget, aszerint, hogy melyik osztályba tartozik abból a tizennégyből, amelyre a művelt orosz társadalom oszlik.<sup>7</sup> Ő egyelőre még csak egy letépett,

---

<sup>7</sup> Nagy Péter 1722. január 24-i rendeletével került bevezetésre „Az összes katonai, polgári és udvari tiszttség rangtáblázata”, az úgynevezett Rangsáblázat, amely az állami szolgálat menetét szabályozta Oroszországban. A Rangsáblázat a katonai, polgári és udvari tisztőségek egymásnak megfelelő 14, hierarchiába rendezett osztályát állította fel. Az alsóbb rangosztályok személyes, a felsőbbek örökletes nemességgel jártak. Nagy Pétertől III. Péter 1762-es rendeletéig, illetve az azt megerősítő, Nagy Katalin által a nemesség számára kiadott Adománylevél (1785), a nemesség tagjai számára az állami szolgálat kötelező volt. A Rangsáblázat számos változtatáson átesve 1917-ig fennmaradt. Ahogy Dosztojevszkijnél is szerepel, a péteri állam, illetve az ezzel az állammal szorosan össze-

a szélben sodródó fűszál. És ő érzi ezt, és gyötrődik is miatta, gyakran nagyon is fájdalmasan! És mi van abban, hogy talán az ősi nemesség tagjaként és, ami még valószínűbb, jobbágyok birtokosaként, nemességének szabadságából következően megengedte magának azt a kis ábrándot, hogy lelkesedjen a „törvény nélkül” élő emberekért, és egy időre medvét vezetett és táncoltatott a cigánytáborban? Érthető, hogy egy nő, egyik költőnk szavaival élve, egy „vad nő” nyújthatta számára leginkább a gyötrő vágyakozástól való szabadulás reményét, és ő könnyelműen, de szenvedélyes hittel menekül Zemfirához: „Íme, úgymond, itt az én menekvésem, talán éppen itt van az én boldogságom, a természet ölen, távol a világtól, itt, ezeknél az embereknél, akik nem ismerik a civilizációt és a törvényeket!” És mi történik: a legelső alkalommal, amikor összeütközésbe kerül e vad természet feltételeivel, nem állja ki a próbát, és vér festi vörösre a kezét. Nem hogy az egyetemes harmónia, de még a cigányok számára is alkalmatlannak bizonyult ez a szerencsétlen álmodozó, és a cigányok – mindenfajta bosszúállás és harag nélkül, méltóságteljesen és egyszerűen – elűzik őt:

Hagyj minket el, te gőgös ember,  
Vadak vagyunk mi. Mit se rendel  
Nekünk a törvény. Nem ölünk:  
Vér, büntetés nem kell nekünk.<sup>8</sup>

Míndez természetesen fantasztikus, de ez a „gőgös ember” valóságos és pontosan megragadott. És nálunk elsőként Puskin ragadta meg, ezt nem szabad elfelejtenünk. Igen, igen, mihelyt valami nem a kedve szerint történik, haragvón lesújt és visszavág, hogy sérelmét megbosszulja, vagy ami még valószínűbb, eszébe jut, hogy a tizennégy osztály egyikébe tartozik, és talán (hiszen ez is nem egyszer megtörtént már), maga kiált a lesújtó és visszavágó törvény után, és megidézi, csak hogy személyes sérelmét megtorolja. Nem, ez a zseniális elbeszélő költemény nem utánzat! Itt már lassan kezd megjelenni a kérdés, „az átkozott kérdés” orosz megoldása a nép hite és igazsága szerint: „Alázkodj meg, gőgös ember, és mindenekelőtt törd le gőgödöt. Alázkodj meg, mihaszna ember, és mindenekelőtt saját meződön munkálkodjál” – így hangzik a megoldás a nép igazsága és a nép értelme szerint. „Nem rajtad kívül van az igazság, hanem saját magadban; találd meg önmagadat saját magadban, vesd alá önmagadat saját magadnak, vedd birtokba önmagadat – és meglátod az igazságot. Nem a dolgokban van ez az igazság, nem rajtad kívül és nem is valahol a tengeren túl, hanem mindenekelőtt saját tulajdon munkádban önmagad felett. Ha legyőzöd, megbékítéd magad – olyan

---

függő úgynevezett „művelt társadalom” és a Rangtáblázat által érintett személyek köre nagyjából egybeesett.

<sup>8</sup> Idézet Puskin *Cigányok* (1824) című elbeszélő költeményéből, az öreg cigányvajda Alekóhoz intézett szavai. Hegedüs Géza fordítása.

szabad leszel, olyan szabadság részese, amit eddig elképzelni sem tudtál, nagy ügyet kezdesz el, és másokat is szabaddá teszel, meglátod majd a boldogságot, mert életed üressége megszűnik, és megérted végre népedet és néped szent igazságát. Az egyetemes harmóniát nem találod meg sem a cigányoknál, sem máshol, ha elsősorban te saját magad vagy méltatlan rá, ha haraggal és göggel vagy teli, és ingyen követeled az életet, miközben nem is gondolsz rá, hogy fizess érte”. A kérdés ilyen megoldása Puskin elbeszélő költeményében már jól láthatóan megmutatkozik. És még világosabban jut kifejezésre a *Jevgenyij Anyegin*ben, amely már nem fantasztikus költemény, hanem tapinthatóan reális mű, amelyben a valóságos orosz életet olyan alkotóerővel és olyan tökéletességgel jelenítette meg a szerző, amire nincs példa Puskin megelőzően, de talán még utána sem.

Anyegin Pétervárról érkezik, feltétlenül Pétervárról, erre mindenképpen szükség volt a műben, és Puskin nem hagyhatott figyelmen kívül hőse életrajzában egy ilyen jelentős valós elemet. Újra megismétlem, hogy ez ugyanaz az Aleko, különösen később, amikor bánatában így kiált fel vágyakozva:

Mért nem fekszem most én is itten,  
Mint a tulai szélütött bíró?<sup>9</sup>

De most, a mű elején még félig piperkóc és nagyvilági ember, és még túlságosan is keveset élt ahhoz, hogy teljesen ki tudott volna ábrándulni az életből. De már kísértetni és nyugtalanítani kezdi a

Nemeslelkű ördöge titkos unalomnak.<sup>10</sup>

Ezen az eldugott vidéken, hazája szívében, természetesen nincs otthon. Nem tudja, mihez kezdjen itt, és úgy érzi magát, mintha vendégségbe jött volna saját otthonába. Később, amikor bánatos vágyakozásában saját hazájában és külföldi országokban bolyong, mint kétségtelenül okos és kétségtelenül őszinte ember, az idegenek között is még inkább idegennek érzi önmagát önmaga számára. Igaz, a hazáját ő is szereti, de nem bízik meg benne. Természetesen a hazai eszményekről is hallott már valamit, de azokban sem bízik. Csak abban hisz, hogy a hazai mezőn teljességgel lehetetlen bármiféle munka, és azokra, akik ezt lehetségesnek tartják – akik akkor is éppoly kevesen voltak, mint ma – szomorkás gúnnyal tekint. Lenszkijt egyszerűen nyugtalan vágyakozásában ölte meg, ki tudja, talán az egyetemes eszmény utáni vágyakozásában – ez túlságosan is jellemző ránk, ez valószínű. Tatjana egészen más: határozott típus, és szilárdan áll a talaján. Mélyebb Anyeginnél, és természetesen okosabb is nála. Már egyedül nemes

<sup>9</sup> Puskin: *Jevgenyij Anyegin. Részletek Anyegin utazásából* (Áprily Lajos fordítása alapján).

<sup>10</sup> Idézet Nyikolaj Nyekraszov (1821–1878) *Отрадно видеть, что нахожум* (1845) kezdősorú verséből.

ösztönével is előre érzi, hogy hol és miben rejlik az igazság, ami kifejeződésre is jutott a költemény befejezésében. Talán Puskin jobban tette volna, ha művét Tatjánáról nevezi el, és nem Anyeginről, mivel kétségtelenül Tatjana a mű főhőse. Pozitív típus, és nem negatív, a pozitív szépség típusa, az orosz nő apoteózisa, és a költő vele mondatja el a költemény fő gondolatát Tatjana és Anyegin utolsó találkozásának híres jelenetében.<sup>11</sup> Mi több, azt is mondhatjuk, hogy az orosz nő ilyen szépségű pozitív típusa többé nem ismétlődött meg szépirodalmunkban – talán csak Liza alakjának kivételével Turgenyev *Nemesi fészekjében*.<sup>12</sup> De mivel Anyegin megszokta, hogy mindenre fölénytel tekintsen, ezért aztán, amikor először találkozott vele azon az eldugott vidéken, nem vette észre Tatjánát a tiszta, ártatlan leány szerény alakjában, aki először annyira elbátortalanodott a jelenlétében. Anyegin nem volt képes észrevenni a szegény leányban a befejezettséget és a tökéletességet, és talán valóban csak „erkölcsi embriót” látott benne.<sup>13</sup> Tatjana lenne ez az embrió, különösen azután, hogy megírta levelét Anyeginnek! Ha van valaki, aki az erkölcsi embrió nevet érdemli a műben, akkor az természetesen ő maga, Anyegin, ehhez semmi kétség sem fér. De Anyegin egyáltalán nem is ismerhette meg Tatjánát: hát ismeri ő az emberi lelket egyáltalán? Ez egy elvont ember, aki nyugtalanul álmodozik egész élete során. Nem ismerte fel Tatjánát később sem, Pétervárott, az előkelő hölgy alakjában sem, amikor, Tatjánának írt leveléből vett szavai szerint, „lelkével értette meg, milyen tökéletes Tatjana lénye”.<sup>14</sup> De ezek csak szavak: Tatjana úgy haladt el Anyegin mellett Anyegin életében, hogy Anyegin nem ismerte fel, és nem értékelte őt érdeme szerint; regényüknek ez a tragédiája. Ó, ha akkor, falun, első találkozásukkor, betoppán Angliából Childe Harold, vagy mi több, valamilyen úton-módon maga Lord Byron,<sup>15</sup> és felfigyel Tatjana félnék és szerény szépségére, és Anyegin figyelmét felhívja rá – ő, akkor Anyegin nyomban elámult és meglepődött volna, mert hiszen ezekben az egyetemes szenvedőkben időnként olyan sok szellemi szolgálalkúság lakozik!<sup>16</sup> Ám erre nem került sor, és az egyetemes harmónia keresője, miután pré-

---

<sup>11</sup> A *Jevgenyij Anyegin* VIII. fejezetének 11–47. versszakairól van szó.

<sup>12</sup> Ivan Turgenyev *Nemesi fészek* (*Дворянское гнездо*, 1859) című regényének egyik központi alakja Liza Kalityina. Nyikolaj Sztrahov visszaemlékezése szerint Dosztojevszkij a beszéd elmondása közben ehhez a részhez még hozzátette ezt is: „...és Natasa alakjának kivételével Tolsztoj *Háború és békéjében*”, de Dosztojevszkij szavait elnyomta a Turgenyev nevének elhangzásakor kitörő tetszésnyilvánítás, és így azokat szinte senki sem hallotta.

<sup>13</sup> Dosztojevszkij itt az „embrió” kifejezést minden bizonnyal Belinszkij nyomán használja, aki Puskinról írt cikksorozatának kilencedik darabjában nevezte Tatjánát „embrióknak”.

<sup>14</sup> Pontatlan idézet a *Jevgenyij Anyegin* VIII. fejezetéből (32., Anyegin levele Tatjánának; Galgóczy Árpád fordítása alapján).

<sup>15</sup> *Childe Harold* – George Gordon Byron azonos című költeményének főhőse.

<sup>16</sup> Dosztojevszkij így írt a *Bűn és bűnhődés*hez készített vázlatokban: „A nihilizmus – a gondolat szolgálalkúsége. A nihilista – a gondolat lakója.” Satov így beszél az ateistákról az *Ördögökben*: „Papíreberek, ez mind a gondolkodás szolgálalkúségétől van.” Az *Ördögökhöz* készített vázlatokban így ír: Sztaszulevics [Mihail Matvejevics, 1826–1911; „liberális” történész és szerkesztő – S. G.]

dikációt tartott Tatjánának, és mégis igen tisztességesen járt el, útnak indult a maga egyetemes szomorú vágyakozásával és kezén a buta haragjában kiontott vérrel, hogy bolyongjon szerzte a hazájában, ügyet sem vetve Tatjánára, és közben egészségtől és erőtől duzzadva így kiáltozzon átkozódva:<sup>17</sup>

Erős és ifjú életem;  
Mit várok hát? Ó, istenem!<sup>18</sup>

Ezt Tatjana megértette. A költő halhatatlan versszakokban ábrázolta regényében Tatjánát, amint éppen felkeresi ennek az olyannyira csodálatos és számára még olyannyira titokzatos embernek a házát.<sup>19</sup> E sorok művészi tökélyéről, utolérhetetlen szépségéről és mélységéről már nem is beszélek. És itt van Tatjana Anyegin szobájában, nézegeti a könyveit, tárgyait, holmijait, rajtuk keresztül igyekszik megfejteni a férfi lelkét, megoldani az előtte álló talányt, és végül ez az „erkölcsi embrió” tűnődve, különös mosollyal az ajkán megáll, megsejtve a talány megoldását, és halkán ezt suttozza a férfiről:

Avagy csupán paródia.<sup>20</sup>

Igen, ezt kellett suttoznia, Tatjana megfejtette a talányt. Pétervárott, később, sok év múltán, újabb találkozásuk alkalmával már teljesen ismeri Anyegint. Mellesleg ki mondta, hogy a nagyvilági, az udvari élet károsan hatott Tatjana lelkére, és részben a nagyvilági dáma helyzete és az új nagyvilági fogalmak okozták, hogy Tatjana elutasította Anyegint?<sup>21</sup> Nem, ez nem így volt. Nem, ez ugyanaz a Tánya, ugyanaz a korábbi falusi Tánya! Nem romlott meg, ellenkezőleg, lehangolja ez a fényűző pétervári élet, megtört és szenved; gyűlöli helyzetét mint nagyvilági hölgyét, és aki másként ítélkezik róla, az egyáltalán nem érti, mit akart mondani Puskin. És íme, Tatjana határozottan mondja Anyeginnek:

De másnak szánt a sors oda,  
S hűtlenné nem leszek soha.<sup>22</sup>

---

és elvbarátai „lakájnak születtek”, mivel „a mai liberálisunk elsősorban lakáj”; „a nyugatosság szolgálalelkűség, a gondolat szolgálalelkűsége”.

<sup>17</sup> A *Jevgenij Anyegin* VIII. fejezetének 12. és 13. versszakáról van szó és a *Részletek Anyegin utazásából* címet viselő résztől.

<sup>18</sup> *Jevgenij Anyegin. Részletek Anyegin utazásából.* (Galgóczy Árpád ford.)

<sup>19</sup> A *Jevgenij Anyegin* VII. fejezetének 16–25. versszakairól van szó.

<sup>20</sup> *Jevgenij Anyegin* VII. fejezet, 24. (Galgóczy Árpád ford.)

<sup>21</sup> Dosztojevszkij itt egyfelől Belinszkij Puskinról szóló cikksorozatának kilencedik darabjával, másfelől a „nihilista” Dmitrij Ivanovics Piszarev (1840–1868) felfogásával vitázik.

<sup>22</sup> *Jevgenij Anyegin* VIII. fejezet, 47. (Áprily Lajos ford.)



Ezt éppen mint orosz asszony mondta, ebben áll apoteózisa. Tatjana mondja ki a műben rejlő igazságot. Ő, egy szót sem szólok Tatjana vallási meggyőződéséről, a házasság szentségéről vallott nézeteiről – nem, mindezt nem érintem. Akkor vajon azért mondott-e le arról, hogy kövesse Anyegint, bár maga mondta Anyeginnek: „szeretem önt”,<sup>23</sup> mert „mint orosz asszony” (és nem mint holmi déli vagy francia) képtelen egy ilyen merész lépésre, nincs ereje, hogy elszakítsa béklyóit, nincs ereje, hogy feláldozza a rang, a gazdagság, a nagyvilági pozíció csábító előnyeit, az erény feltételeit? Nem, az orosz nő bátor. Az orosz nő bátran vállalja azt, amiben hisz, és Tatjana tanúbizonyságot tett erről. De Tatjánát „másnak szánta a sors oda, s hűtlenné nem lesz soha.” Kihez, mihez lesz hű? Miféle kötelességhez? Ehhez az öreg tábornokhoz, akit úgyszemint képes szeretni, mivel Anyegint szereti, és akihez csupán azért ment feleségül, mert „jó anyja sírva könyörgött gyermekének”,<sup>24</sup> és megsértett és megsebzett lelke pedig csupa kétségbeeséssel volt tele, egyetlen reménysugár nélkül? Igen, ehhez a tábornokhoz lesz hű, aki a férje, becsületes ember, szereti és tiszteli őt, büszke rá. Igaz, hogy „jó anyja könyörgött gyermekének”, de hiszen ő volt az, aki igent mondott, ő esküdött meg neki, hogy hű felesége lesz. Igaz, hogy kétségbeesésében ment hozzá feleségül, de ez a férfi most a férje, és az ő hűtlensége szégyent, gyalázatot hozna a fejére, és a sírba döntené. És vajon alapozhatja-e az ember a boldogságát egy másik ember boldogtalanságára? A boldogság nem csupán a szerelem örömeiben áll, hanem a szellem magasabb rendű harmóniájában is. Mi lenne képes megnyugtatni a szellemet, ha becstelen, könyörtelen, embertelen cselekedet áll az ember mögött? Tatjana szökjön meg csupán azért, mert, úgyszemint, „itt van az én boldogságom”? De miféle boldogság az, amely más boldogtalanságára épül? Már megbocsássonak, de képzeljék el, hogy Önök saját maguk építik az emberi sors épületét, azzal a céllal, hogy a legvégén boldoggá tegyék az embereket, végre elhozzák számukra a nyugalmat és a békét. És képzeljék el azt is, hogy ehhez csupán egyetlen egy emberi lényt szükséges és kell feltétlenül meggyötörni, sőt mi több, ez a lény még csak nem is túlzottan érdemdús, hanem bizonyos szempontból még nevetséges is, nem egy Shakespeare, hanem egyszerűen csak egy becsületes öregember, egy fiatal feleség férje, aki vakon hisz felesége szerelmében, bár a szívét egyáltalán nem ismeri, tiszteli őt, büszke rá, boldog vele, és nyugodtan él. Csak szégyent kell hozniuk erre az emberre, meg kell becsteleníteniük, és gyötörniük, és e meggyalázott öregember könnyein kell az épületüket felépíteniük. Vállalnák-e ilyen feltétellel az épület felépítését? Ez itt a kérdés. És képesek-e Önök akár csak egyetlen pillanatra is feltételezni azt a gondolatot, hogy azok az emberek, akik számára ezt az épületet emelték, saját maguk beleegyezésére abba, hogy elfogadják ezt a boldogságot Önöktől, ha ez a boldogság szenvedésen alapul, tegyük fel, akár csak egy jelentéktelen, de könyörtelenül és igaz-

---

<sup>23</sup> *Jevgenyij Anyegin* VIII. fejezet, 47. (Galgóczy Árpád ford.)

<sup>24</sup> Vö.: *Jevgenyij Anyegin* VIII. fejezet, 47. (Galgóczy Árpád fordítása alapján.)

ságtalanul megkínzott lény szenvedésén is, beleegyeznének-e, hogy e boldogság elfogadásával örökre boldogok legyenek? Mondják meg, dönthetett-e másként Tatjana az ő emelkedett lelkével, oly sokat szenvedett szívével? Nem, a tiszta orosz lélek így dönt: „Veszítsem el csak én egyedül a boldogságom, legyen az én boldogtalanságom mérhetetlenül nagyobb, mint ezé az öregemberé, és végül, ne szerezzen soha senki tudomást, ez az öregember sem, az én áldozatomról, és soha senki ne méltányolja azt, de nem akarok boldog lenni azáltal, hogy egy másik embert tönkreteszek!” Ez tragédia, amely be is következik, a határt már nem lehet átlépni, már túl késő, és íme, Tatjana elküldi Anyegin. Azt mondhatják erre, hogy hiszen Anyegin is boldogtalan; Tatjana az egyiket megmentette, a másikat viszont tönkretette! Már megbocsássonak, de itt egy másik kérdésről van szó, amely, lehet, hogy akár az egész mű legfontosabb kérdése. Mellesleg, annak a kérdésnek, hogy Tatjana miért nem ment el Anyeginnel, nálunk, legalábbis ami az irodalmunkat illeti, a maga nemében igen jellemző története van, ezért engedtem meg magamnak, hogy ilyen hosszasan beszéljek róla.<sup>25</sup> És az a legjellemzőbb, hogy a kérdés erkölcsi megoldását oly sokáig vitatták nálunk. Jómagam úgy gondolom, még ha Tatjana történetesen szabadabbá vált volna is, ha idős férje meghal, és ő özvegyen marad, úgy még akkor sem ment volna el Anyeginnel. Ismerni kell e jellem egész lényegét! Hiszen Tatjana látja, hogy ki is Anyegin valójában: az örök vándor hirtelen meglátta az asszonyt, akit korábban nem méltatott figyelemre, az új, csillogó és megközelíthetetlen helyzetben – de hiszen éppen ebben az új helyzetben van minden bizonytalanság a dolog lényege. Hiszen ennek a lánynak, akit valaha majdhogynem lenézett, most hódol az egész nagyvilági társaság, az a nagyvilági társaság, amely szörnyen nagy tekintély Anyegin szemében, Anyegin minden egyetemes törekvése ellenére – igen, pontosan ezért, ezért rohan most Anyegin Tatjánához elvakultan! Itt van az én eszményem, kiált fel, itt van az én megváltásom, a szabadulás bánatos vágyakozásomból, amit nem vettem észre eddig, pedig „a boldogság oly valószínű, oly közeli volt!”<sup>26</sup> És ahogy hajdan Aleko Zemfirához, úgy rohan most Anyegin Tatjánához, ebben az új, szeszélyszülte álomképben keresve a megoldást az összes kínzó kérdésre. De vajon Tatjana nem látja-e benne mindezt, vajon nem ismerte-e fel már rég, ki is Anyegin valójában? Hiszen Tatjana biztosan tudja, hogy Anyegin lényegében csupán saját új álomképét, és nem őt szereti, aki ugyanolyan alázatos maradt, mint régen! Tudja, hogy Anyegin valami mást lát benne, nem azt, ami ő valójában, és hogy nem is őt szereti, sőt talán hogy nem is szeret senkit, és nem is lenne képes rá, hogy bárkit is szeressen, minden gyötrelmes szenvedése ellenére! Anyegin egy álomképet szeret, de hiszen ő saját maga is egy álomkép. Hiszen ha Tatjana követné, Anyegin már másnap kiábrándulna belőle és gúnyos mosollyal tekintene saját rajongására. Nincs a lába alatt semmiféle talaj, olyan, mint egy szél sodorta fűszál. Tatjana

---

<sup>25</sup> Dosztojevszkij itt Belinszkij Puskinról szóló cikksorozatának kilencedik darabjával vitázik.

<sup>26</sup> *Jevgenij Anyegin* VIII. fejezet, 47.

egészen más: nála a kétségbeesésben is és abban a szenvedő tudatban is, hogy az élete elveszett, mégis van valami szilárd és megingathatatlan, amire a lelke támaszkodni tud. Ez a gyermekkor, a szülőföld, a falusi eldugott vidék emléke, ahol alázatos, tiszta élete elkezdődött – ez „az ágak árnyéka és a kereszt szegény dadájának sírdombja felett”.<sup>27</sup> Ó, ezek az emlékek és régi képek most mindennél drágábbak számára, egyedül ezek maradtak meg neki, de éppen ezek a képek óvják meg lelkét a végső kétségbeeséstől. És ez nem kevés, nem, ez már nagyon is sok, mivel itt egy teljes alapzat van, valami, ami megingathatatlan és lerombolhatatlan. A szülőfölddel, a néppel, a nép szentségével való érintkezés mutatkozik itt meg. De miye van Anyeginnek, és ki ő maga valójában? Hiszen Tatjana nem követheti együttérzésből, hogy csupán vigasztalja, hogy legalább egy időre megajándékozza a boldogság káprázatával az iránta érzett szerelméből fakadó végtelen szájalomtól indítatva, miközben biztosan tudja előre, hogy Anyegin már másnap gúnyos mosollyal néz majd erre a boldogságra. Nem, vannak mély és állhatatos lelkek, akik szentségeiket nem képesek tudatosan kiszolgáltatni, hogy azok gyalázat tárgyává legyenek, még határtalan együttérzésből sem. Nem, Tatjana nem követhette Anyegin.

Így tehát Puskin az *Anyegin*ben, ebben a halhatatlan és utolérhetetlen elbeszélő költeményében, nagy népi íróként jelent meg, mint ahogyan őelőtte soha senki. Puskin egyszerre a legélesebb szemmel és a leglátványosabb módon mutatott rá lényegünkre, a nép felett álló társadalmunknak legbelső magjára. Puskin, miközben megmutatta az orosz vándor típusát, aki egészen napjainkig vándorolt, és még ma is úton van, miközben nagyszerű érzékével elsőként ragadta meg ezt a típust, annak történelmi sorsával és a mi eljövendő sorsunkra nézve is óriási jelentőségével együtt, miközben az orosz nő alakjában mellé helyezte a pozitív és kétségtelen szépség típusát, Puskin, természetesen szintén elsőként az orosz írók közül, művészi tevékenységének ezen korszakához tartozó más műveiben a pozitívan csodálatos orosz típusok egész sorát vonultatta fel előttünk, az orosz nép köréből kutatva fel őket. E típusok legfőbb szépsége igazságukban áll, kétségtelen és kézzelfogható igazságukban, úgyhogy tagadni ezeket a típusokat ma már lehetetlen, mivel plasztikus megformázottságukban állnak előttünk. Újra megemlítem: nem mint irodalmi kritikus beszélek, és éppen ezért nem is kezdek hozzá, hogy gondolatomat költőnk e zseniális műveinek különösebben részletes irodalmi elemzésével világítsam meg. Az orosz krónikás barát típusáról például egy egész könyvet lehetne írni, hogy megmutathassuk ezen nagyszerű orosz alak egész jelentőségét és fontosságát számunkra, azét az alakét, amelyet Puskin lelt fel az orosz földön, ő ábrázolta, formázta meg plasztikusan, és ő állította eléünk immáron mindörökre, kétségtelen, alázatos és fenséges szellemi szépségében, a népi élet azon hatalmas szellemének bizonyosságaként, amely képes ilyen vitathatatlan igaz-

---

<sup>27</sup> Vö.: *Jevgenyij Anyegin* VIII. fejezet, 46.

ságú alakokat kiválasztani magából.<sup>28</sup> Ez a típus most már adott számunkra, létezik, nem lehet kétségbe vonni, nem lehet azt állítani, hogy csupán alaptalan kitalálás, a költő fantáziájának terméke, ábrándkép. Vizsgálják meg Önök is, és ugyan ez lesz a véleményük: igen, ez a típus létezik, következésképpen létezik a nép szelleme is, amely létrehozta, következésképpen e népi szellem éltető ereje is létezik, és ez az éltető erő hatalmas és határtalan. Puskinnál mindenütt az orosz jellembe, az orosz jellem szellemi erejébe vetett hit szavát halljuk, márpedig ahol hit van, ott reménység is van, az orosz emberben való nagy reménység.

Jót és dicsőt remélve már  
Aggálytalan előre látok<sup>29</sup>

– mondta maga a költő valami más kapcsán, de ezek a szavak illenek egész nemzeti alkotó tevékenységére. És nem volt még sem előtte, sem utána egyetlen orosz író sem, aki ilyen meghittségben, ilyen testvériségben egyesült volna a saját népével, mint Puskin. Ő, nálunk az írók között a népnek rengeteg jó ismerője akad, akik olyan tehetségesen, olyan éles szeműen és olyan szeretettel írtak a népről, mégis, ha Puskinnal hasonlítjuk őket össze, be kell látnunk, hogy egy vagy legjobb esetben két, Puskin legutolsó követőit érintő kivételtől eltekintve, ők mindmáig csupán „uraságok”, akik a népről írnak. A legtehetségesebbeknél is, még ezt a két, most említett kivételt is ideértve, valahogy mégiscsak mindig felbukkan valami, ami gögösséget hordoz, valami, ami egy másfajta életből és világból került oda, valami, ami fel akarja emelni magához a népet, és boldoggá akarja tenni ezzel a felemeléssel. Puskinban viszont pontosan van valami, ami *valóban* összeforrt a néppel, ami szinte egyfajta naiv meghatódottsáig megy el nála. Vegyék csak az *Elbeszélést a medvéről és arról, hogyan ölte meg a muzsik az ő bojár-asszony-medvefeleségét*,<sup>30</sup> vagy gondoljanak erre a sorra:

Hej, Iván, ha felhörpintünk...<sup>31</sup>

– és megértik, mit is akarok mondani.

Nagy költőnk a művészet és a művészi éleslátás mindezen kincseit mintegy útmutatásként hagyta az utána következő művészekre, mindazokra, akik ugyanezen a mezőn fognak munkálkodni. Határozottan állíthatjuk: Puskin nélkül nem lettek volna az utána következő tehetségek sem. Legalábbis nem nyilatkoztak

---

<sup>28</sup> A *Borisz Godunov* (1825) Pimen szerzeteséről van szó.

<sup>29</sup> Dosztojevszkij itt Puskin *Stanzák* (1826) című versének első két sorát idézi. (Weöres Sándor ford.)

<sup>30</sup> A Dosztojevszkij által az *Elbeszélés a medvéről és arról, hogyan ölte meg a muzsik az ő bojár-asszony-medvefeleségét* címen említett mese Puskin életében nem jelent meg, a későbbi kiadásokban a szerkesztők által adott *Сказка о медведихе* címen szerepel.

<sup>31</sup> Puskin *Свят Иван, как пить мы станем...* (1833) kezdősorú verséről van szó.

volna meg olyan erővel és olyan világosan, minden nagyszerű adottságuk ellenére sem, mint ahogyan ez a későbbiekben, immáron napjainkban sikerült nekik. De nem csupán a költészetről, nem csupán a művészi alkotásról van szó: Puskin nélkül talán nem szilárdult volna meg ilyen rendíthetetlen erővel (ahogy ez később megmutatkozott, bár még mindig nem mindenkinél, hanem csak igen keveseknél) a mi orosz önállóságunkba vetett hitünk, népi erőinkhez fűzött már most tudatos reményünk, majd hitünk az európai népek családjában betöltendő jövőbeli önálló rendeltetésünkben. Puskin e nagy tette különösen világossá válik a számunkra, ha behatóbban szemügyre vesszük azt, amit én művészi tevékenysége harmadik szakaszának nevezek.

Újra és újra elismétlem: ezek a korszakok nem különülnek el nagyon élesen egymástól. Így például Puskin néhány, még ebből a harmadik korszakából származó műve is napvilágot láthatott volna költői tevékenységének legelején, mivel Puskin mindig teljes és egész, hogy úgy mondjam, organizmus volt, amely az összes adottságát egyszerre hordozta magában, és nem kívülről fogadta be. A külső dolgok csupán felébresztették benne azt, ami már amúgy is a lelke mélyén rejtett. Ez az organizmus azonban fejlődött, és e fejlődés egyes szakaszait valóban körül lehet határolni, valamint rá lehet mutatni, minden egyes szakaszban, a fejlődés sajátos jellegére, illetve az egyik szakasznak a másiktól való kifejlődésének fokozatosságára. Ily módon, harmadik korszakába műveinek azon csoportját sorolhatjuk, amelyekben főként az egyetemes eszmék ragyogtak fel, más népek költői alakjai és képei tükröződtek, más népek géniuszai öltöttek testet. E művek közül néhány már csak Puskin halála után jelent meg. És Puskin tevékenységének ez az a korszaka, amikor költőnk valami majdnem hogy csodálatos, senkinél és sehol nem hallott és nem látott jelenséget képvisel. Való igaz, az európai irodalmaknak óriási művészi géniuszai voltak – Shakespeare-jei, Cervantesei, Schillerjei. De mutassanak csak egyet is e hatalmas lángelmék közül, aki olyan egyetemes érzékenységgel rendelkezett volna, mint a mi Puskinunk. És éppen ez az a képesség, nemzetiségünk legfontosabb képessége, amelyben Puskin osztozik népünkkel, és ami a legfontosabb, Puskin ezáltal népi költő. Az európai költők legnagyobbjai soha sem tudták ilyen erővel megtestesíteni magukban egy másik, talán szomszédos nép géniuszát, e nép szellemét, e szellem minden rejtett mélységét és rendeltetésének minden szomorú vágyakozását, mint ahogyan ezt Puskin volt képes megjeleníteni. Ellenkezőleg, az európai költők, valahányszor csak idegen népiségek felé fordultak, saját nemzetiségük alakjában testesítették meg és a maguk módján fogták fel őket. Még például Shakespeare-nél is, az általa szerepeltetett olaszok szinte teljességgel ugyanazok az angolok. Az egyetemes jelentőségű költők közül egyedül Puskin rendelkezik azzal a tulajdonsággal, hogy tökéletesen képes legyen idegen nemzetiségek alakjában megtestesülni. Itt van a *Jelenetek a Faustból*,<sup>32</sup> *A fukar lovag*, vagy

---

<sup>32</sup> *A Jelenetek a Faustból* (1825) című műről van szó.

az *Élt egyszer egy szegény lovag* című ballada.<sup>33</sup> Olvassák el újra a *Don Juant*, ha nem lenne ott a mű végén Puskin neve, soha nem jönnének rá, hogy nem egy spanyol írta.<sup>34</sup> Milyen mély, milyen fantasztikus képeket találunk a *Lakoma pestis idején* című elbeszélő költeményben!<sup>35</sup> De ezekben a fantasztikus képekben Anglia géniuszának szava hallatszik; a költemény főhősének ez a csodálatos dala a pestisről, Mary dala a következő sorokkal:

Zengő-bongó iskolában  
Gyermekeink hangja száll,<sup>36</sup>

ezek angol dalok, a brit géniusz szomorú vágyakozása, sírása, jövőjének fájdalmas előérzete. Gondoljanak erre a különös sorra:

Egyszer vad völgyön vándorolva...<sup>37</sup>

Ez egy különös misztikus könyv első három oldalának csaknem szó szerinti fordítása, amelyet egy régen élt angol vallási szektatag írt prózában – de hát ez csak fordítás volna csupán? E verssorok szomorú és elragadtatott muzsikájában maga az északi protestantizmus, az angol főeretnek lelke csendül meg, a határokat nem ismerő misztikusé, a maga tompa, komor és legyőzhetetlen törekvésével, a misztikus álmodozás minden korlátlanságával. E különös sorokat olvasva mintha itt éreznék a reformáció századainak szellemét, érthetővé válik a kezdődő protestantizmus harci lobogása, és végül érthetővé válik maga a történelem, és nem pusztán egyedül az értelem útján, hanem mintha Önök is ott lettek volna, elhaladtak volna a szekta felfegyverkezett tábora mellett, együtt énekelték volna velük himnuszait, együtt sírtak volna velük misztikus elragadtatásaikban, és együtt hittek

---

<sup>33</sup> Puskin *A farkas lovag* című drámai költeményét 1830-ban fejezte be és a mű 1836-ban jelent meg. Puskin saját művét egy nem létező, *The Covetous Knight* című angol eredeti fordításának adta ki.

Az *Élt egyszer egy szegény lovag* (*Жил на свете рыцарь бедный*) kezdősorú ballada először csak 1930-ban jelent meg. Rövidített alakban betétként szerepel a *Jelenetek a lovagi időkből* című műben (*Сцены из рыцарских времен*. 1835, megjelent 1837-ben).

<sup>34</sup> A *Don Juan kövendége* (*Каменный гость*) című műről van szó. Puskin művét 1830-ban fejezte be.

<sup>35</sup> Puskin *Lakoma pestis idején* (*Пир во время чумы*) című drámai műve 1832-ben jelent meg, és John Wilson (1789–1854) angol romantikus költő *The City of the Plague* (1816) című művének átdolgozását jelenti. A Dosztojevszkij által emlegetett dal a pestisről, valamint Mary dala Puskintól származik.

<sup>36</sup> A két sor fordítását a Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Tanulmányok, levelek, vallomások* (Budapest, Magyar Helikon, 1972) címen megjelent kötet 186. oldaláról kölcsönöztük.

<sup>37</sup> Puskin *A vándor* (*Странник*) című verséről van szó, amely John Bunyan (1828–1888) *The Pilgrim's Progress from this World to that which is to Come* (1678–1684) című műve elejének átdolgozása. Először Puskin halála után, 1841-ben jelent meg.

volna velük mindabban, amiben ők hittek. Mellesleg e vallási miszticizmus mellett ott vannak a Korán szintén vallási strófái, vagy másképpen a *Korán-utánzatok*: vajon itt nem a muzulmán nyilatkozik meg, vajon ez nem a Korán szelleme és kardja maga, a hit naiv fensége és félelmetes, véres ereje?<sup>38</sup> És itt van az ókori világ is, itt van *Az egyiptomi éjszakák*, itt vannak ezek a földi istenek, akik istenként trónolnak saját népük felett, miközben immár megvetik a nép géniuszát és e géniusz törekvéseit, már nem hisznek benne, és valóban elkülönült istenekké válva és beleőrülve ebbe az elkülönültségbe, halál előtti unalmukban és szomorú vágyakozásukban magukat fantasztikus bestiális tettekkel szórakoztatják, a rovar, a nöstény pók kéjvágyával, amelyik saját hímjét falja fel.<sup>39</sup> Nem, határozottan állítom, nem volt még ilyen egyetemes érzékenységű költő, mint Puskin, és nemcsak az érzékenység lényeges itt, hanem ezen érzékenység bámulatos mélysége, saját szellemének idegen népek szellemében való megtestesítése, amely szinte teljesen tökéletes, és éppen ezért csodálatos is, mivel a világ összes költője közül sehol és senkinél nem ismétlődött meg ez a jelenség. Ez csak Puskinnál van így, és ebben az értelemben, ismétlem, példátlan és hallatlan jelenség, és szerintünk még profetikus is, mivel... mivel éppen itt fejeződött ki leginkább az ő nemzeti orosz ereje, éppen itt fejeződött ki költészetének népisége, a népiség a maga további fejlődésében, jövőnk népisége, azé a jövőé, amely már benne rejlik a jelenben, és ez számunkra profetikusan fejeződött ki. Mert mi más lenne az orosz népiség szellemének ereje, ha nem az a törekvése, amely az egyetemes és az összemberi felé irányul végső célját tekintve? Puskin, népi költővé válva, amint érintkezésbe került a népi erővel, azonnal megérezte ezen erő hatalmas eljövendő jelentőségét. Ebben látok, ebben próféta ő.

Valóban, mit is jelent számunkra a péteri reform, és nemcsak a jövőre vonatkozóan, hanem arra nézve is, ami már volt, megtörtént, ami már nyilvánvalóvá vált? Mi is volt számunkra ez a reform? Hiszen számunkra nem csupán az európai öltözködés, szokások, találmányok és az európai tudomány átvételéből állt. Vizsgáljuk meg, nézzük meg közelebbről, hogy mi is történt. Igen, nagyon is lehetséges, hogy eredetileg csak ebben az értelemben kezdett neki Péter a reform megvalósításának, vagyis a közvetlen utilitarizmus értelmében, de a későbbiekben, alapeszméjének továbbfejlesztése során, Péter kétségtelenül valamilyen titkos érzéknek engedelmessé vált, amely ügyének megvalósítása közben más, jövőbeli és a kizárólagos közvetlen utilitarizmusnál vitathatatlanul hatalmasabb célok felé vonzotta. Pontosan ugyanígy, az orosz nép sem pusztán utilitarizmusból fogadta el a reformot, hanem kétségkívül szinte már azonnal előre megérzett egy bizonyos további, a közvetlen utilitarizmusnál összehasonlíthatatlanul magasabb rendű célt – természetesen, ezt újra csak elismétlem, ezt a célt öntudatlanul,

---

<sup>38</sup> A *Korán-utánzatok* 1824-ben íródott, és először 1826-ban jelent meg.

<sup>39</sup> Az *Egyiptomi éjszakák* valószínűleg 1835-ben íródott, a műbe Puskin beledolgozta a korábban keletkezett, némely kiadásokban *Kleopátra* (1824–1828) címen szereplő versét.

ugyanakkor mégis közvetlenül és elevenen érzékelt. Hiszen mi akkor egyszerre a legélettelibb újraegyesülés, az összembari egyesülés felé kezdünk el törekedni! Mi nem ellenségesen (mint ahogy, úgy tűnhet, történnie kellett volna) fogadtuk be a lelkünkbe az idegen népek géniuszeit, hanem barátian, a legteljesebb szeretettel, valamennyit együttesen, miközben nem részesítettük előnyben az egyik törzset a másikkal szemben, és ösztönösen képesek voltunk arra, szinte a legelső lépéstől kezdve, hogy észrevegyük és feloldjuk az ellentmondásokat, megbocsássuk és összebékítsük a különbségeket, amivel már ki is mutattuk készségünket és hajlandóságunkat – amely saját magunk számára is csak nem sokkal előtte mutatkozott meg és vált világossá –, a hatalmas árja nemzetség összes törzsével való általános és egyetemes emberi újraegyesülésre. Igen, az orosz ember rendeltetése minden kétséget kizáróan összeurópai és egyetemes. Igazi orosz, teljesen orosz, valószínű, hogy nem jelent mást csupán (végső soron, ezt hangsúlyozom), mint az összes ember testvérévé válni, *össz-emberré*, ha így jobban tetszik. Ő, ez a mi egész szlavofilizmusunk és nyugatosságunk nem más, mint csupán egy nagy, bár történelmileg szükségszerű félreértés. Az igazi orosz számára Európa, valamint az egész nagy árja törzs sorsa ugyanolyan drága, mint maga Oroszország, mint saját szülőföldjének sorsa, mert a mi sorsunk nem más, mint az egyetemes-ség, és méghozzá nem a karddal, hanem a testvériség erejével és az emberek újraegyesítését célul kitűző testvéri törekvésünk erejével megszerzett egyetemes-ség.<sup>40</sup> Ha elmélyednek a péteri reformot követő történelmünkben, már megtalálhatják ezen gondolatom, vagy ha így jobban tetszik, ezen ábrándom nyomait és előjeleit az európai törzsekkel való érintkezésünk jellegében, sőt még állami politikánkban is. Hiszen mi mást tett Oroszország politikáját tekintve végig ez alatt a két évszázad alatt, ha nem Európát szolgálta, talán sokkal inkább, mint saját magát? Nem gondolom, hogy ez csupán politikusaink ügyetlenségéből származott volna. Ő, Európa népei nem is tudják, milyen drágák nekünk! És később, ebben hiszek, mi, illetve már nem is mi, hanem a jövő orosz emberei, mindannyian megértik majd egytől egyig, hogy igazi orosz, valószínű, hogy nem jelent mást, mint arra törekednünk, hogy immáron végérvényesen kibékítsük az európai ellentmondásokat, kiutat mutassunk az európai vágyakozásnak a mi össz-emberei és mindent egyesítő orosz lelkünkben, hogy testvéri szeretettel fogadjuk be ebbe a lélekbe az összes testvérünket, és legvégül pedig, hogy talán kimondjuk az összes törzs harmóniájának, a krisztusi evangélium törvénye szerinti nagy egyetemes harmóniájának, végleges testvéri egyetértésének végső szavát! Tudom, nagyon is jól tudom, hogy

---

<sup>40</sup> Vö.: K. Aksakov az „igazi szlavofilizmus” krédójának is nevezhető megállapításával: „Az orosz nép nem egy nép, hanem az emberiség. Csak azért nép csupán, mivel kizárólagos népi lényegű (*смысл*) népek veszik körül, és ezért benne az emberiség népiségként jelentkezik. Az orosz nép szabad, nem tartalmaz külső állami elemet magában, nem tartalmaz semmi feltételest [...]”. „[...] Az orosz ember közös lényege (*смысл общий*) a szabadság, az igazi szabadság, és a feltételenség hiánya mindenütt”. АКСАКОВ, К. С.: *Полное собрание сочинений*. Т. 1. Москва, 1889. 597.



szavaim talán rajongónak, túlzónak, fantasztikusnak tűnhetnek. Ám legyen, de akkor sem bánom, hogy ezt elmondtam. Ezt el kellett mondanom, különösen most, ebben az ünnepi percben, a nagy zseni előtti hódolat percében, aki pontosan ezt a gondolatot testesítette meg művészi alkotóerejében. És nemegyszer elmondták már ezt a gondolatot, nincs abban semmi új, amiről most beszélek. De ami a legfontosabb, mindez önhittségnek tűnhet: „Hát, úgymond, nekünk rendeltetett volna ez a sors, ennek a mi koldus, durva földünknek? Hát éppen mi lennénk arra hivatva az összes nép közül, hogy kimondjuk ezt az új szót?” De hát vajon a gazdasági dicsőségről beszélek itt, a kard vagy a tudomány dicsőségéről? Én csupán az emberek testvériségéről beszélek és arról, hogy az egyetemes, az össz-emberi-testvéri egyesítésre talán leginkább az orosz szív rendeltetett az összes nép közül, ennek jeleit látom a történelmünkben, tehetséggel megáldott személyiségeinkben, Puskin művészi zsenijében. Legyen a mi földünk koldus, ám e koldus földet „rab képében járta be Krisztus, áldást osztva”.<sup>41</sup> Miért ne lennénk képesek magunkba fogadni Krisztus utolsó szavát? Hát ő maga vajon nem jászolban született-e? Ismétlem: már legalábbis rá tudunk mutatni Puskinra, zsenijének egyetemességére és össz-emberi mivoltára. Hiszen képes volt arra, hogy úgy fogadja a lelkébe az idegen géniuszokat, mintha a sajátjai lennének. A művészetben legalábbis, a művészi alkotás terén Puskin minden kétséget kizáróan kifejezésre juttatta az orosz szellem törekvésének ezt az egyetemességét, és ebben már nagy jelentőségű útmutatás rejlik. Ha gondolatunk csupán ábránd, akkor Puskinnál legalábbis van mire alapítani ezt az ábrándot. Ha Puskin tovább él, lehetséges, hogy az orosz lelket halhatatlan és nagyszerű, európai testvéreink számára már érthető alakokban jeleníti meg, lehetséges, hogy sokkal közelebb hozta volna hozzánk európai testvéreinket annál, mint ahol most vannak, talán meg tudta volna értetni velük törekvéseink egész igazságát, és ők így már jobban értenének minket annál, mint ahogyan ma, sejteni kezdenék, hogy kik vagyunk valójában, nem néznének ránk többé olyan bizalmatlanul és fölényesen, mint ahogyan ezt még ma is teszik. Ha Puskin tovább él, úgy talán közöttünk is kevesebb lenne a félreértés és a vita annál, mint amennyi ma van. De Isten másképpen látta jónak. Puskin erői teljében halt meg, és kétségkívül magával vitt a sírba egy nagy titkot. És ezt a titkot most nélküle próbáljuk megfejteni.

*Sisák Gábor fordítása*

---

<sup>41</sup> Dosztojevszkij itt Fjodor Ivanovics Tyutsev (1803–1873) *Ezek a szegény falvak (Эти бедные селенья, 1855)* című versének egyik sorát parafrázálja.

# KOVÁCS ÁRPÁD

## A SZÓMŰ GOGOL PRÓZÁJÁBAN

### 1

#### Az írás az elbeszélő szövegben

Az itt olvasható tanulmány Gogol alkotásainak elsősorban azon prózanyelvi újításait kívánja felvillantani, amelyek alapján megmagyarázhatóvá válhat az a bonyolult esztétikai reakció, amely minden elbeszélésében tetten érhető már az első olvasás hatására is. Ezt a hatást a tőle megszokott világossággal fejezte ki Puskin a *Holt lelkek* felolvasása nyomán keletkezett első benyomása megfogalmazásakor: a narráció szintjén zajló befogadás komikus effektusához egy másik szövegszintről érkező impulzus hatására végtelen szomorúság társul. A kettős esztétikai reakció az elbeszélő szóhasználat és az elbeszélte tárgy jelentése teljes elszakadásáról tanúskodik, ami lehetővé teszi Gogol szövegeinek a groteszk, megjelenített világának pedig az abszurd körébe sorolását. Ezt a lehetőséget használja ki az esztétikai megközelítés és a hozzákapcsolódó filozófiai interpretáció. Az elbeszélői megnyilatkozások komikus modalitása és a cselekményt megjelenítő szöveg végtelen elvált egymástól, ami az élettörténet elbeszélhetőségének krízisét vonta maga után. A narratív beszédmód válságának felismerésével magyarázható, hogy a *Szerzői vallomás* (*Авторская исповедь*) alkotójaként Gogol élesen bírálja korai, egyszólamú nevetéskultúrára épülő novellái, a *Gyikanykai esték* (*Бечера на хуторе близ Диканьки*) és a *Mirgorod* (*Миргород*) kötetekben közzétett elbeszélések poétikáját.

A prózapoétika talajáról azonban tehetünk kísérletet arra is, hogy meghaladjuk a tisztán esztétikai, stilisztikai vagy narratológiai megközelítést, megkérdezzük, hogyan azonosítható a Puskin által megfogalmazott diszpozíció, amelyet nála is, Gogolnál is leginkább az orosz „толка” szó sokrétű konnotációi adnak vissza,<sup>1</sup> s a nevezetes „lírai kitérők” alanyának, a saját elbeszélését (egyebek között beszédbeli nevetését, könnyeit, iróniáját, szarkazmusát stb.) reflektáló szubjektumnak az intencióját jelölik meg. Fontos kiemelni, hogy ennek a saját beszédben jelen lévő, tehát perszonális jelenlétet tanúsító alanynak a címzettje

---

<sup>1</sup> КОВАЧ, Арпад: Angustia: Тоска у Достоевского. In: HETÉNYI Zsuzsa (отв. ред.) – АТАНАЗОВА-ШОКОЛОВА Denise (ред.): *Russica Hungarica*. Budapest–Moszkva, Vodolej Publishers, 2005. 100–125.

az olvasó, nem a hős. Ennek okán beszélnünk kell egy, az elbeszélésen túlmutató szövegszintről, amelyet leginkább nyelvi alkotásnak nevezhetnénk. Ennek megfelel az általam használt diszkurzus fogalma, amely a nyelvi alkotás művelési modelljét, a nyelv szemiotikai szintjeinek kölcsönhatását a maga dinamikájában érzékelteti. Az elbeszélés prózanyelvi szintjei korrelatív – nem alárendeltségi – viszonyokat alkotnak, azaz a szemantikai fordítás felel meg e műveletek mintájának. A történetmondó elbeszélés folytonos megszakításai rendre az írásaktus megjelenítését vonják maguk után, amely behatol az elbeszélő által használt szavak és jelek szerkezetébe, elválasztja egymástól nemcsak a jelet és a dolgot, ami az önreferens költői funkció célja, hanem a jelentő és a jelentett konvencionális kapcsolatát is. Ezt szolgálják Gogolnál egyebek mellett a névadás megvitatására szolgáló kitérők.

Azt a szövegszintet, amely a személyes elbeszélés diszkurzív státusát képviseli, Gogol – miként Dosztojevszkij is – „feljegyzéseknek” (*zanucku*) nevezte, amelyekhez autonóm, az elbeszélő alakjától és a dialógus szereplőjétől eltérő alanyiságot társított. Ennek értelmében az írás aktusához, amelynek a feljegyzések során óhatatlanul a megjelenítés tárgyává kell válnia, más diszpozíció tartozik, mint az elbeszéléshez, az állítmányozó meghatározáshoz vagy az érveléshez. Az írás visszacsatolt hatása ugyanis nem korlátozódik az elbeszélés közlésének eszközeire és azok médiumára. Az íráshoz különös jelenlétmód is hozzátartozik, amely sajátos diszpozíciót kényszerít a cselekvőre, tekintettel arra, hogy lefélékezi a verbális kifejezés helyzetéből fakadó közlésvágyat, a kommunikatív türelmetlenséget, a replikára beállítódott nyelvi magatartást. Ám éppen ezáltal megakadályozza, hogy figyelmünket pusztán a közlés intenciójára, eszközeire, médiumára és címzettjére, vagy – még szűkebb mederben mozogva – a már rendelkezésre álló gondolat és szó kifejezésére korlátozzuk. Az írás mint aktus a „még ki nem mondott új szó” (Dosztojevszkij) megképzésére összpontosítja az írás alanyát annak érdekében, hogy e megszakíthatatlan, a befogadó olvasásában folytatódó jelképzésnek intellektuális készítése legyen. A szöveg tehát lehet az írás metaforája, allegóriája vagy emblémája. De bármelyiknek bizonyul is, az elbeszélés alanyának új ontológiai státust, jelenlétmódot tulajdonít, tekintettel arra, hogy az írásaktus olyan része a cselekvő és beszélő egyed gyakorlatának, amely egészében átfoghatatlan – s lényegében elbeszélhetetlen – élete helyett van jelen az általa létrehozott írásműben, éspedig azzal a poétikai célzatossággal, hogy annak értelmét tegye hozzáférhetővé számára. Minthogy az irodalmi elbeszélő szöveg saját tárgyává teheti a narratív megnyilatkozásokon túl az írásaktust is, új jeleket és új jelentéseket állít elő az új, „még ki nem mondott” szó, a személyes megnyilatkozás számára. A belső – személyes – szemiozsis megjelenítésének követelménye az irodalmi sajátosan megkülönbözteti a történeti narratívától, és felveti a nyelv három funkciójának – nevezetesen: a metaforaképzéssel járó új jelölésnek, a jelképzést szolgáló megnevezésnek és az elbeszélést szolgáló nyelvhasználatnak – összekapcsolását az írás-cselekvés megjelenítésével.

Gogol leglényegesebb újítása a prózanyelv terén éppen az volt, hogy a perzonális elbeszélést összekapcsolta az írás tematizálásával, vagyis nemcsak működtette azt a rendszert, amely a történetmondó beszéd (narráció) és az írott szövegmű (próza) kölcsönhatásán alapul, hanem a műalkotás témájává, eseményévé tette az írásaktust, s ezzel „hőssé” – pontosabban a prózanyelv alanyává – avatta annak hordozóját. A *köponyeg* és az *Egy örült naplója* elég reprezentatív alkotások ahhoz, hogy interpretációjuk mintául szolgáljon a gogoli írásmód egyik lehetséges poétikai megközelítéséhez.

A prózanyelv vázolt gogoli fordulata az orosz prózaelmélet egyik legtermékenyebb provokációjának bizonyult. E kihívás egyik komoly problémája: a hangzás és a szüzsé kapcsolatának sajátos viszonya Gogol műveiben. Közismert tény, hogy Eichenbaum ezt firtató szkáz-konceptiója milyen megtermékenyítő hatással volt az elméletírásra. Az intonációs periódusok kijelölésével Eichenbaumnak sikerült a pusztán ábrázoló és kifejező közlésmódra redukált narrációnak a fogalmát meghaladnia, és az elbeszélésnek mint az elmondásaktusának és a hangzsfaktúrával való összefüggésének a kérdését a kutatás előterébe állítania. Tulajdonképpen azt a kérdést, amelyet a fentiekben tárgyaltunk, nevezetesen: nem annyira az elbeszélői hang és intonáció játékos szcenizálásáról van szó, úgymond a cselekmény hátrányára, mint inkább a szüzsé és intonáció bilaterális, kétoldalú szabályozásának a megvalósításáról a diszkurzív rendben. A homofóniával megjelölt szavakat a szüzsében betöltött szerepük magyarázza, a mondatban betöltött predikatív funkciójuk értelmetlenné vagy korlátozott, triviális értelművé teszi a megnyilatkozást: «Китай и Испания одна и та же земля [...] Я советую написать на бумаге Испания и выйдет Китай»<sup>2</sup> (*Egy örült naplója*).<sup>3</sup> A papíron, leírva tehát a szövegtérben helyezkedik el egymás mellett a két entitás – természetesen nem a két ország, hanem a nevük betűképe. A szavak remetaforizációja, nem pedig referenciájuk „elkülönösítése” történik meg e művelet hatására. Az így megképzett szövegszavak új szemantikájának rekonstrukciójára alább még visszatérek.

Amikor Bahtyin nagyszabású prózapoétikáját megfogalmazza, a folytonosságot éppen azzal az elképzeléssel tartja fenn, amely az intonációs egységek mentén történő szegmentálásra vonatkozik. Központi kategóriája – a megnyilatkozás – meghatározásakor az intonációt emeli ki, és annak magyarázatát állítja szembe a stilisztikai felfogásokkal, így Viktor Vinogradov és a genfi iskola képviselőinek álláspontjával is. Bahtyin – Eichenbaumhoz hasonlóan – műfajt

---

<sup>2</sup> Az orosz idézetek forrása: ГОГОЛЬ, Н. В.: *Собрание сочинений*. Т. 3. Москва, Художественная литература, 1986. 153–171; 169.

<sup>3</sup> „Felfedeztem, hogy Kína és Spanyolország – tökéletesen egy és ugyanaz a föld, és csak tudatlanságból tartják őket két különböző államnak. Azt tanácsolom mindenkinek, hogy írja le papírra: Spanyolország, meglátja, Kína lesz belőle.” Vö.: *Gogol Művei. Első kötet. Elbeszélések*. Fordította: Makai Imre. Budapest, Európa, 1971. 775. A fordítás helytelenül *Az örült naplója* címet kapta.

és nem stílust lát a prózanyelvi szerveződésben: meghatározásakor a műfaj stílusáról, és nem a nyelv stílusáról beszél. A megnyilatkozás tartalma a beszélő eszméjét teszi közzé; a kifejezés intonációja a beszélő helyzetére, s ebből adódó perspektívájára, arra az életelvre, értékrendre utal, amelynek talajáról a tartalmat megformálták. Világos, hogy a szubjektum és intonáció, valamint az intonáció és a szituáció kettős referenciát állít arra az üresnek vélt helyre, amellyel kapcsolatban a formalisták, majd a strukturalisták referenciális deficitről beszéltek. A prózanyelv immanens elmélete ezzel kiegészült a pragmatikai aspektussal, anélkül, hogy a szintaktikai megközelítés egysége – az intonációs periódus – funkcionális szerepe csorbult volna.

Nem kevésbé tanulságos a homofónia, a megnyilatkozás témája és a szüzsé korrelatív szabályozása kapcsán egy másik fejlemény. Andrej Belij Gogol-értelmezésében<sup>4</sup> is ugyanaz a kiindulás dominál, mint Eichenbaumnál. Azzal a különbséggel, hogy ő az író egész életművét a hangzás és a szüzsé viszonyának változásai alapján ítéli meg. A *revizorig* a szöveg hangzasegysége kontrollálja a cselekményképzést – sokkal határozottabban, mint a történetmondó elbeszélő megnyilatkozásai. Az alkotópálya csúcán, a *Holt lelkek* első kötete idején a korreláció kiegyensúlyozott kétoldalú meghatározottságról tanúskodik. Később, a *Levelezés* korszakában az intonáció közvetlenül a megnyilatkozáshoz tapad, azaz a szüzsé kiiktatásával realizálódik, ami a szöveg retorikai funkcióinak előtérbe kerülését és a patetikus expresszivitás eluralkodását vonja maga után. Alkotás-lélektani, nyelvfilozófiai, poétikai esszéi számos adalékkal szolgálnak Andrej Belij és az általa tanulmányozott írók tanúságáról a hangzás kitüntetett, sőt elsődleges szerepét illetően. A szóművészet célja – álláspontja szerint – a nyelvtelremtés. A nyelv pedig az életviszonyoknak, a megismerés alanyának és tárgyainak teremtésében aktív szereplő (*Szómágia*), továbbá az alkotófolyamat társ-szerzője. Belij a még ismeretlen, de már ihlető téma egyfajta hangzasegységét tekintette az alkotás első forrásának: „Az intonáció megtalálása már a szűk értelemben vett írás, megformálás kezdete számomra. Emlékeznék: az anyaggyűjtés során képződött, s hozta létre az első alakot, a külső szüzsé magját. S ez a hang is néha jóval megelőzi az íróasztalon folyó munkát [...]. Az említett hangzásban a szüzsé leendő témája távolról adott; [...]. A hangban tényleg az egész témája rejlik”. Végül leszögezi: „Az, amit a »hang« primátusáról vallok, harmincéves megérlelt tapasztalat bennem” (*Hogyan írunk?*).<sup>5</sup> A primátus helyett a diszkurzív elemzés még a vers esetében is a kétoldalú szabályozás mellett érvel.

Történetileg tehát a személyes szövegkonstitúció kialakulását a szkáztól a perzonális elbeszélésig ívelő út mutatja meg, amely egyben a Gogol korai és kései

---

<sup>4</sup> [Andrej Belij idézett munkájából e tankönyv következő alfejezetében közlünk magyar nyelven részleteket – K. K., szerk. megj.]

<sup>5</sup> BELIJ, Andrej: *Hogyan írunk?* Fordította: V. Gilbert Edit. In: *Szép Literaturai Ajándék* 1995/3–1996/1. 160–168.

írásmódja közötti modalitásváltást is jelöli. A váltás legeklektánsabb példája *A köpönyeg*. Ebben az elbeszélésben ugyanis megjelölt konfliktusként van textuálizálva a kétféle beszédmód, a nevetés és a sírás tonalitását utánzó beszédműfaji sémák jelentésrögzítő szándéka, mint olyan nyelvi magatartásoké, amelyek hatására az elbeszélhetőség határait, sőt az objektivizáló narráció kudarcát teszi tapasztalhatóvá a szövegsubjektum.

Ezzel már jeleztük is a két alapkérdést, amelyet Gogol művei vetnek fel, és Dosztojevszkijnél lelnek további problematizálásra. Az egyik az elbeszélő formák morfológiai (szerkezeti) vizsgálatával függ össze, s az elmondott és az elmondás korrelatív viszonyát, illetve írásbeli megjelenését teszi az elemzés tárgyává. Ezen a szinten a cselekmény ágensének alanyi státusa érhető tetten, amelynek lényege abban összegeezhető, hogy az önreflexív elbeszélés narrátoraként a beszélő saját cselekedeteit és megnyilatkozásait leíró szöveget hoz létre. Az így megvalósított másodlagos szemiozsis hatására még egy, felettes történet alakul ki: az írás mint esemény. A másik ide tartozó kérdéskör a beszéd- és írásműfajok narratív tematizációjának vizsgálatára vonatkozik. Az orális (a szkáz *A köpönyeg*ben), az episztoláris (*Szegény emberek*) és a konfesszionális (*Egy örült naplója*, *Egy felesleges ember naplója*, *Feljegyzések az egérlyukból* stb.) megnyilatkozásmódok imitációja azt a problémát veti fel, hogy az irodalmi szöveg milyen módon narrativizálja e primer kommunikatív formákat. A szövegteremtő alanyiség megvalósulása azt feltételezi, hogy a szkáz, a levelezés és a vallomás mint beszédműfajok maguk is jelölés tárgyává, s ennek következményeként a hozzájuk való diszkurzív viszony megteremtésének, tehát a szimbolikus rend megteremtésének és a szemantikai újításnak az eszközzé váljanak. A szöveg szubjektuma saját primer beszéd- és írásműfajainak destrukciója nyomán jön létre abban a folyamatban, amelyben köznyelvi (Gogolnál a népnyelvi vagy hivatali) megnyilatkozásait a perszonális elbeszélés során – ábrázolt szóként – a narratív szöveg rendszerében helyezi el. Ez a transzpozíció nem közelíthető meg a próza retorikai elemzésével, itt az elbeszélő szöveg diszkurzív elmélete lép érvénybe.

Gogol *Egy örült naplója* című elbeszélése úgyszólván demonstratív módon mutatja a primer forma tematizációjának alakzatait. „Bejegyzések” – ez az orosz címnek megfelelő lexikai fordítás, amely szemantikailag persze nem pontos, mert az eredeti szó – a „записки” – formája a szöveg egyik legproduktívabb motívumára, az *írásra* utal. Jelentősége abban van, hogy az *én* kétféle státusának elkülönítésére szolgál. Egyfelől a cselekmény, a hivatali világ cselekvőjeként határozza meg, amennyiben a *nem írás* a hivatalnok Popriscsin, a „címzetes tanácsos” kitüntetett jellemzője. Másfelől az elbeszélő szöveg alanyaként, amennyiben az az elbeszélés alapjául szolgáló naplójegyzetek írójaként, megalkotójaként minősíti a hőst. Ezt nyomatékosítja Popriscsin fő tárgyi attribútumának, a tollnak kétféle használata is – a javítás tárgya és az írás eszköze minőségében. Az egyik funkció a szereplő szociális önképét (csinovnyik, címzetes tanácsos, nemesember) hivatott közvetíteni, a másik a személyiségjegeit kutató, az önazo-

nosságát helyreállító *én* képének megformálását szolgálja. A naplóírás az események menetében (hivatal → szerelem → feljegyzések az elmeógyógyintézetből) elfoglalt helye szerint a szereplő utolsó megnyilvánulása, Popriscsin utolsó cselekedete. Ez a szimbolikus cselekvés, amikor a szavak, és nem a dolgok a cselekvés eszközei, metaforikus szemantika előállítását célozza. Az ekképpen háromszorosán átalakított nyelvhasználat – a hivatali beszédmódot analizáló írásból kialakított elbeszélő szöveg – az új, immár narratív szerkezethez és szemantikai újításhoz kötött önértelmezés eszközét teremti meg. Narratívát, amennyiben megalkotott története, metaforikusát, amennyiben a szavak szemantikai innovációja képezi azt a közvetítésrendszert, amelyen keresztül önértelmezését és a világ értelmzését megismétli. Az örültség az a fikciós eljárás, amely a szavak és a dolgok konvención alapuló kapcsolatát megbontja, és a belső formára irányuló szóképzést és szövegalkotást motiválja, a szemantikát mintegy „szemléletessé” teszi. Innen ered annak magyarázata, hogy a „bolond” bölcsebb megnyilatkozásokat jegyez le, mint amilyenek a hivatalnok beszédeként nevéhez fűződnek.<sup>6</sup> Valamint annak oka, hogy a megnyilatkozás modális transzformáción megy keresztül: a komikus szkáz fokozatosan visszaszorul, majd eltűnik, a szöveg végén helyére kerülő intonáció pedig új műfaji jegyeket mutat, a *Holt lelkek* záróepizódja szerzői szövegmódosítását és a vele járó állandó motívumokat, valamint a *Levelezés* nem didaktikus, hanem személyes szövegrendjének műfaját vetíti előre.<sup>7</sup> Az elbeszélésben betöltött funkciója szerint a diszkurzív önazonosság megalkotásának eszköze. Ennek szemantikai szintje képezi a hős látóköre kívül megvalósított szimbólumképzésből (*trojka, kocsis, szárnyaló paripák, népdal, szülőföld, anya, karácsonyi csillag* stb.) fakadó értelem-manifesztáció.

Ha megfigyeljük a cím műfajjelölő szavának sorsát a szövegben, akkor azt tapasztaljuk, hogy címbéli formája ugyan nem fordul elő a feljegyzésekben, de minden összetevője, úgy a hangzás, mint a jelölő tekintetében, nagy gyakori-

---

<sup>6</sup> Erasmus könyve (*A balgaság dicsérete*) az egyik lehetséges forrása a gogoli groteszknek.

<sup>7</sup> A személyes elbeszélésnek a satíra szövegébe épülése magyarázza, miért is nevezte Gogol a *Holt lelkek* című regényét poémának. A Dantéra való utalás egyértelmű, s a szövegsubjektum mint olyan történetét regeneráló személyességre vonatkozik – a szerző utazására „bele” az alkotás folyamatába. Ez a legmélyebb értelme a görög *poiészisz* fogalmának: a költői szóművet létrehozó tevékenység mint nyelvi cselekvés szüzséje – ez a poémaszüzsé. Ebből a megfontolásból látszik szűkkeblűnek a középkori szakrális irodalom didaktikus műfajaira vagy a romantika gnosztikus hagyományú misztikus szövegeire való minden olyan korlátozó vagy kizárólagos visszavezetés, amely a költői nyelvhasználatot és az intertextualitás szépirodalmi szövegbázisát kiiktatja a Gogol-interpretációból. Vö.: ГОНЧАРОВ, Сергей: *Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте*. Санкт-Петербург, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1997; ВАЙСКОПФ, Михаил: *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*. Москва, Радикс, 1993. Gogol poémaszöveget hozott létre, az „apofatikus” szöveget az interpretáció állítja elő a genetikus, ráadásul egy bizonyos ideológiai forrásra redukált intertextuális gyakorlat eredményeként. A misztikus vagy a tanító hagyomány rekonstruálása nem kell, hogy kizárja Arisztophanész, Dante, Hoffmann, illetve a Biblia, a szláv mitológia és folklór már bizonyított hatását.

sággal és bizonyos rendszerességgel ismétlődik. Jelzem a legalapvetőbbeket: *записки, писать, писание, Испания, спасем, спасите, спаси*. Az első három elem nemcsak a hangzás, hanem a szótó vonatkozásában is eleget tesz az ismétlődés szabályának; a többiek az akusztikai konfiguráció alapján utalnak egymásra és az írásra. Ám sem az „Испания”, sem a „спасение” alaknak nem felel meg semmiféle tematikus realitás azon túl, hogy papírra vannak vetve, „be vannak jegyezve”. Következésképpen olyan jelölők, amelyeknek az adott használatban nincs denotátumuk. Azonban miközben tüntetően motiválatlan e szavak használata a leírás tárgya vonatkozásában (elmeógyógyintézet), feltűnően motivált formájuk kapcsolata a hangzás elemei szintjén. Az „Испания” semmiféle nyelvi rendszerben nem szubsztitútuma az elmeógyógyintézetnek, de szubsztitútuma a hasonló hangzású „писание”, „писать”, „записки”, illetve a „спасение” szavaknak. A hangzásmetaforizáció értelemképzést indukál és a rokon ismérvek felkutatására szólítja fel az olvasót. Ezek után csupán arra van szükség, hogy a forma vagy a hangzás vagy a jelentés egységeinek valamelyike szintjén egy szövegek közötti kapcsolat is megjelenjen, és létrejön a jelentő szöveghomofónia által közvetített szimbolikus, a narratívum által újramotivált használata. Jelen esetben ez a „спас” hangidom belső formai jelentéstartománya és paraszemantikája alapján Jézus alakjára vonatkoztatott realizációjával függ össze. A párhuzamot más szavak és más tematikus egységek mentén is mozgósítja az elbeszélés. Ilyenek: a király, árva, fiú, anya, üldöztetés stb. A szavak szemantikai innovációja óhatatlanul maga után vonja a szövegek közötti kapcsolatok megteremtését. Az intertextus Gogolnál a szómű létrehozásának, és nemcsak a szövegmű megalkotásának elemi feltétele. A szó kontextusai egyenértékűvé válnak a szöveg vagy az irodalom kontextusaival.

Hasonlóképpen következetes a hős családnevének, attribútumának és ez utóbbi szövegek közötti megfelelőjének jelölése. A „Поприщин” név töve – a „поприще” – a „попры” gyökből képzett szó, amely nem a tér, hanem a járás, a gyors mozgás jelölésére szolgál (vö.: „прыть”: *szökellő gyors futás*, „прыткий”: *ügyes, gyors, gyors észjárású*; „переть”: *a levegőbe hatolva mozogni, repülni*; „парить”: *lebegni, a levegőben tartózkodva létezni*). Ennek etimonja a tárgyi attribútum neve is: „перо” (*toll*) a „переть” igéből. Vagyis a „поприще” szó mai, konvencionális használata eltakarja előlünk a szubsztanciájában rejlő nyelvbelső jelentéseket. Gogol épp ezt a jelentéstartományt éleszti újra a reetimologizáció nyelvi és poétikai eszköztárának mozgósításával. Popriscsin és a toll kapcsolata tehát nemcsak tematikusan megalapozott, hanem szemantikailag is motivált. A jelzett motiváció kiterjed az elbeszélés másik forrásszövegére is, nevezetesen: a hatyúvá változtatott bölcs lányról szóló mesére, amely a nőszereplő Szofi neve („Sophia”: *bölcsesség*), fehér ruhája, leírhatatlan szépsége, mágikus ereje kapcsán asszimilálódik a szövegbe és világába.

Ugyanígyen következetességgel realizálódik a tulajdonnév akusztikai végződésében felismerhető „чин” morf, amely a következő egységekkel áll szemantikailag motivált kapcsolatban: „чин” (*rang, titulus; szertartás, ceremónia; figura,*



*forma, alakzat, mutatvány*), „чиновник” (*hivatalnok*), „чинит” (*javít, csinál, csinósít*). Illetve a többi önmeghatározásra használt terminus: „дворянин” (udvari ember, nemes), „дворняга” (házórző kutya), „двор” (udvar), „вор” (tolvaj), „врать” (hazudni). Az idézett sor a nemesember írása és a „kutya írása” közötti párhuzam szemantikai és – ezen keresztül – mitológiai motiváltságát hivatott biztosítani. A rendszerbe Gogol beépíti a kutya latin nevének ideogramáját – (*canis*): „каналья”, „канальство”, „канарейка”, „Полкан”. Az utóbb említett név intertextuális utalás a *Бова Королевич* című műre, amely a középkori mesék félig ló, félig kutya alakját megtestesítő szörnyetegének alakját idézi föl: *Pulicane*. Az ismétlődő szegmensek sora így következik egymásra: „канцелярия”, „канцелярская сволочь”, „канцлер”.<sup>8</sup>

Az *Egy örült naplója* kapcsán feltárt diszkurzív rend és alanyiség több tényezőjét érhetjük tetten *A köpönyeg* és *A revizor* című művekben. A gogoli próza önreferenssé és – szubjektumát illetően – önreflexívvé válása tipikus vonása nemcsak e művek teleológiájának, hanem az egész életmű irányulásának is, amely a komikus modalitásból az elégikusba fordulást reprezentálja.

## 2

### A narráció felfüggesztése

...és más nevet semmiképpen sem adhattak neki.  
(Gogol)

A mottó *A köpönyeg* című elbeszélésből származik. Látnivaló lesz, hogy a prózanyelv egyik legproduktívabb fajtájáról, a szkázról szólva semmiképpen sem találhatnánk helyénvalóbbat.

A szkáz olyan közlésmód, amelynek sajátosságait a történet létrejöttét akadályozó tényezők, az ún. kitérők (parabázisz) alkalmazása, s a mellettük történő érvelés határozza meg; illetve a szöveg valóságát érintő szabályozások körében a referenciális kapcsolatok átalakítása, az élőbeszéd hangzó jegyeinek mediális fölerősítése, láttatása az írásműben,<sup>9</sup> a helyi vagy szociális dialektusok eszköztárának mozgósítása teszi fölismerhetővé. A felsorolt általános ismérvek alapján

---

<sup>8</sup> Az elbeszélés részletesen kifejtett értelmezését lásd: KOVÁCS Árpád: Текст и мир «Записок сумасшедшего». In: KOVÁCS Árpád: *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 7). Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, Peter Lang, 1994. 11–58.

<sup>9</sup> Peter Szondi a szöveget a nyelv látható modalitásának tekinti. Vö.: SZONDI, Peter: Textlinguistische Tendenzen in der Sprachwissenschaft. *Folia Linguistica* 8, 1975. A jelenség újabb kutatási eredményeiről lásd: KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Szöveg, medialitás, filológia*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004.

a szkáz ma már klasszikusnak tekinthető kutatói, s egyben három markáns próza-poétikai elképzelés kifejtői, arra a célszerűsége hívták fel a figyelmet, miszerint a tárgyalt közlésmód megteremtésével az anekdotikus novella groteszk válfájának (Borisz Eichenbaum), a szociális és helyi dialektusok irodalmi kánonná avatásának (Viktor Vinogradov), a szerzőtől idegen társadalmi értékrendet megtestesítő megnyilatkozásmód, a megjelenített hős emancipálódását szolgáló szerzői perspektíva meghonosításának hatékony eszköze jött létre (Mihail Bahtyin).<sup>10</sup> A morfológiai, a stilisztikai és a pragmatikai szempontokon túl felmerülnek a prózaepikai szöveg narratológiai és diszkurzív szabályozásának, és ezzel összefüggésben a metaforikus és költői szemantikának a kérdései, amelyek megfogalmazása, majd érvényesítése a novella értelmezésében semmiképp sem mellőzhető. Már csak azért sem, mivel a szkáz stilisztikai vagy morfológiai izolálása, avagy az említett szövegbelső kontextusaitól függetlenül foganatosított axiológiai vizsgálata nyilvánvaló elméleti redukcionizmushoz vezet. Az elemzés során további két kapcsolattrend megvilágítására törekszünk: az egyik kontextus a szkáz nyelvhasználatának a történetképzéssel, a másik mindkettőjüknek a szöveg diszkurzív manifesztálódásával, a cselekmény- és beszédhelyzet képzésével kapcsolatos megnyilatkozásokon túl a szerző nyelvi-poétikai tevékenységével függ össze.

A szkáz alkalmazása *A köpönyeg*ben korántsem pusztán a cselekmény egységének felszámolására, és ebből fakadóan a nyelvi játékok lehetőségének megnyitására szolgál. Sokkal inkább arra, hogy kiemelje, előtérbe állítsa azt az esetleges távlatot, amelynek talajáról sosem tud összeállni a kép a cselekvő és a cselekvés történet- és szövegteremtő egységéről. Más szóval, a szövegalanyi perspektíváról. Érthető ez, hiszen a szkáz hordozója a beszédtevékenység alanyaként ugyan kapcsolatban áll tárgyával, de semmiképpen sem áll kapcsolatban a szöveggel (a „jelölők rendjével” – mondaná Roland Barthes), amely valójában nem más, mint e közlésforma megjelenítésének eszköze, hozzá képest magasabb rendű nyelvi megnyilatkozás. Azaz: nem szkáz, hanem prózaepikai elbeszélés, narratív szövegmű, amit Gogol nem is rejt véka alá: nevéhez a *pétervári elbeszélés* (*петербургская повесть*) kapcsolódik. A *повесть* az „elbeszélni” igének névszói változata, amely Gogol idején is műfajt jelölő fogalom volt, s a novellánál nagyobb terjedelmű szüzsés, regényi elbeszélések (a magyar fogalomhasználat szerint: „kisregények”) megnevezésére szolgált. Gogol azonban nemcsak a péter-

---

<sup>10</sup> Vö.: ЭЙХЕНБАУМ, Борис: Как сделана «Шинель» Гоголя. In: *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка 1–2*. Петроград, 1919. 151–165; magyarul lásd: EICHENBAUM, Borisz: Hogyan készült Gogol *Köpönyege*. In: EICHENBAUM, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974. 58–78; ВИНОГРАДОВ, Виктор: Проблема сказа в стилистике. In: *Поэтика. Временник Отдела словесных искусств*. Ленинград, 1926. 24–40; БАХТИН, Михаил: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, Советский писатель, 1963. 255–258. A háromszereplős vita elméleti hozadékának összefoglalását és a szkáznak a cselekményképzéssel összefüggő értelmezését lásd: KOVÁCS Árpád: Категория повествования в поэтике Б. М. Эйхенбаума. *Revue des études slaves* 57, 1985. 125–135.

vári ciklus jelölésére alkalmazza, hanem különös metapoétikai szereppel ruházva fel a műfajjelölő szót, azt elbeszélése értelmi világába is beilleszti. Ennek hatására a terminus a narratív szövegmű alkotórészévé válik, s következőképpen az általa jelölt jelenséget, a megnyilatkozásmódot is a hős cselekvésének és történetének részeként artikulálja. Az olvasónak természetesen ez utóbbival – a pétervári elbeszélés szövegével – van dolga, s csak e közvetítést átlépve vagy tudatosítva, értelmezve lehet dolga a szkázzal, annak alanyával és funkcióival.

Tekintettel arra, hogy Gogol a közlésnek elbeszéléssé – a beszédnek prózáműfaji képződménnyé – minősülését a *novectb* műszó gondos elhelyezésével a történetképzés részévé teszi, azt szögezhetem le, hogy a szkáz narratológiai szempontból egyfajta deficités közlésformát jelöl csupán, amelynek diszkreditálása nyomán jön létre a narratív szöveg mint cselekményképző egység. Mondhatjuk tehát: Gogol szövege azt modellálja, *hogyan keletkezik a szkázjellegű – anarratív – megnyilatkozás aktusában narráció*, irodalmi elbeszélés a nem irodalmi beszédmód romjain.

A dolog érdekességéhez tartozik, hogy a szöveg a történés történetté alakítását a köpönyegrablás eseményével hozza összefüggésbe, szinte azzal motiválja: Akakij Akakijevics, miután megfosztják új – számára társadalmi presztízst biztosító – köpenyétől, hatszor, hat kitüntetett pétervári helyszínen meséli el újra a megtörtént eseményt, amelynek utolsó realizációját a hivatali pályája végét, tehát a csinovnyik halálát megélő hősnek a – környezete számára érthetetlen – beszédszövevénye, a fantasztikumot funkcionálisan megelőző megnyilatkozásai alkotják. A szkázmondó számára „szegénytörténetként” tudatosuló köpönyegrablási anekdota ekkor – a hat akakiji felidézés nyomán – „tökéletes igazhistóriává” minősül át, olyan eseménnyé, amelyben tetten érhető az igazság narratív természete történésként felfogott létezésének a feltárulkozása is. A fantasztikum csupán az elbeszélő által megítélt világ természetére, de korántsem az Akakij által átélt, majd felidézett igazhistóriára vonatkozik: Akakij Akakijevics potenciális narrátor, aki az általa hatszor reprodukált esemény elmondása során helyreállítja a szkázközlés (s az alapjául szolgáló szóbeszéddek, híresztelések, mendemondák, fővárosi pletykák) nyomán mozaikjaira hullott egységet, a személyes történetet – a cselekvő, a cselekvés és a cselekmény egységét megvalósító szubjektív szövege alapján. Akakij az egyetlen olyan szereplő *A köpönyegben*, aki minden említett vonatkozásban külön-külön is alanyként kerül szóba, minden említett vonatkozásban nem pusztán alakja az elbeszélte világnak, hanem belülről részt vevő alakítója is egyben. Az elbeszélést kialakító alak perspektívája az, amelyből a logikailag megokolhatatlan (s csakis emiatt „fantasztikus”) befejezés motiváltsága fölismerhető. Másként szólva: a szövegnek kétféle olvasási lehetősége adott: az, amely egyfelől cselekmény, alak és elmondás egységes szubjektumának perspektíváját nélkülözve valósul meg; valamint az, amely a köpönyegrablási eset utáni történet is számba veszi. Utóbbi pedig nem értelmezhető másként, mint a köpönyegrablás megismétlése a nyelvi, majd ezt követően a fel-

tételezett cselekvés „fantasztikus” közegében, ahol a tematikus esemény „kirabolt” páciense a szimbolikus cselekvés ágensévé – „köpönyegrablóvá” – alakul át. Akakij az igazságtalanság áldozatából így alakul át az áldozatról szóló igaztörténet – mondjuk így – első fogalmazványainak hírmondójává, a szkázközlemények tárgyából a személyes történetmondás alanyává. A fantasztikusnak titulált befejezés a kisemberről szóló „szerény kis történet” végét s – egy síkváltás beiktatásával – a „pétervári elbeszélés” megszületését demonstrálja, amellyel persze együtt kell, hogy járjon a csinovnyikhős ellentörténete, hivatalon kívüli „második élete”. Az, amely az általa szájhagyományozás útján terjesztett történet szövegében ölt testet. Ezért jelöli ki Gogol a „második élet”, a visszajáró lélek, a mindkét világba bejáratos szellem történetét, a szövegalanyként való jelenlét módját a befogadói közösség hírekkel, pletykákkal és anekdotákkal traktált világában. Ezzel elhatárolja az olvasás és félreolvasás – a narratív és anarratív befogadás – stratégiáit magában a mű szövegében.

De ki gondolta volna, hogy ezzel még nem szakadt vége Akakij Akakijevics pályafutásának, hogy a végzet rendeléséből néhány napig élnie kell, halála után, még nagy botrányokat kell csapnia, mintegy kárpótlásul soha figyelemre nem méltatott életéért. De mégis így történt, minek következtében szerény kis történetünk váratlanul fantasztikus befejezést nyer. Pétervárott egyszerre csak városszerzte az a hír járta [...] (728).<sup>11</sup>

A szörnyű bosszú, amelyről az elbeszélő az idézett pétervári hírekből értesül, nem más, mint az előéletét befejező és a narrációban továbbélő Akakij utolsó, „szörnyű” szavainak tematizálása a cselekményben:

[...] végül hébe-hóba olyan cifrán elkáromkodta magát, olyan trágár szavakat kiabált [az eredetiben: „csúnyán szitkozódva a legszörnyűbb szavakat ejtette ki”], hogy a vénasszony nem győzte a keresztet vetni, mert világéletében sem hallott semmi effélét Akakij Akakijevics szájából, annál is kevésbé [az eredetiben: „annál is inkább”], mert ezek a szavak közvetlenül a „méltóságos uram” megszólítás után következtek. Később teljesen értelmetlen zagyvaságot beszélt, amiből nem lehetett megérteni egy mukkot se, csak azt hámozhatta ki az ember, hogy zavaros gagyogása és gondolatai szüntelenül a köpönyeg körül forogtak. Szegény Akakij Akakijevics végül kilehelte lelkét (727).

Az elbeszélés megszületését akadályozó közlésmód, az elbeszélést el-beszéléssé, mellébeszéléssé torzító nyelvi magatartás poétikai célszerűségét nem ítélni meg tehát a Gogol által ábrázolt beszélő beállítódása alapján. Másként szólva, az el-beszélés funkcionalitása egy nála magasabb szintű rendezettség

---

<sup>11</sup> A *köpönyeget* Makai Imre fordításában idézem a fent megadott Gogol-kiadás alapján.

távlatából poétikailag azonosítható. Ez a távlat a szerző *nyelvi tevékenységét és narratív szövege intencióját* egyaránt magában foglalja. A nyelvi egységek kiválasztását éppúgy, miként a „pétervári elbeszélés” szövegének, azaz írásjelekből álló szövedékének kézzelfogható tényét. Ugyanis minden a megidézett világ tekintetében hangzónak tetsző közlemény végső soron betűképi – és nem auditív – jelölővel áll elénk. A narrátort és a hősöket mi – olvasók – nem halljuk, ők csak egymást hallhatják; mi Gogol jelölését, a betűk, a *litterák* rendjéből összeálló literatúrai szövedéket, a diszkurzív egységeket érzékelhetjük, láthatjuk és kell is látunk. Amennyiben ugyanis nem észleljük, elvétjük a szavak szóművé és szövegművé transzformálódásának eseményét, s ezzel elmulaszthatjuk a poétikaiként való megértést, megrekedve élményünk fölöttébb ingatag és önkényes világában, minthogy nem tudunk válaszolni az élmény mineműségére, gondolatképző szerepére. A történetek átélése – ez az élmény nem pótolhatja a szöveg megértését; ellenkezőleg: arra van ítélve, hogy számot adjunk tartalmáról, azaz szavakat rendeljünk hozzá; arra, hogy megértsük, persze miután rekonstruáltuk az „igazhistóriát”, amely soha sincs a tematikus események szintjén eleve adva. Ezért kell megkülönböztetni a narratív és a tematikus olvasás stratégiáit.

A narratív stratégia előírja, hogy csak a műalkotás szavai lehetnek azok az eszközök, amelyekkel a tematikus eseményvilág hiátusait, a kitöltetlen vagy motiválatlan helyeit értelmezzük. Ha nem utóbbiak segítségével értelmezzük a mű világa keltette benyomásainkat – egyebek között a kitöltetlenség érzését –, attól zárkozunk el, hogy az eseményvilágot létrehozó szöveget a műalkotás részének tekintjük. Márpedig épp a szöveg az értelmezés kulcsával is fölszerelt útitársunk a referenciális hozzárendeléseinkből keletkezett benyomások, asszociációk titkának megvilágosodása, feltárulkozása, megmutatkozása felé vezető úton. S ezt a végső soron önmegértő akciót olyan mértékben van esélyünk megvalósítani, amilyen mértékben képesek vagyunk az elbeszélte cselekményvilágot az elbeszélő szöveg – és semmiképpen sem pusztán élményünk immanens világa – korrelátumának tekinteni. Amennyiben a szöveget a maga diszkurzív – létesülő – mivoltában úgy tudjuk elképzelni, mint az általa teremtett világ sajátos jegyeinek szemantikai ekvivalensét, azaz értelmi egységekből álló megfelelőjét, akkor a műalkotást nemcsak az önmagát író, hanem az önmaga értelmezését szabályozó rendszer, végső soron a gondolatképzés alakulása, a személyes önmegértés története mintájára írhatjuk le. Egy ekképpen felfogott szöveggel már bizton lehet „dialogizálni”, ami persze csak belső – saját nyelvet konstituáló – dialógus lehet.

Kifejtett tételünk azzal a korábban tárgyalt elméleti alapozással függ össze, hogy a poétikai funkcióval felruházott szöveg alapozó sajátosságát meghatározó nyelvszerűség, azaz a szó és a szöveg korrelatív kölcsönviszonyát mozgósító diszkurzív aktus egyben a teremtő gondolkodás fundamentális tényezője. S ennek következtében a személyességnek is: ugyanis a szövegnek szociális vonatkozásban csak jelentősége lehet, de nem jelentése, és különösen nem értelme. Az értelem a szöveg személyes vonatkozása. És megfordítva: a személyes vi-

szony – az *én* önmagának szubjektumként, szövegalanyként megmutakozó mi-volta, a világot önmagában is és önmagát a világban is megjelenítő tevékenysége – nem valósulhat meg a nyelv, a jel és a szöveg iránti kreatív magatartása híján.

Nos, a szkáz jelensége Gogolnál épp a jelzett perszonális viszony hiányát hivatott demonstrálni a narrátor nyelvi és értelemképző attitűdjét illetően. Ennek következményeként pedig azt, hogy az el-beszélő távlatából sem a történések nem állnak össze történetté, sem a beszélés elbeszéléssé, vagyis a szövegben jól azonosítható módon tetten érhető a szkáz és a narráció, a szóbeli megnyilatkozás és a *pétervári elbeszélés* diszkurzív státusának különbsége. Gogol, a szerző – akinek a megnyilatkozása most is egy dialógus megkezdésének indikátora – természetesen ez utóbbinak, az elbeszélés írott szövegének, és nem az élőbeszédet demonstráló közlésmódnak az alanya. Ő az, aki nem beszél, hanem láttatja az elbeszélés nyelvét, s ezáltal olvashatóvá teszi ezt a nyelvet: az irodalom – s nem az elbeszélő – nyelvét. (Az említett „élőbeszéd” mint hangzó szóbeli hagyomány ott rekedt a XIX. század valamely szociolektusának képviselői száján, és elnémult, miként a „címzetes tanácsos” is, midőn kilehelte lelkét.) Ami nem jelenti e megnyilatkozásmód poétikai funkciótlanságát, hanem – mint már említettem – egy olyan hiátus megmutatását szolgálja a beszédmagatartást illetően, amely anarratívként – nem prózaköltészeti modalitásként – jelölhető meg. A gogoli *noveszt* műfaji terminusa viszont a szövegnek arra a perspektívájára vonatkozik, amelyből megközelíthető a szkázt alkotó nyelvi elemek átrendezése, éspedig oly módon megvalósult átrendezése, amely narratívumot, történetképző elbeszélő szöveget valósít meg.

Vizsgáljuk meg most a megnyilatkozásnál kisebb egységek sorsát narratív funkciójuk szempontjából. Azt tapasztaljuk, hogy a szkáz-szerep nemcsak a történetmondás feltételét – az épkezláb mondatok és mondatláncok egységét – ingatja meg, hanem a mondásnak mondattá válását is; nemcsak a cselekmény szintaktikai következetességét, hanem a megnyilatkozás mondattani egységét is. Itt korántsem pusztán arról van szó, hogy az elbeszélés az események mellett elmenő beszélés. Sokkal többről: egyrészt valóban a tárgy elsikkasztásáról, másrészt azonban a beszéd és a szó tárgygyá, észlelhetővé, azaz tevékenyvé tételéről. A mondat felbontása csak a kijelentések egységét, logikai és értékrendi következetességét szünteti meg, de semmiképp sem eredményezi a szó nyelvi hatékonyságának a felszámolását. A mondatról, a nyelven kívüli dologra irányuló beszédmód egységéről a szóra, a megnevezés elemi egységére tevődik át itt a figyelem. A mondás mint állítás a létező megítélését, ilyen vagy olyan értékelését fejezi ki; a megnevezés a létező azonosítását vagy felismerését szolgáló jelhasználat, amely mindig kisebb-nagyobb szemantikai újítással jár együtt. Továbbá számolnunk kell azzal is, hogy az élőbeszédet imitáló szöveg – szemben tárgyával, a szkázzal – nem hangzó, hanem leírt (kinyomtatott) szójelekből áll, s így nemcsak formálisan, de ikonikusan is meg tud mutatkozni.

A mondatról a szóra és a szó hangalakjáról a hangzások jelölőire helyezett figyelem (*aiszthészisz*) maga után vonja, hogy mind a szó névértéke, mind jelértéke a szövegképzésben jelentősen megnőjön (*poiészisz*), s ennek következményeként oldódjon a szómű szintaktikai szerkezetek által meghatározott formájának, a lexiko-grammatikai alaknak és konvencionális jelentésvonatkozásainak a meghatározó szerepe. A szavak ugyanis ebben a diszkurzív szabályozásban szubsztanciájuk, formájuk és jelentéseik elemei szerint is ismétlődő egységei a szövegnek, aminek következtében előbb jelekké, majd nevekké, a nevek pedig poliszemantikus képződmények vonzéspontjává – jelentő- és jelentésszinonimák sorozatainak központjává – minősülnek át. A grammatikai-szintaktikai kötöttségek alól felszabadult nyelvi egység csakis ennek a hármas átalakulásnak köszönhetően válik *szóművé*, alkalmassá a metaforizáció és szimbolizáció egyre sokrétűbb formáinak közvetítésére. Ezzel függ össze az a széles körben megfigyelt jelenség, hogy nemcsak a műalkotás, de szövegének minden nominalizált részeeleme, minden névvel illetett része az önálló világ, az egység és teljesség státusát igyekszik kivívni magának. A diszkurzíva szempontjából nemcsak a szöveg, de minden egyes szava is tulajdonképpen önálló univerzum. Ez egyben azt is jelenti, hogy a nominalizált nyelvi jelek a tulajdonnevek rangjára emelkednek, amelyek jelölője és jelöltje között motivált kapcsolat áll fenn, azaz hiányzik a fogalomhoz vagy képzethez kötődő, közvetlen kapcsolat kényszerűsége. Ezt ugyanis – mint már említettem – a szubsztancia, a forma és a jelentés egységeinek ismétlődése sokkal hatékonyabban, a nyelvi apparátus több szintjén biztosítja, mint a nem poétikai kommunikációban érvényesülő „társadalmi szerződés”, amelynek szemléletes példáját fedezte fel a szkáz jelenségében Eichenbaum. Ebből fakadóan a jelszerűség összetevőinek fokozott megmutatkozásával kell itt szembesülnünk, ami egyrészt a nyelvi szubsztancia és forma, azaz a hangzás és szóalak kapcsolatait biztosító elemek aktivizálódásában jut kifejezésre, másrészt – ennek evidens következményeként – a belső formának mint metaforikus jelnek kétoldalú, a formákat és a jelentésvonatkozásokat egyaránt mozgásba lendítő, szövegképző energiájának megmutatkozásában. A szöveg mint írott diszkurzus szemléletessé teszi a szavak történeti múltjában felhalmozott jelentésképző eszközöket is.

A *köponyeg* első bekezdése (mögleghetősen nagy egységről, négyoldalnyi szövegről van szó) a hivatal és a hivatalnok szociálisan értelmezett viszonyát az ember és világa közötti kapcsolattá – egzisztenciális témává – alakítja át. A téma áthangolását a szerző a nomináció eszközevel hajtja végre. Már itt egyértelműen tetten érhető az el-beszélő szerzői szabályozása. A szkázmondó kitérő megnyilatkozásai ugyanis rendre a nevek használatának indokoltsága körül tematizálódnak. Itt nemcsak a hős névadásával kapcsolatos közismert fejtegetésekre gondolok, hanem az egész bekezdés természetrajzára. Már a szöveg első mondása, a hivatal megnevezése ezt tanúsítja, miként azt is, hogy a mondat befejezésének – és ezzel a történetmondás elkezdésének – tényleges akadályá a mondat vala-

mely részének jogos vagy jogtalan, indokolt vagy indokolatlan használata. A narratíva vonalszerű megszerveződésének akadálya a *Nomen*. A mondat, az elmondás (a mondóból a mondottra, a nyelvből a nyelven kívülre törekvő beszédmód) rendszeres megszakítása természetesen nem töri meg a szövegképzés kontinuitását, csupán egy olyan beszédmód feltételeit állítja elő, amelynek tárgya maga a beszéd, pontosabban a megvalósításához szükséges nyelvi egység, a szó. A szövegképzést ennek következtében a *megszakítás ismétlése* határozza meg. Felidézem az ismétlődő részeket. A magyar fordítás szövegét szó szerinti átültetésekkel korrigálom ott, ahol a fordító (gondolom, szépírói-„stilisztikai” megfontolások alapján) eltüntette az ismétlődő szavakat, megváltoztatta a pontuációt, újragolta a bekezdéseket, egyszóval megszüntette a poétikai és retorikai célú gogoli jelhasználatot.

Íme az elbeszélés első, egyértelműen elliptikus képződménye:

Egy departamentumban [...] de jobb, ha nem nevezem meg, melyik departamentumban (695).

Látható, hogy az eseményt jelölő szó, az állítmány elhagyása nemcsak azzal jár, hogy nem születik meg a történet, hanem azzal is, hogy regiszterváltás következik be: a tárgy helyett a *név tematizálása* kerül szóba. Vagyis: a referáló helyett az önreferens szövegalkotás. A megnyilatkozásban használt szavak nem dolgokról, hanem neveikről, a szavakról szólnak. A folytatás érthető módon csakis a tárgyatól elszakított szó valóságvonatkozás nélküli megismétlése lehet, persze legalább egy új ismérv feltüntetésével:

Tehát, hogy elkerüljünk mindenféle kellemetlenséget, jobb lesz, ha a szóban forgó departamentumot *egy departamentumnak* nevezzük (695).

A kifejezés, amely már nem a dolgot, hanem nevének hiányát hivatott megmutatni a narratív szövegben, soron következő megismétlésekor formális párhuzamot fog alkotni a másik ágenssel, a hőssel. Ezt a szintagmatikus paralelizmust Gogol ikonografikussal – dőlt betűs szedéssel – teszi még inkább kiemeltté. Lásuk a harmadik beteljesítő visszatérést:

Tehát *egy departamentumban* szolgált *egy hivatalnok* (695).

Jegyezzük meg, hogy nemcsak a név, hanem a cselekvés jele sem válik a narráció részévé a hivatal körül kialakult beszélés során. És pont megfordítva: a hős témájának megjelenése azonnal maga után vonja az állítmányt és jelöltjének – annak, aki a szolgálatot végzi – az egyénítését: az alakrajzot és a névadást. Természetesen a lexikai párhuzam értelmi különbséget tesz érzékletesé, minthogy a hivatalról mondottak összefüggésében az „egy” azt jelenti, hogy egy a sok egyforma közül:



Nincs a világon mogorvább valami a mindenféle departamentumoknál, kancelláriáknál, ezredeknél, egyszóval a különféle hivatali testületeknél (695).

A dolog létét és cselekvését azonosító szavak elmaradása az individualitás hiányából – és nem a narrátor félelméből vagy feledékenységéből – fakadó jelzés, amelynek a sokaság egészére vonatkozó megfelelője az attribútum: „mogorvább”. Az eredeti jelző a „szív” orosz lexémájából képzett szó – „сердитый” („сердце”) – *haragos, mérges, dühös, nem szíves* jelentésekkel. A narratív paralelizmus témájához közelítve a jelentésmezőt, a *szolgált* hiányjelét kell látnunk a világot helyettesítő hivatal tulajdonságjelzőjében: *nem szívélyes, nem szolgálatkész*. Ezt annál is inkább állíthatjuk, mivel az események menetében majd szó szerint ez a két szerepkör realizálódik. Az „örökös címzetes tanácsos” rendíthetetlen szolgálattevésével szemben a szolgálatra rendelt hivatali apparátus, saját rendeltetésének ellentmondva, felmondja a szolgálatot, nem teljesíti feladatát, amikor az elrabolt köpönyeg visszaszerzésével, az ember szolgálatával kellene foglalkoznia. Másként szólva, az elbeszélés eseményhalmazát nem egyéb hozza létre, mint a narratív paralelizmus kiinduló ambivalens szemantikai egységének – *szívélyes/nem szívélyes: сердечный/сердуный* – tematizálása, az elbeszélte világba való áthelyezése. Vagy még rövidebben: a jelölő és a jelölt helycseréje.

Arról van szó ugyanis, hogy az elbeszélő kijelentéseinek egységei az elbeszélte világ egységeivé alakíttatnak át. És amennyiben ez az átlényegülés a szkázból a narrációba, az el-beszélésből a történetmondásba forduló közlésmód létrejöttét is megvalósítja, azt mondhatom, hogy a poliszemantika tematizálása nemcsak a forma – a narratív beszédmód – kialakulása értelmében önreferens szövegtévképző szabály, hanem a műfajt meghatározó jegyek tekintetében is az.

Folytassuk elemzésünket most a párhuzam másik oldalának vizsgálatával. Nevezetesen azzal, hogy a hőssel kapcsolatban használt *egy* nem 1 a számszerűség értelmében, hanem Egy, úgymint Egyetlen. A hivatalnok – szemben a hivatalokkal – unikum a szolgálatkészség tekintetében. Olyannyira, hogy a fogalom terjedelmét Gogol az életet éltető tevékenység tartalmával azonosítja:

Aligha akadna *ember* a világon, aki annyira egybeforrott [az eredetiben: „élt”] volna hivatalával [helyesen: „hivatásával”]. Nem volna elég, ha azt mondanók, hogy buzgón szolgált, nem, nem, ő szeretettel szolgált (698).

Miután Gogol rímelteti az „élet” és „szolgálat” szavait (*жил/служил*), s miután megtörténik a hivatalnak hivatássá, a hivatalnoknak emberré, a szolgálatnak életmegnyilvánulássá, s ez utóbbinak szeretetté minősítése, megértjük mind a névadás, mind az arcleírás tárgyának szemantikai motiváltságát. Mindkét vonatkozásban a betűhöz való alanyi, cselekvő viszony bizonyul perdöntőnek:

Ott, másolás közben, valami sajátos, változatos és kellemes világ tárult ki előtte. *Arcán* gyönyörűség tükröződött. Némelyik *betűt* különösen szerette; ha a másolásban ezekhez ért, egészen magán kívül volt, elmosolyodott, kacsintott egyet-egyét, még a szájával is segített, úgyhogy az *arcán szinte el lehetett olvasni minden betűt*, amelyet a tolla a papírra vetett (698–699) (Kiemelések – K. Á.).

Az arc mint az olvasható írás, a *буква*, a könyv ekvivalense<sup>12</sup> magától értetődően kapcsolja össze az ember fent jelzett figuráját a testté vált szóval, a megtestesült igével, amelynek értelmét az életszolgálat és a szeretet szavaival rögzíti Gogol. Nemcsak a tárgy el-beszélői dekomponálása, nemcsak beszédmódjának ambivalens hangszerelése (nevetés és siránkozás; komikum és melodráma), de szemantikai értelmezése is a szövegbe van írva. Ennek jeleit könnyű felismerni, ha az olvasás diszkurzív szabályozottságát nem hagyjuk figyelmen kívül, ha nemcsak a történésépítő cselekmény és történésromboló el-beszélés logikáját követjük nyomon, hanem a szöveg „sztereoszkopikus”, sokdimenziós írott valóságát is.

A mondottak fényében visszatérhetünk a névadás kitüntetett szerepének méltatására, az elbeszélésnek írásunk mottójával már elővételezett motívumára. Az ember mint a teremtő szó hordozója és egyúttal megtestesítője, mint a nyelvi tevékenységben való létezés (*ενεργεια*) letéteményese olyan alapgondolata Gogolnak, amely nemcsak a hős életszolgálatának, az írásnak, hanem beszédének is meghatározza természetét. És nem annyira logocentrikus, mint fonocentrikus mivoltával. Ezt bizonyítja az is, hogy csupa olyan segédszavak, szótagok és hangkapcsolatok hagyják el a száját, amelyekben nevének ismétlődő alapszekvenciája köszön vissza: „Так этак-то! Вот какое уж, точно никак неожиданное, того [...] этого бы никак [...] этакое-то обстоятельство”. Azaz: Akakij Akakijevics nevét egyáltalán nem az hitelesíti, amit a motiváció okául az elbeszélő vagy magyarázatában Borisz Eichenbaum felhoz. Egyáltalán nem arról van szó, hogy Gogol az anya érvelését vagy az elbeszélőét végérvényesnek állítaná be. Nem, az Akakij nevet azért választja ki, mert a tulajdonnévben fölismerhető görög szó belső formája a jelzett emberi minőség szemantikai jegyeit őrzi. A szereplő nemcsak szavaival, beszéde hangzásával, hivatásával és egész aszkétikus odaadásával, de nevével is ugyanarról tanúskodik: Akakij – „akakéta” (*rosszaság nélküli; ártatlan, jámbor, szelíd, jóságos*). És mivel a szó nevében rejlő epitheton egyúttal Hermész egyik állandó homéroszi attribútuma az *Iliász*-ban – „ακακησιοξ” (*szelíd, szolgálatkész kísérő, segítőtárs az úton*), aki halottidéző és lélekvezető (*psychopompos*)<sup>13</sup> is egyben –, nos, mindezek alapján talán nem túlzás azt állítani, hogy a név külső formája, amely a nevezettre és apjára

<sup>12</sup> Vö. az átvétel alapjául szolgáló ónémet *bouh* jelentéseivel.

<sup>13</sup> Erről részletesen lásd: KERÉNYI Károly: *Hermész, a lélekvezető. Az élet férfi eredetének mitológemája*. Budapest, Európa, 1984. 10–14.

utal; belső formája, amely a szó szubsztancionális jelentéskörét, szemantikai memóriáját hordozza; s végül a hangzásegységét biztosító betűkapcsolatai (*Ak-ak-ij Ak-ak-ije*), amelyek kiejtésére viszik át fő attribútumát, szemantikailag hitelesítik Gogol szövegtévképző gyakorlatát. A betűtől a néven keresztül az alakig, s annak cselekményalakító szerepétől az elbeszéléseig, azaz a témát, formát és nyelvi manifesztációt egységesítő diszkurzív aktusig mindent áthat az értelemképző írásmű, amellyel Gogol szerzőként fordul oda olvasójához, interpretációra szólítva fel őt.

A „szelíd szó”, a kijelentésből történetképző költői szóművé alakuló beszédmód gogoli értelmezésben másodlagos, implikált jelentéssel és jelentőséggel bír, a hivatalnok szociálisan tipikus nyelvének lebontására rendelt dadogáson és gagyogáson túlmutató értelemre utal.

És volt valami furcsa ezekben a *szavakban* meg a *hangban*, ahogyan kiejtette. Ki lehetett érezni belőle valamit, ami oly nagy szánalmat keltett, hogy egy fiatalember, akit csak nemrég neveztek ki, és aki a többiek példáján felbuzdulva megengedte magának az élcélődést, hirtelen abbahagyta, mint ha szívébe nyilallott volna [...] Mintha valami *természetfeletti erő* taszította volna el kollégáitól [...] Ezekben a szívbeemárgoló *szavakban más szavak* is csengtek: „Hiszen én felebarátod vagyok” (698) (Kiemelések – K. Á.).

Az eredeti szövegben „társaitól” („от товарищей”) taszítják el a fiatalembert az akakéta már-már természetfeletti – divinatórikus – szavai; velük, a csinovnyik társakkal szemben a „felebarát, testvér” fogalma áll. Ezt a körülményt azért fontos szóvá tenni, mert a baráton keresztül a szerzetes képe felé tolódik el a hős alakja. Ezt tanúsítja az írásmásoláson túl a hős elnyútt, ám eredeti, régi, a másoláskor viselt ruhadarabjának a neve és a név hangsúlyozott szemantikai motiválása. A magyar „hacuka” nem adja vissza a szó belső formai tartományának jelentésvonatkozásait és utalásirányait. A „капот” a latin „cappa” (*csuklya*) szóra megy vissza az újlatin nyelvek közvetítésén keresztül (vö.: az olasz „cappotto” és a francia „capote”), közvetlen művelődéstörténeti kapcsolatot teremtve a kapucinusok szerzetesrendjével. A kapucinusok egyébként megjelennek az *Egy őrült naplója* című elbeszélésben is. A szerzetesek, akik öltözékükkel is jelezni kívánták visszatérésüket a szakadások előtti, eredeti közösség, „a kisebb testvérek” kolduló rendje, a ferencesek értékvilágához (testvéri közösség, apostoli szegénység, szorgalmas munka, a műveltség ápolása), a fejét védő kapucni nevétől kapták rendjük elnevezését. Azzal, hogy Gogol világosan kimondja, Akakij Akakijevis köpenyétől megtagadták „a tisztességes »köpönyeg« [шмель] nevet, és hacukának [капот] csúfolták”, tulajdonképpen a ruhadarabok helyett azok neveinek különbségére hívja fel a figyelmet. A francia gyökerű „шмель”-t („chiné”: *tarka kínai* [Chiné] *kelme*) a hivatali státus emblémájaként hangilag is a „чиновник”-hoz közelíti, ugyanakkor a kapucnis öltözékkel az eredeti testvéri közösség em-

beri normáihoz való visszatérés ferences rendi emblémájára utal. További vizsgálat tárgyát képezi az a körülmény, hogy a „шунель”-re keresztelt köpönyeg – eltérően a fejét védő csuklya szerepétől – a széles vállak és az egyenes hát hangsúlyozására, a termet díszére és a rangjelzés demonstrálására szolgál. Ezt annál is inkább meg kell tenni, mivel az örökös címzetes tanácsos „ragyavert” és „aranyeres”, tehát erőteljesen megjelölt arcvonásaival szemben a váll és a hát az arctalan és névtelen, bár hivatali helyzetét illetően „jelentős személy”, a generális jellemének attribútumai (vö.: „Önként vetette le sebesen vállairól a köpönyeget”). Mindez teljesen érthető, hiszen jelentőségét a ruhadarabon elhelyezett rangjelzés biztosítja – nem az emberre, hanem az intézményre utaló jel:

Hogy pontosan milyen volt és miben állt e *jelentős személy* hivatása, az még a mai napig sem ismeretes. Tudni kell, hogy ez a [z egy] *jelentős személy* csak nemrég lett jelentős személlyé, és azelőtt csupán jelentéktelen személy volt. Egyébként az ő állását most sem tekintették jelentékenynek más jelentékenyebbekéhez viszonyítva. De még mindig akadnak olyan körök, amelyek számára mégis jelentékeny az, ami mások szemében jelentéktelen. Egyébiránt ő sok más eszközzel igyekezett még jelentékenyebbé tenni magát [...] Egyébként jólelkű ember volt, barátai iránt kedves és előzékeny; de a tábornoki rang egészen kizökkentette a rendes kerékvágásból (722–723).

Nem sok kommentár kell ehhez a jellemzéshez, ha csak az nem, hogy az *egy jelentős személy* jelentőségnövelő eszköze a hanghordozás, akár csak az *egy hivatalnok* esetében is. Persze *mutatis mutandis* érvényesül a párhuzam – az akakéta-arcúság hiányjeleként:

Rendszerének alapját a szigorúság alkotta. „Szigorúság, szigorúság és szigorúság” – szokta mondani (722).

S e szavaknak a hanghordozásra átvitt ismertetőjegye, az intonáció egység meghatározó minősége az, ami a szegény hivatalnok – szemantikailag már előírt – fizikai pusztulását előidézi, jóval tényleges halála előtt:

Csaknem holtra váltan vitték ki. A tekintélyes személy pedig nagyon meg volt elégedve azzal, hogy a hatás minden várakozást felülmúlt, és teljesen megmámorosodott attól a gondolattól, hogy *az ő szavától* el is ájulnak az emberek (726) (Kiemelés – K. Á.).

Az északi szél, amely jó pétervári szokás szerint mind a négy világtáj felől holtta vált hősünkre süvöltött, olyan természeti párhuzam a jelentős személy hanghordozásához, amellyel Gogol újabb, kultúratörténeti konnotációt visz az elbeszélés szövegébe. „Hála a pétervári éghajlat nagylelkű támogatásának” és a

vele egy mondattani szerkezetbe illesztett tábornoki „ripakodásnak”, nemcsak az történik meg, hogy megsemmisül a szociális szerep hordozója, a csinovnyik, hanem az is, hogy a történet „igaz” fordulatot vesz. A csinovnyik (az eseményvilág páciense) halála után megjelenik, „feltámad” a lélekvezető, az akakéta (az elbeszélés nyelvi és szimbolikus alanya).

Szegény Akakij Akakijevics kilehelte lelkét. [...] De ki gondolta volna, hogy ezzel még nem szakad vége Akakij Akakijevics pályafutásának, hogy a végzet rendeléséből néhány napig *élnie kell halála után* (728).

A lélek „kilehelése”, kiszabadulása a testből és annak szociális szimbólumokat demonstráló burkaiból, a mundérból és a köpönyegből, a szociális szerepeire redukált embertípus, a csinovnyik halálának következménye. Ez a „lélek” az tehát, ami tovább él, de immár vezetőként. Mint már említettem, ennek a jelenlétmódnak a jelentése a „tökéletesen igaz történet” formájában, az el-beszélő szkázt kiszorító személyes elbeszélésben és a geneziséét reprodukáló gogoli diszkurzívában ölt testet. Abban a szerzői aktusban, amely a köpönyegrablás anekdotikus eseményének folyamányaként és egyben reduplikációjaként a szövegbe írta a narratív alanyiság (kompetencia) és a diszkurzív szemantika megszületésének igaz történetét. Csak ebből a perspektívából áll össze történeté a történés, a szentimentalizmus és a naturalizmus történetkliséit imitáló elbeszélő szó<sup>14</sup> fogságából kiszabadult életút, a szabványos „szegénytörténet” személytörténeté.<sup>15</sup> Mert ehhez a tájékozódási ponthoz csakis a cselekvő, a cselekvés és a cselekmény azonos szubjektumának elbeszélése, egyedül az akakétaarcú pétérvári „lélekvezető” kíséri el az olvasót.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- EICHENBAUM [Ejchenbaum], Borisz: Hogyan készült Gogol Köpönyege? In: EICHENBAUM, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974. 58–78 (oroszul lásd alább).
- HANSEN-LÖVE, Aage A.: „Gogol“ *Zur Poetik der Null- und Leerstelle* (= Wiener Slawistischer Almanach 39). Wien, 1997. 183–304.

---

<sup>14</sup> Itt érhető tetten *A köpönyeg* szövegének jelentősége az uralkodó narratív stratégiák destabilizálásában, ami az irodalomtörténeti folyamatnak új irányt adott, elővételezte Dosztojevszkij poétikáját és a pétérvári szövegtér kialakulását.

<sup>15</sup> A „szegény” – Gogolnál parodizált – jelzője alapján számos kontextus feltárása lehetséges. A két legrangosabb Karamzin „szegény Lizája” és Puskin „szegény postamestere”. A Gogol által átértelmezett motívum újraírására Dosztojevszkij vállalkozik pályakezdő regényében, a *Szegény emberekben*.

- LOTMAN, Jurij: A művészi tér Gogol prózájában. In: KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai (In Honorem Jurij Lotman)* (= JPTE Irodalomtudományi Füzetek). Pécs, Jannus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994. 119–185 (орозул лáсд алáбб).
- БЕЛЫЙ, Андрей: *Мастерство Гоголя. Исследование*. Москва–Ленинград, ОГИЗ, 1934.
- БИЦИЛЛИ, П. М.: Проблема человека у Гоголя (1948). In: БИЦИЛЛИ, П. М.: *Избранные труды по филологии*. Москва, Наследие, 1996. 550–578.
- БОЧАРОВ, С. Г.: Загадка «Носа» и тайна лица. In: *Гоголь: история и современность. К 175-летию со дня рождения*. Москва, Советская Россия, 1985. 180–212.
- Гоголь: история и современность. К 175-летию со дня рождения*. Москва, Советская Россия, 1985.
- ИВАНОВ, В. В.: Категория «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию». In: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. The Hague – Paris, 1973. 151–176.
- КОВАЧ, Арпад: Модель инерции мышления в «Шинели» Гоголя. *Studia Russica* 7. Budapest, 1984. 159–171.
- КОВАЧ, Арпад: Повесть Гоголя «Записки сумасшедшего» и проблема персонального повествования (Мир, текст, сюжет, память). *Studia Slavica Hung.* 33, 1987. 183–206.
- ЛОТМАН, Ю. М.: Художественное пространство в прозе Гоголя. In: ЛОТМАН, Ю. М.: *В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, Просвещение, 1988. 251–292 (magyarul lásd fent).
- МАНН, Ю. В.: *Поэтика Гоголя*. Москва, Художественная литература, 1978.
- МАРКОВИЧ, В. М.: *Петербургские повести Н. В. Гоголя*. Ленинград, Художественная литература, 1989.
- ТОПОРОВ, В. Н.: Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе. In: ТОПОРОВ, В. Н.: *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва, Прогресс, 1995. 7–111.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: Как сделана «Шинель» Гоголя. In: KIRÁLY Gyula – KOVÁCS Árpád (szerk.): *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1982 (magyarul lásd fent).

ANDREJ BELIJ

**GOGOL MESTERSÉGE**

(Részletek)

**A gogoli szüzsé sajátossága<sup>1</sup>**

A gogoli szüzsé sajátosságát az adja, hogy a szüzsé nem fér bele azokba a keretekbe, amelyeket általában kijelölnek a számára; „önmagán kívül” fejlődik; egyszerű és primitív, fabuláját tekintve fukar, mert végleges alakot és mélységet az ábrázolás részleteiben és annak színeiben, kompozíciójában, a szótagfűzésben, a ritmusban kap; a szokványosan felfogott tartalom nem túlságosan „tartalmas”; ahol csak a részletek megformálását, megfestettségét látják – ott mutatja meg Gogol szüzséje a maga különleges erejét, a kompozíció, a színek, a szavak mintha olyan kulcsok lennének, amelyek megnyitják az olvasó elé tárt tartalomban a valódi tartalmat; a szüzsé vonala, amely a színek által szélesedik ki, „ravasszá” és cikornyássá válik; a szüzsés vonalaknak a képek gazdagságával és a hangok erejével való telítése a másodlagos szüzsés fabula növekedésének benyomását keltik, amely mellett az elsődleges fabula lesöpörtnek tűnik; az elsődleges fabula másnak bizonyult, mint aminek látszott.

A benyomás, amelyet a szüzsé figyelmes tanulmányozása során kapunk, pont olyan, mint amikor a víztükörnél ülünk, és látjuk: visszaadhatatlanul élesen tükröződnek a vízben a felhők, a mennybolt, a part; minden eltúlzott; a körvonalak élessége természetellenes; egyszerre valamiféle zavaros foltok és árnyak, amelyek nem tartoznak a tükörképhez, megtörik annak kontúrját; a felhő helyett azt látjuk, hogy a felhő metszi a víz alatti halacszkák raját (halacszkák – az égben?); a természet karcolata fantáziának tetszik; vagy fordítva: a fantasztikus szüzsét megdönti

---

<sup>1</sup> A fordítás a következő kiadás alapján készült: Белый, Андрей: *Мастерство Гоголя* (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 59). München, Wilhelm Fink Verlag, 1969. Az alábbiakban erre a könyvre hivatkozva adjuk meg a fejezeteket és az oldalszámokat. Vö.: Második fejezet – *Gogol szüzséje*. Alfejezet: *A gogoli szüzsé sajátossága*, 43–47. (*Сюжет Гоголя. Особенности гоголевского сюжета.*) Az érthetőség kedvéért a műcímek eredeti rövidítéseit a szövegben feloldjuk. Andrej Belij sajátos, szaggatott stílusát és jelölési egyenetlenségeit ugyanakkor (például a kurzív használatában) a fordítás igyekszik megőrizni. Az esetek többségében, amennyiben az nem kifejezetten értelemzavaró, megtartottuk a pontosvesszőkkel és gondolatjelekkel történő tagolás jellemző beliji formáját és a szerző hivatkozási módját is. A szöveg egészében a fordítói megjegyzések, betoldások szögletes zárójelben szerepelnek – F. Sz.

a hétköznapi magyarázat; és a fantasztikum csupán egy kifordított, rejtett oldalát mutató milió. A szüzsés kontúrok túlhangsúlyozása most – tintapaca: hol vannak az erdők, felhők, mennyek? Szemcsés homály! Mi történt? A „halacszkák” közül egy, felbukkanván, csobbantott a farkával; azt, amit szüzsének véltünk – eltörölte a felkeltett hullám.

Példák?

Amennyit csak szeretnének!

Két paraszt okoskodott Csicsikov csészájának kerekéről: kibírná-e vagy sem? Semmilyen látható köze sincs a szüzséhez: a megformálás részletkérdése, amelyet nem érdemes megjegyeznie az olvasónak; hat vagy hét fejezet múlva: felbukkant *ugyanaz a kerék*, ráadásul egy döntő percben: Csicsikov menekül a városból, és a kerék felmondta a szolgálatot: *nem bírja ki!*<sup>2</sup> Csicsikov – rémületben: tetten érik; a kerék – nem lényegtelen semmisség, hanem *Fortuna* kereke: a sors; a lényegtelen semmisség megformálása ezzel válik hangsúlyossá; a részletbe bele van szöve a szüzsé, másoknál nincs beleszöve az expozíció részletébe; és ott ez a részlet – forma, amely nem kapcsolódik hozzá a szüzséhez; itt – tartalom. Másik példa: bemutatnak nekünk egy vörös fából készült ládikát, amelyet Csicsikov mindenhova magával visz; ezen önkéntelenül is megáll az olvasó; a ládika fotografikus pontossággal van bemutatva; még semmi sem hangzott el Csicsikov személyéről; még semmit sem lehet tudni lelki életének tulajdonságairól; a ládika egy semmisség, amely tolakodó élességgel helyettesíti a hős személyét, pontosan úgy, mint Petrov-Vodkin képén az almák a kék papíron. És ez azért van, mert a ládika – nem ládika; épp benne van elrejtve a még be nem mutatott hős valódi arca; egyszerre ládika, valamint Csicsikov lelkének szimbóluma; Csicsikov lelke – ládika, amely szenvedélyt és saját büntörténeti múltját rejt; a Korobocskánál játszódó jelenetben kinyílik a ládika; látszik, hogy dupla fenekű, az alja alatt pénz és olyan papír található, amelyre bírósági ügyeket vezetnek rá; de a pénz nem teljes mértékben pénz, hanem a Csicsikovot marcangoló féreg; és a papírok sem papírok, hanem a büntetett előélet; Csicsikovot személyesen Korobocska kapja el; Csicsikov eltitkolt előélete feltárul a nő előtt; Korobocska kikunyerálja a papírt: de vajon nem ő-e az, aki – szimbolikusan szólva – néhány fejezettel később erre a papírra írja rá saját feljelentését; hiszen váratlan megjelenése a városban és az általa terjesztett pletykák – a Csicsikov elleni feljelentés.

A ládika – ugyanúgy, mint a kerék – a szüzsébe beleförrott jellemző részlet.

A szüzsé „mínusz” a ládikával kapcsolatos nem tudatosult jelenet Korobocskánál – egy dolog; a szüzsé „plusz” a jelenet értelmének a megértése – ez már egy teljesen más dolog; a jelenet a teljes szituáció megértése nélkül olyan fogás, amely csak bemutatja a fabula egyszerű, napnál világosabb elemét; de a szituáció

---

<sup>2</sup> A *Holt lelkekből* vett magyar nyelvű idézetek forrása: GOGOL, N. V.: *Holt lelkek*. Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet. Budapest, Európa, 1971. A megadott fordítástól azokban az esetekben tértünk el, amikor az pontatlan, illetve ha azt a Belij-szöveg jobb megértése kívánja – F. Sz.



szimptomatikájának megértésével a jelenet szüzsés csomóponttá változik; a szelence kinyitásával elkezdődik a valódi, titkos csicsikovi lélek felderítése, mely lélek olyan, mint a kígyó: először a szelencéből mászik elő; nem ettől szisszent-e fel Korobocska órája úgy, mintha a szoba kígyókkal telt volna meg? Ettől kezdve a „teljes mértékben rendes” jellem jellegtelenségén keresztül Csicsikovból egy erőszakoskodó rabló kandikál ki: emlékezzenek Csicsikov és Korobocska egész beszélgetésére; Csicsikov egyszer csak durva lesz, megijeszti Korobocskát, rákényszeríti az eladásra. És itt a szüzsé a részletbe van beleolvasztva: a részlet mélyítette el a szüzsét.

A *Holt lelkek* minden részlete ilyen: nem véletlenül mutatja meg a szerző a „szivárványszínű” sálat; nem véletlenül kapja el Csicsikovot a zápor pont Korobocska tanyája előtt – ez a Korobocskát fenyegető veszély előjele; nem véletlenül esik bele Csicsikov a sárba Korobocska tanyáján; nem véletlenül akad össze fogata pont a lószerszámnál fogva a kormányzó lányának fogatával; semmi sincs „véletlenül”; mindeközben: mindent az egyszerűség fitorával mutat meg a szerző, mint egy bosszantó semmiséget, amely valami módon elvonja a figyelmet a valódi szüzséről, pedig a szüzsé éppen az összes figyelemelvonás összességében mutatkozik meg; amiről a semmiségek elvonják a figyelmet, az tiszta fabula – a földi anekdota elementáris síkja.

De a tartalmat, amely a részletekben búvik meg, nem látni rögtön; ami látszik – az a puskinsi szüzsé tükörképe, mint a vízpartok tükörképe a vízben; a vízpartok – funkció; hirtelen az élet színre lép (halacskák csapata a felhőn): az „utas” jellegtelen arcán megjelenik a rabló, aki az utakon fosztogat: Korobocska képzelete az arc helyére nyomja saját mítoszát a rablóról; a mítosz Kopejkin kapitánnyá változott; mindezen keresztül hirtelen kinyúlik a napóleoni orr (az orr és Napóleon közti hasonlóság); szimbolikusan – ahogy azt alább bebizonyítjuk – létezik is ez a hasonlóság: Csicsikov az új „Napóleon” csírája, a jövő milliárdosáé; a nyereség férge, amely benne él – a kapitalizmus energiája; a Napóleonról szóló „mítosz” bizonyos értelemben reális; nem más ez, mint a *Holt lelkek* valóban megértett szüzséjének rejtett oka.

Az ábrázolás részletein kívül, amelyeket általában a „formához” kötnek, nem található meg Gogol szüzséjének a magva; a „szüzséalkotó” Gogol ravaszabb, mint amilyennek tűnik; szándékosan nem azt adja az olvasónak, amire figyelme összpontosul, ezért az egyszerűség kifejezésében van valami „ó, milyen sejtelmes”; az író eltereli a figyelmet a kifogott halacskákról, amelyeket a kölcsönvett szüzsében ad az olvasónak, miközben rámutat a folyó tükrében lévő tükörképre és ismételteti: „Erdők, hegyek”; azok az erdők – nem erdők, azok a hegyek – nem hegyek; ezek alatt „halacskák” vannak; ismételteti meggyőződéssel a *Szörnyű bosszú*ban: „Varázsló, varázsló: félelmetes!” A lényeg pedig nem abban rejlik, hogy ő „varázsló”, hanem abban, hogy – a nemzetségből kitalított; nem azért „félelmetes”, mert ő „rettentő”, hanem azért, mert félelmetes az élet, amelyben a messziről jött jövevény minden bizonnyal úgy néz ki, mint az „antikrisztus”;

„az erdők” – nem erdők: „az apó szakála”; az apó pedig – a „nagy halott”, aki a nemzetség életét irányítja; a hegyek – a patriarchális lét felszínre tört és már halott mélységei; félelmetesek a halottak, akik a holt belsejében élnek; ők azok, akik minden idegenben „varázslót” látnak; dekoratív holtak, akik a sírokból másznak elő a *Szörnyű bosszú*ban – nagyapai legenda; a lényeg nem bennük található.

Egyedül Gogolra – úgy, mint senki másra – jellemző a naturalizmus és a szimbolizmus egyedülállóan szerves összekapcsolására való tehetség; a romantikusok „szimbolikája” Gogol naturális szimbolizmusával összevetve üres allegória; Gogol szüzséi olyanok, mint a „kentaurok”; e szüzsék kettős természetűek: az egyik a szokásos értelemben vett természet, a másik a tudat természete; nem tudható, hol megy valójában végbe a cselekmény: a bemutatott térben vagy Gogol fejében?; a cselekmény ideje sem tudható: a történelmi elbeszélésekben Gogol életében végbement események fedezhetők fel; nem minden ok nélkül állapították meg, hogy Gogol hadilábon áll a történelemmel, a történelem részleteinek bemutatásakor néha egy évszázaddal számítja el magát.

Mi valóságosabb Akakij Akakijevicsnél? Mindeközben Akakij Akakijevics a saját, rá jellemző világában él: nem napközpontúban, hanem „köpönyeg központúban”; számára a „köpönyeg” ölelő és melegítő világlélek; a köpönyeget az „élet barátnőjének” nevezi; a Nyevszkij közepén úgy érzékeli magát, mintha a saját maga által papírra vetett sor közepén menne; ez Hoffmann szereplője; tudatának lényege „fantasztikus”. Fordítva: a *Szörnyű bosszú* vad kitalációja teljes mértékben reális penész, amely a patriarchális közösség elmaradott életmódján nőtt ki; a penész, ahogy egy buta fej felfogja az őt körülvevő és szorító magasabb gazdasági formákat; valószínűleg ezekhez a formákhoz kapcsolódott a „varázsló” abban a húsz évben, amíg nem volt jelen: „külföldön” volt.

Ha nem vesszük figyelembe a gogoli szüzsé sajátosságát, kettős jellegét, akkor egy könyvbe nézünk, de fűgét látunk.

Gogolnál a formából is kicsírázik a „tartalom”; a művészi fogás tartalmat hordoz; ezzel különösen hangsúlyossá válik az iránta való érdeklődés; ebbe van beleforrasztva a szüzsé; Gogolnál szüzsés maga az alkotás folyamata a formává meredés stádiumaiban; ez a folyamat Gogol önéletrajza, amely szereplőkre van írva; de az önéletrajz a kitaláltak életrajza, akik kiszakadtak abból az osztályból, amelybe születtek.

Gogol szüzséjéből, szűk értelemben véve, hiányzik az eredetiség, szüzséje kölcsönvett, kimerített, mint ahogy kimerített az őt létrehozó osztály élete is; az élet tartalma – szomorkás nap, amelyet egy mindennapi szójáték parazsa gyűjtött meg – mintha valaki megszívta volna a pipáját – és amelyet lámpásként világított meg a sötét sarokból a „csodás múltról” szóló legenda; de a szójáték – általános; a legenda szüzséje sablonos. Emlékeztetek mindenkit: a *Holt lelkek* és *A revizor* kicsi szüzséi Gogol korában szokványosak voltak (egészen... Bulgari-nig); a *Hogyan veszett össze Ivan Ivanovics Ivan Nyikiforovics-sal?* című műben sajátos módon tükröződik az *Elbeszélés a két Ivánról* [*Повесть о двух Иванах*]

(Narezsnij); A *köpenyeg* szüzséje – egy megtörtént eset (a puska, nem a köpönyeg, elvesztésével); az *Egy őrült feljegyzéseit* a lelki betegek életének tényeiről szóló beszélgetés inspirálta; Az *orr* szüzséje – a mesterséges orrok beültetésének a technikájával kapcsolatos orrológiai szójátékok, amelyek megtöltötték Gogol korának folyóiratait...<sup>3</sup> A *Szent Iván éj* egy olyan legenda sémáját veszi alapul, amelyet egy Tiecktól kölcsönvett szüzsében főz újra.

Ne keressenek eredetiséget a fabula részleteiben; összevetve Dosztojevszkij drámai szerkesztésével, Dickens vagy akár Walter Scott regényei fabulájának ravaszágával, Hoffman egzotikus fabulájával összevetve Gogol fabulája átlagos, és a második fázistól az unalomig egyszerű is. És ott, ahol a szüzsé „érdekesebb tételén” erőlködik, mint Az *arképb*ben, megöli az „érdekességet” egy bágyadt elbeszéléssel „arról”, hogy miként hatott a portré Csartkov újjászületésére, megkerülve „pont” az újjászületés folyamatát; pedig mind Dickens, mind Dosztojevszkij ezt a folyamatot tették volna meg a lebilincselő fabula főtengelyévé.

A szüzsé belenőtt a színezésbe: a szüzsére vonatkozó „*mi*” háromnegyede – a „*hogyan*”-ba; a „*hogyanon*” kívül csak valamiféle kezetlen-lábatlan fabula látható; kénytelenek leszünk bemutatni azt, hogy a szüzsét hogyan formálja az írói stílus, az ábrázolási mód, amelyek átrajzolják a szüzsé általános jellegű körvonalt egy nem általános, hanem *éppen ilyen* jellegű körvonallá; miután mondtunk valamit a gogoli szüzsé tendenciájáról, rögtön át kell térnünk az *adott műben* fellelhető tendenciákra; nincs módom Gogol összes művének szüzséjét jellemezni; két jellemző mű elemzésére kell szorítkozni, amelyekben egyformán világosan megnyilvánultak az „*elbeszélő*” Gogol írói eljárásainak sajátosságai; a *Szörnyű bosszút* és a *Holt lelkeket* választom. Ennek a fejezetnek a feladata megmutatni, hogy a gogoli szüzsé szociális jelentősége akkor válik láthatóvá, ha számba vesszük az összes színt, szót, apróságot, amely fölött az olvasó általában átsiklik; a gogoli szüzsét csak akkor tárhatjuk fel, ha a következőket mind számba vesszük: az apró részletek kidomborítják a szüzsét; mindegyikben – „*el van ásva egy kutya*”; ezeknek az eltemetett „*kutyáknak*” a kiásása nélkül a szüzsé – nem szüzsé.

Enélkül a szüzsé nem tárható fel.

A szüzsé e sajátossága legfőképpen az első alkotói fázisban született művekre igaz.

Már sok szó esett Gogol fabuláinak „költőiségéről”, „fantasztikusságáról”. Azt hihetjük, hogy a holdvilágos éjszakákon, a kedélyes gopakokon<sup>4</sup> és „rémségekkel teli” meséken kívül nincs bennük tartalom. A fantasztikum pedig Gogol korszakában divatos volt minden szüzsében. A gopak a „nagyorosz” olvasó Ukrajnához fűződő viszonyának általános formája, a „költőiségre” való utalás meghatározatlan, általános. Azt lehet gondolni (és gondolták is): az első fázis szüzséjéből hiányzik mindenféle szociális tartalom. Jólelkűen nevettek a *Karácsony éjszaka*,

---

<sup>3</sup> V. Vinogradov: „Gogol orrológiája”.

<sup>4</sup> Gopak: ukrán néptánc – F. Sz.

Az *elvarázsolt hely*, *A szorocsinci vásár* nevetséges szituációin, azok a művek pedig, amelyekben a szüzsé idege nem a nevetés, hanem például a félelem volt, és ahol nem a gopak dominált, hanem a tragédia – azok a művek nem tűntek sikerültnek. Ilyeneknek látszottak a *Vij* és *Szörnyű bosszú*.

Elmentek a *Szörnyű bosszú* óriási szociális tartalma mellett, a múlt század elejének egyik legbámulatosabb művét egyszerűen haszontalannak tartották. Belinsz-kij sem látott benne semmit. Gogol, aki később több írói magyarázatot is szentelt *A revizor* és a *Holt lelkek* oldalainak, egy szót sem ejtett arról, hogy mit gondolt a *Szörnyű bosszú* alakjainak megformálásakor. A *Szörnyű bosszúból* származó részlet – „Csodálatos a Dnyeper” – megtöltötte a közelmúlt szöveggyűjteményeit; ha ez nem lenne, azt lehetne gondolni, hogy Gogol meg sem írta a *Szörnyű bosszút*. Gogol kortársai (köztük Puskin) nem tudtak mit kezdeni a *Szörnyű bosszúval*, ott keresték a szüzsét, ahol annak időtlen idők óta lennie kellett volna: a fabula külső folyamában. Egyáltalán nem látták, hogy a szüzsé központja az apró részletek kompozíciójában van.

Ha a *Szörnyű bosszú* és a *Vij* szüzséjét a megírásukkor alkalmazott írói eljárás, a részletek figyelembevételével nézték volna meg, akkor az „üres helyen” az egyedülállóan erős és kimondhatatlanul eredeti szociális tartalom kincsei tárultak volna fel, és ennek fényében megváltozott az első alkotói fázis szüzséjének értékelése. Megértették volna, hogy a gopak, a „költőiség”, a „fantasztikum” – eszközök az egyén és a patriarchális lét közötti, erejét tekintve egyedülálló magyarázat felfedéséhez. Gogol úgy mutatja be a közösséget, mint soha senki más, és mint soha senki más mutatja be azokat a borzalmakat is, amelyek forrása az, hogy az elhalt és a valóságnak már nem megfelelő életforma egyetlen megengedhető életformaként érvényesíti önmagát.

Eme önérvényesítés és a valóság közötti megfelelés hiánya alkotja a Gogol első alkotói korszakában született művek összes szüzséjének az idegét.

## ***A Holt lelkekben alkalmazott eljárás*<sup>5</sup>**

A *Holt lelkekben* alkalmazott eljárás a fikció alakzatának jól látható megvalósítása; a fikcióról többször is kell beszélnem később; lényege: a bemutatott dolgokban nincs semmi két kategória – a „minden” és a „semmi” – meghatározatlan elhatárolásán kívül; a tárgyat egyfelől a „minden”-től, másfelől a „semmi”-től való különállás jellemzi; a „valami”-től való különállás nem jellemzés, hanem a jellemzés paródiája; a tárgy – üres közhely, amelyre rá van rajzolva a fikció:

---

<sup>5</sup> Második fejezet – *Gogol szüzséje*. Alfejezet: *A Holt lelkekben alkalmazott eljárás*, 80–87. (Сюжет Гоголя. Прием Мертвых душ.)

az egyesnél nem több, a nullánál nem kevesebb; a „sem” és „nem” szavak bemutatják a nulla és az egy közötti törtek egész sorát: ő – sem „ez”, sem „az”; „ez” – valamiféle különállás a „mindentől”; „az” – a „semmi”-től; az üres kategóriáktól való elrugaszkodások rendszerének köszönhetően a tárgy (személy vagy dolog), amelyhez meghatározatlan tulajdonságok nőttek hozzá, „valami” közepén fekvőhöz kezd hasonlítani; a közép pedig közvetlenül adott, mint a  $\infty/2$ ; létrejön a ki-domborítás fikciója.

Ha a „semmi” a 0-át szimbolizálja, a „minden” pedig az 1-et, akkor a fikció alakzata abban áll, hogy azt gondoljuk: a tárgy  $(0+1):2 = 1/2$ ; a határozatlan, fele(más) tulajdonságok világa, amelyet a *Holt lelkek* rajzol meg, úgy néz ki, mint egy pozitív egyensúly: de igazából a keresett tárgy  $1/0$ , vagy – a meghatározások végtelenje; a felemás egyensúly mögött – ellentétes jelentések vihara; minden percben meglepetés vár ránk.

A „néhány” (mennyi?), „se nem sok, se nem kevés”, „bizonyos fokig” (de meddig?) kifejezéseket tartalmazó meghatározások nem határoznak meg semmit; a „pozitív jellemű” Csicsikovban ott lakik egy belemászó „féreg”, amely hasonlatos ahhoz az erőhöz, amely belemászott a varázslóba; minden felemás meghatározáson keresztül Napóleon profiljára emlékeztető orrként fúrja át magát ez az erő; Csicsikovot *semmi* és *sehogyan* nem egyensúlyozza; mégis kiegyensúlyozottnak tűnik.

Éppen ebben áll a *fikció alakzata*.

A *Szörnyű bosszúban* és a *Holt lelkek* első kötetében alkalmazott eljárások formálisan összezsengnek a „sem” és „nem”-et tartalmazó tagadó meghatározások bőségét tekintve (ezek a meghatározások nyilvánvalóak a *Szörnyű bosszúban*, és gyakran csak sejtethők a *Holt lelkekben*); de a *Holt lelkek* eljárása ravaszabb felépítésű; a *Szörnyű bosszúban* a nemzetséget, ami „minden, ami csak van”, elárulja a személyiség, amely kiszakadt a nemzetségből; a varázsló – „minden, ami csak van” mínusz „minden, ami csak van”; vagyis repül a „*sem-mibe*”.

A *Holt lelkekkel* nem így áll a helyzet; ott a korlátozás nem korlátozódik a „minden” kategóriájának a korlátozására; a „*semmi*” is korlátozódik (a varázslóban nincs korlátozva); a „*semmi*” korlátozása „*valami*”-vé változtatja azt: „*bizonyos mértékig valami*”-vé; ez a valami meghatározható; de – csak elvileg; Csicsikov – nem süllyed bele a „*semmi*”-be; utazásai a „minden” és a „*semmi*” között be nem zárt nyolcasokat írnak le; Csicsikov a varázslónál nem kevésbé izgat bennünket; a varázsló – félelmetes; Csicsikov – illemtudó; a varázslótól való félelmet annullálja a varázsló félelme; az illedelmes Csicsikovban él „*valami*”, amitől egyszer csak meghal az ügyész (hányan halnak meg?); a varázsló elsüllyed; Csicsikov még a börtönben is reménykedik „*valamiben*”: Murazov kihúzza őt a csávából; „*Újoroszország*” [Новороссия] lebeg előtte, ahova Gogol segítségével villámgyorsan elviszi saját holt lelkét; és ez – félelmetesebb, mint a varázsló összes gyilkossága; a varázsló felvágja a testeket; Csicsikov elpusztítja a lelke-

ket; éppen a Csicsikovban fészkelő kapitalista Oroszország az öt szállító trojka, amely egyszer csak Oroszország képévé válik; Gogol nem ad egyenes választ arra, hogy mi is Csicsikov trojkája – kivéve a „mindannyiunk előtt homályos” és „mi alig” szavakat, amelyek elvágják a *Holt lelkeket* és Gogol életét is; a *Szörnyű bosszúban* alkalmazott eljárás megijeszti az olvasót; a fikció alakzata kilépteti Gogolt az irodalomból és... az életből.

Csicsikov megjelenése az első fejezetben nem más, mint a személytelenség epithalamiuma<sup>6</sup>; a csézában elrejtett kerek közhelyek megjelenése; éppen a cséza hívja fel magára a figyelmet, valaminek tűnik (a tulajdonosa nem tűnik „valaminek”); de a „valami” – fikció: az ilyen csézában „csupa olyan ember (utazik), akinek vagyoni helyzete közepesnek mondható;” ez egyáltalán nem egy meghatározás, némelyek számára egyvalamit jelent; mások számára – másvalamit.

Nem ismeretes, hogy mit takar.

A csézában valami közepes ül: „nem különösen szép, de nem is csúnya, nem túlságosan kövér, de nem is túlságosan sovány, nem lehetett volna ráfogni, hogy öreg, de azt sem, hogy valami nagyon fiatal”; „megérkezése... semmiféle izgalmat nem okozott, nem is volt benne semmi figyelemreméltó” (*Holt lelkek*)

Ugyanílyenek azok a „sem”-ek és „nem”-ek, amelyek a varázslót övezik; de a hatásuk különbözik: ezek a varázslót határozottan szembeállítják a mindennapi élettel, mintha egy szakadék lenne a mindennapi életben; a széleit a Krivánhegy kitüremkedése alakította ki; a varázslóhoz tartozó minden „nem” egyre különösebbé teszi őt; a *Holt lelkekben* szereplő cséza tulajdonosánál viszont ez pont fordítva van, a „sem”-ek és „nem”-ek segítségével olvad bele minden általánosba; nincsenek ismertetőjelei; a gödröt nem ássa senki; ellenkezőleg: elsimulnak a közte és a mindennapi élet közötti egyenlőtlenségek egészen... a kormányzóval való hasonlatosságig; Csicsikov egybeolvadt egy közepesnek mondható csézával, amelynek lényege a kerékben áll; és minden kerék – ugyanolyan: kerek formájú; a kereket két paraszt vette észre: – „Nézd a” mondta egyik a másiknak: „Micsoda kerék! Mit gondolsz, kibírná az a kerék Moszkváig, ha kellene?” – „Ki” – felelte a másik. – „De Kazanyig, azt hiszem, már nem bírná” – „Kazanyig nem”.

A kereket egy ismeretlen város Moszkvától és Kazanytól való távolságán keresztül határozták meg.

Tehát az utazótól – őt megkerülve – térjünk rá a csézára és a kerekére; sehogyan nem határozzák meg a kereket – a „csapszék ajtajában ácsorgó két orosz muzsik”<sup>7</sup>; minek van ott az „orosz muzsik” kifejezés? Hát milyenek legyenek, ha nem oroszok? Elvégre nem Ausztráliában játszódik a cselekmény!

<sup>6</sup> Ephitalium: ógörög zenei műfaj, nászdal, amelyet fiatal fiúk és leányok kórusa adott elő – F. Sz.

<sup>7</sup> A mű magyar fordításában nem szerepel az „orosz” jelző – F. Sz.

Semmi sincs kimondva; pedig úgy tűnik: *valami* ki van mondva.

A poéma „hőséről” térjünk át a gyalogosra, aki szintén ott tűnt fel: a fiatalemberen „*rendkívül szűk és rövid fehér pamutpantalló feszült [...] és rettentően divatos frakk, amely alatt látható volt az ingmell, abban pedig egy pisztolyt ábrázoló, tulai bronztű*” (*Holt lelkek*).

Mi végre kell ez a fiatalember?

Arra kell, hogy elterelje a figyelmet az érkezőről.

„A vendég elé kijött a háziszolga, vagy *mint* az orosz fogadókban *nevezik*: a pincér”; „az arcát *nem is lehetett* megfigyelni”; a jellegtelen fogadja a jellegtelenséget: „a szoba a *szokásos fajtájú* volt, mint maga a fogadó is, vagyis pontosan *olyan*, mint *általában* a kormányzósági városok fogadói”; a szoba, amelybe bevezették a vendéget, megint csak „*jól ismert*” fajtájú volt; a vendég a közös terembe ment: „hogymilyenek ezek a termek, azt *minden utas* igen jól tudja”; az ott függő képekről, *nem tudni*, „hogymilyenek honnan, mikor, kik hozták be”; a vendég levette magáról „*szivárványszínű*” sálját, „amilyeneket házasembereknek a feleségük... szokott kötni”, és feltálatlalt neki „a különféle, közismert vendéglői fogásokat”; ebéd közben a vendég „*mindenféle [не во все]* ostobaságot kérdezgetett” a szolgától.

A világ eseményei galambléptekkel lépkednek: a jellegtelen vendég után általánosságban mutatják be nekünk: a csészt, kereket, szolgát, vendéglőt, szobát, termeket, ételeket; a környezet színtelenségét a vendég érzékelésének színtelensége okozza: „*ugyanazok... a falak..., ugyanaz... a mennyezet, ugyanaz a... csillár; ...egyszóval minden szakasztott olyan, mint valamennyi más ilyen helyen*” (*Holt lelkek*).

A színtelenség élénken hat a tudatra.

De élénk leírás tárgya az ismeretlen tulajdona; „*egy vörös fából készült, karéliei nyírfa berakásokkal díszített ládika*”; „*egy fehér bőrönd*”; és ez nem ok nélkül van így.

A személyes tulajdonságok helyett – papírfecnik; amelyen egy tájékoztató áll a rendőrség számára: „Pavel Ivanovics Csicsikov miniszteri tanácsos, földbirtokos, magánügyben; a „*magánügyben*” sehogy sem ábrázolja őt: az igazolvány – a személyiség fikciója: de a címben – „*Holt lelkek*” – is fikció van, amely miatt Gogol is megbűnhődött: lélek – vagy nincs, vagy halhatatlan: „holt lélek” – mi ez?

A következő reggel Csicsikov levizitelt; fel van sorolva, hogy kinél járt: a felsorolás nincs befejezve: „sajnos *kissé* nehéz emlékezetben tartani az előkelőségek teljes névsorát”; mindenkinek mondott *valami* hízelgőt; *valahogy* szörmentén beszélt; magáról – „*csak általánosságokat* mondott...”; olyan kifejezéseket tett, melyek „*kissé* mesterkélt hangzotak: hogy ő a világ *legjelentéktelebb férgé*” (*Holt lelkek*); a jelentős „*féreg*”: „mire észbe kap, a bensejében már nagyra nőtt valami félelmetes féreg, [...]. És a Csicsikovban meglévő és őt vezető szenvedély sem tőle származott, ...már pusztán létben rejtett az, ami az embert porba és

térdre kényszeríti az ég bölcsessége előtt. És még titok... miért éppen ez az alak jelentkezik” (2. fej.)<sup>8</sup>

Csicsikov jövőbeli nagyságának fényében – az önmagáról ejtett szavai is fikciót alkotnak; és egyáltalán a fotografikus leírás látszata – egyáltalán nem biztos leírás: bizonyos, hogy Gogol a *Holt lelkek* írásának idején nem ismerte az orosz vidéki várost; az orosz falut sem ismerte.

A Csicsikovot fogadó kormányzó, úgy mint Csicsikov – „*sem kövér, sem sovány*”; „*várományosa a csillagnak is, egyébként... olykor túllhízmzéseken dolgozgatott*”; a későbbiekben jegyet tart egyik kezében; a másikban – pincsit; először fogadja Csicsikovot; később – nem; „*a legtiszteletreméltóbb és legrokonszenvebb ember*” – Manyilov szerint (2. fej), „*a világ legnagyobb haramiája*”, „*egy kopejkáért képes ölni*” – Szobakevics véleménye szerint (5. fej.). De a „*legtiszteletreméltóbb haramia*” is fikció.

A háza táján „*minden úgy van, ahogy az kell*”; a vendégség nála is „*olyan, mint bárhol máshol*” – a férfiaknak „*két fajtája*” van: egyesek – *vékonyak*; mások – *kövérek*; a soványokról a későbbiek folyamán tudjuk meg, hogy ők „*semmi többek, mint valamiféle fogpiszkálók*” (8. fej.); a kövérekről megtudjuk, hogy „*nem vállalnak efféle alkalmi állásokat*” (1. fej.), hogy feleségeik a dunduskám, pocakosom elnevezéseket adták nekik (8. fej.); de a kormányzó – a legtiszteletreméltóbb haramia – se nem sovány, se nem kövér.

Teljes mértékben fikció!

Csicsikov se nem kövér, se nem sovány, úgy mint a kormányzó, akinek estélyén olyan bókot mondott neki, „*amely felettébb illendő volt a magafajta középkorú ember részéről, akinek hivatali rangja nem nagyon magas, de nem is különösen alacsony*”; „*nem minden kecsesség nélkül*” hajol meg; „*nagyon megnyerően, tapintatosan*” vitatkozik; „*minden tárgykörben otthonos*”; és *nem* beszél „*hangosan, de túl halkán sem, hanem éppen úgy, ahogy illik*” (1. fej.) lótenyésztésről, erényekről, az igazságszolgáltatásról, vámházi felügyelőkről és a pálinkáról.

Hamarosan kiderül, hogy a beszélgetések nem kötik le őt; Petruska, a hasonmása, azzal mutatja meg ezeknek a teljes mértékben kellemes beszélgetéseknek mélyebb indítékát, ahogyan olvas: neki *mindegy* volt, hogy egy szerelmes hős kalandjairól, egyszerű ábécéskönyvet vagy imakönyvet olvas; az tetszett neki, hogy „*a betűből mindig valamiféle szó kerekedik ki*” (2. fej.); Csicsikov emberekkel való érintkezése is ilyen: az emberek – betűk, amelyekből *előbb-utóbb kikerekedik valami*; az emberek – legyek; a kormányzó estélyének leírásában – a kormányzó vendégeinek legyekkel való összehasonlítása – nem véletlen.

Második fejezet: Manyilovhoz való utazás leírása: Csicsikovot nem érdekli, Manyilov személyisége; Manyilov meghatározatlan: amint kitűnik valamilyen sa-

---

<sup>8</sup> Valójában a 11. fejezet – F. Sz.



játossága, azon nyomban már a pipából kiszálló füstbe burkolódnak: „a pipaszár csak szőröcsögött, egyéb nem telt tőle”. (2. fej.)

A város környékét is ugyanez a meghatározatlanság burkolja ködbe: „az út mindkét oldalán a *nálunk megszokott* (megszokott?) sivár látvány tárult eléjük”; felsorolja: „fiatal fenyőbokrok, ...cserjék, ...fatörzsek, ...hanga és más hasonló *gizgaz*”;<sup>9</sup> a környék: szürke; még azt sem tudjuk, hogy milyen évszak van: „báránybőr bekecse parasztok” üldögélnek, az asszonyok „*térdig gázolnak a tóban*”; Korobocska ezen az éjszakán így kiált fel: „Micsoda vihar...” A gyümölcsfákat pedig háló takarja: a szarkák ellen.

*Valamely* évszakban Csicsikov elutazik *valahova*: „*Talán* Manyilovka, nem pedig Zamanyilovka”. És a távolság – *valamekkora*: „Ha egy versztát mentek... azaz egyenest jobbra”; utaztak még két „*három, négy*” versztát, Manyilovka sehol sincs: „ha... meghívja a tizenöt versztányira lévő, ...az azt jelenti... hogy jó harminc” (2. fej.)

A távolságok – kevéssé hihetőek: miután Csicsikov körülbelül harminc versztát utazott Manyilovkáig, miután ott ült egész nap, megebédelt, kibeszélgette magát, átutazott Korobocskához; az útról letérve, a várostól tizenhat versztányira tűnik fel; mennyit is utazott? Nem kevesebbet hetvenöt versztánál; pedig Manyilovnál töltötte az egész napot; nem valószínű a fabulára és... a lovakra nézve, másnap Nozdrjovhoz ér, aki nem messze lakik; harmadnap – miután eltölt egy viharos reggelt Nozdrevvel, és elakadt az úton, még van ideje megebédelni Szobakevicsnél, elutazni Pljuskinhoz, összehozni az üzletet, és szürkületre eljutni a Pljuskindól egészen messzire fekvő városba; nem lehet a harmadik nap távolságait leküzdeni, ha figyelembe vesszük, a földesuraknál való üldögélést.

Gogolt nem érdekli a pontosság; neki elég az, hogy: *valamilyen* időben, *valamilyen* térben.

Ugyanígy fiktív a nap: „*sem* derús, *sem* borús, ...olyanféle *fakószürke*”.

A továbbiakban Manyilov jellemzése: „vannak emberek... *se ilyen, se olyan*; mint a közmondás tartja: se hideg, se meleg”. Jellemző kezdet! Kiderül: Manyilov – „*ördög tudja, miféle!*” Azaz – nem tudni micsoda: „mindenkinek van valami bogara, de Manyilovnak nem volt *semmilyen*”; „*azt nem mondhatjuk*, hogy foglalkozott a gazdaságával (de azt sem, hogy „nem foglalkozott”, mert a gazdaságával kapcsolatos terveket szövögetett); amikor az intéző azt mondta: jó volna... „*ezt vagy azt csinálni*”; „Bizony, az nem lenne rossz”, mondta ő; ennek a nem kellemetlen embernek a szobájában „*nem* olcsó” (nincs kimondva, hogy drága) bútor állt; de két karosszékre már *nem* „*futotta*” a kelméből: „*még nincsenek behúzva*”; a szoba „*nem kellemetlen* [*не без приятности*]”; *valamiféle* „*szürkéskékre festett falak*”; habár a szobában kivert hamukupacok álltak, de

---

<sup>9</sup> Jelen esetben a Belij-szöveg jobb megértése érdekében megváltoztattuk a *Holt lelkek* általunk használt magyar fordítását, amely nem pontosan követi az orosz eredetét – F. Sz.

mégis „észrevehető igyekezettel [не без старания] elrendezett takaros sorokban”; Manyilov intézője „úgy tett, *mint minden* intéző”; a Manyilov házaspár azok közé tartozott, „akikről *azt szokás mondani*, hogy boldogok”.

Manyilovban minden – ismeretlen; minden – fikció: minden – a „*nem valami nélkül*” és a „*semminél*” több összeadása, ami úgy határozható meg, hogy egy mínusz 0,01 és egy mínusz 0,02, valamint 0, plusz rendkívül kicsi mennyiség: „*semmi, nem valami nélkül*”; és – két apró pontos jellemvonás: *pipázik, a szemei, mint a cukor* (hunyorog velük); az édes hunyorgás végig sugárzik az első kötetben a hamuzó és *nem édes* pipa szőrcsögésével együtt; ez nem jellemzés, hanem fikció: a cukor plusz hamu, kettővel osztva; a gesztusok ismétlései nem tárják fel Manyilovot, akiben, minden valószínűség szerint, egy „*féreg*” van: de Gogol nem pendül vele egy húron; a „*féreg*” egészen bizonyosan létezik; fosszák meg Manyilovot birtokától, dobják őt Pétervárra – és nem tudni, milyen „*spanyol királyné*” változik át.

Gogol típusai Gogol szerint is tele vannak „*kifürkészhetetlen jellegzetességekkel*”: „*az ilyen urakról borzasztóan nehéz arcképet festeni*”. Gogol nem is arcképet ad, hanem annak gesztussémáját, amelyet úgy állít be, mint egy védőernyőt: inkább elrejtés céljából.

Létrejön az arcképi kidomborítás fikciója: de a *Holt lelkek* jellemei – az összes lehetőség teljességének redukciói egyre vagy kettőre, amelyeket a gesztusváz segítségével mutat be; Szobakevics az első megjelenésétől kezdve rálép mások lábára; rálép mások lábára, majd fejét lehajtva hallgat, káromkodik; és azt mondja: „Kérem”; „úgy tűnik, önök már ismerik ezt a furfangos embert; egyáltalán nem; ő olyan, mint – *Vaszilij Fjodorov, külföldről*” cégér, mint a „legtisztéletreméltóbb haramia”; hamucukor, mint a *Holt lelkek*.

Ezeknek a fikciónak a leltára – por: a „*takaros [не без красоты]* hamukupacok”, Pljuskin porladó vásznai, amelyek „korhadó kazlak”, vagy: „*rothadó gabona*”; a fabula részletei jellemzően határozatlan tónusokban vannak megadva: „*nem lesz fölösleges*, ha az olvasó megismerkedik” (nem azt mondja: „meg kell”); „igaz ugyan, hogy ők *nem [annyira]* fontos személyek” (nem azt mondja, hogy „nem fontos”); „a szerző mindenben szereti a szabatossgot, s ez alkalommal is, *habár orosz*, alapos akar lenni... Ehhez egyébként *sincs* szükség *sok* időre (nem azt mondja, hogy „kevésre”), mert *nem sokat* kell hozzátenni ahhoz, amit az olvasó már tud Petruskáról (akiről eddig kevés szó esett)”; kiderül, hogy a szerző *nem* szereti a szabatossgot, ráadásul nem hajlandó bemutatni Petruska gondolatait: „*nehéz kitalálni* a jobbágyszolga gondolatait, miközben gazdája korholja”; még nehezebb kitalálni, hogy mire gondol a szerző, miközben kétértelmű célzásokat fon össze: „egyszóval *a szokásos kép*”.

Egyáltalán nem szokásos!

Ez egy fogás, ami arra jó, hogy a „se ebbe”, „se abba” az oldalbejáraton keresztül vezesse be a titkos témát; az „*oldalbejárat*” – Csicsikov gesztusmintája, aki a szürke egyensúlyból készült lesen ül:  $(0+1):2 = \frac{1}{2}$  (valójában  $1/0 = \infty$ ).

Csicsikov, „*ahogy mondják*”, napjait kellemesen töltötte (valóban kellemesen?); az „ismert” csézában utazik (egyáltalán nincs róla leírás); Petruskának odaveti: „Hallod-e, barátom, mi az ördög van veled...”. Nem azt mondja: „bűzlesz”. Még a vámsorompót is „*örömmel pillantotta meg*” [не без радости] kedvtelve” [„не без удовольствия”] hajol a női kéz fölé, ráadásul „kissé [несколько даже] zavarba esik” (de miért is ne esne zavarba?); kijelenti: „*sem* híres neve, *sem* említésre méltó rangja nincs”; Manyilov helyreigazítja: „mindene van, sőt annál is többje”. Csicsikov (a *csicsikból* ered) – beszélő vezetéknev; a „miniszteri tanácsos” – fontos rang? Az eddigi kellemes határozatlanság növekszik: „Engedje meg, hogy arra kérjem, foglaljon helyet a karosszékekben”. – „Engedje meg, hogy egy székre üljek”. – „Engedje meg, hogy ezt ne engedjem meg önnek”. Csicsikov leült és megjegyezte: „a természetben sok olyan jelenség van, amelyekre még a legpallérozottabb elmék *sem találnak magyarázatot*”. És – a megmagyarázhatatlanság demonstrálása, amely után a kellemes határozatlanság kellemetlen határozatlanságba fordul át, mert „Manyilov olyan *szörnyű zavarba esett*, hogy csak nézett rá”. Csicsikov „*nem tudni, miért*, hátranézett” (hátranézett „Manyilov is, szintén *nem tudni, miért*”), és a jobbagylelkek vásárlására terelte a szót: „hogyan szándékozik lelket vásárolni: földdel együtt, vagy... föld nélkül?”; „Nem, *tulajdonképpen nem is egészen olyan* lelkeket akarok én..., hanem halottakat... tehát azt óhajtánám tudni, adhat-e ön nekem ilyen, *a valóságban nem élő, de a törvény formái szerint életben lévő lelkeket*..., hogy eladja vagy átengedi őket...?”

Ezután Manyilov egy kérdést tesz föl:

„– Lehetséges, hogy itt... az iménti kijelentéseknek valami rejtett értelme van...”

De a fikció alakzatainak feladata az, hogy minden ábrázolás legyen nem-ábrázolás, amit Csicsikov demonstrál, amikor felajánlja a holt lelkekről szóló szerződés aláírását; ez – hamisítás: „Azt írjuk, hogy életben van valamennyi, ...mert én semmiben, sohasem szoktam eltérni a polgári törvények rendelkezéseitől... a kötelesség számomra szent, s a törvény előtt elnémulok”.

A törvény itt hamisítás? Vagy a hamisítás a törvény? Mit gondol Manyilov? De a „pipaszár csak szörcsögött, *egyéb nem* teltt tőle”.

Végül kijelentette:

„– Nem lesz-e... vagy még szabatosabb kifejezéssel: ez az ügylet ellentétben... Oroszország további terveivel?”

Újfént egy határozatlanság: a kis ügylet nem áll semmilyen kapcsolatban Oroszország *további* terveivel: még nem láthatók sem ezek a tervek, sem a közelebbiek; a szerződés Oroszország legközelebbi terveivel még találkozik is: „a kincstárnak még haszna is származik belőle, mert megkapja a törvényes illetéket... Én úgy vélem, hogy ez nagyon jó lesz”.

A hamisítás – nagyon rossz; de a kincstár illetéket kap utána; ez – nagyon jó; így hát: „nem nagyon jó”, de „nem is nagyon nem jó”; ha ez így van, akkor – jó.

„– Hát, ha jó lesz, akkor az egészen más”.

Őszinte-e Manyilov? Önmagával szemben – nem; a városka lakóival szemben – nem tudjuk; hisz nem lehet azt mondani, hogy tudatlansága okán szélhámoskodott; ha kételkedett; és azt sem lehet feltételezni, hogy a megnyugvás fikciója megnyugtatta; hát mitől *esett* „szörnyű zavarba és csak nézett” hátra, és Csicsikov elutazása után mitől támadt az ügylettel kapcsolatban az az érzése, hogy annak „lényegét egyáltalán nem tudta megérteni”, még a Csicsikovhoz fűződő gyengéd barátság ellenére sem.

Csicsikov különösnek és becstelennek mutatkozott (a második fejezet nem tárja fel a becstelenség célját); hiszen valami kellemeset is kívánhatott volna tenni: mi mindenre lenne képes, ha szívességet akar tenni! „*De semmi ilyesmi* nem látzott, ...arca mintha a szokásosnál is komolyabb lett volna... szeme... tiszta volt; nem lángolt benne az a vad... tűz; *semmi feltűnő* nem volt rajta minden *rendben* volt” – beleértve a gyerekekkel való tréfálkozást: „Neked dobot hozok... mindig így fog szólni: tu-tu! Trata-trata! Trata-trata! ...Isten veled lelkecském!”.<sup>10</sup> És „aztán Manyilovhoz fordult, olyan mosollyal, amilyennel *általában* a szülőknek szokás jelezni”.

Miközben a második fejezet a fikciót a részleteken keresztül vezeti, pontot tesz a közepén, ami nincs az első fejezetben; onnan egy hosszú vonal húzódik: már nem fiktív szüzsés téma; ez a pont az „i”-n, amely abban áll, hogy a szerző már belesúgta fülünkbe: minden bemutatott dolog – eltereli a figyelmet.

A szerző saját gondolatát adja Manyilov szájába:

„– Lehetséges, hogy itt... az iménti kijelentéseknek valami rejtett értelme van...”

Álljunk meg az első két fejezetben alkalmazott eljárásnál, hogy ne kelljen az olvasót a tizenegy fejezet eljárásainak bemutatásával untatnom; a fikció alakzata – mindegyikük tengelye. Erről az alakzatról – mint Gogol szófüzési lépései egyikéről –, a negyedik fejezetben fogunk szót ejteni; és bemutatom olyan szócskáknek a használatát is, mint például: „bizonyos fajta” [в некотором роде] és „úgymond” [так сказать] *Az orrban, A köpenyegben* és Gogol más műveiben; a *Holt lelkek*ben ezek a kifejezések olyan eljárást képviselnek, amely a stílus fő tengelyét hozza létre.

Később látni fogjuk, hogy a *Holt lelkek* első kötetében leggyakrabban előforduló színek – a *fehér, fekete, szürke, sárga*; és nagyon magas a *világoskék* aránya; a szürke, sárga és világoskék színek az első fázis műveiben ritkán fordulnak elő; a *Holt lelkek* színösszeállítása annak az eljárásnak immanens részét képezi, amely a fiktív „*valami*”-t építi föl, mintha az egyenlő lenne a „*minden+semmi*”-vel; a „*minden*” úgy tükröződik a gogoli színírásban, mint a *fehér fénysugár*; a „*semmi*” – mint a sötétség (*fekete*); a *fekete* és *fehér* keveréke, a *szürke* – a *Holt lelkek*

---

<sup>10</sup> A magyar fordításban a dob helyett tévesen „trombita” szerepel – F. Sz.

alakjainak fiktív egyensúlyát kíséri (az alakok pszeudonaturalizmusát): *szürke* falvak, *szürkés* tapéta, *szürke* nap stb.; a *sárga*, *sötét-világos kék* a következő szerepet játsszák Goethe színelméletében: a *sárga* – a nem átlátható közeg (sötétség) a fényben, vagy a „minden” a „semmin” áthatoló fényrése: a *világoskék* – fény a sötétben, vagy a „semmi” áthatolása a „mindenen”.

De Gogol kategóriái a „semmi” és a „minden” a származékokkal együtt – „bizonyos fokig” [в некотором роде], „olyan mintha” [в роде как], „valami” [что-то] stb. – „szüzséként épülnek be a *Holt lelkekbe*”; a *Holt lelkek* színírása a szüzsé immanens részét képezi; a *minden* – a fehér; a *semmi* – a fekete; a *sem ez, sem az* – a szürke; a *valami*, a *bizonyos értelemben*, az *úgymond* stb. alkotják a *sárga* és a *barna* árnyalatainak fokozatait; a „не без” [nem valami nélkül] típusú kifejezések a *Manjilov* szobájában lévő tapéta szürkés-kék árnyalatát bontják ki.

A *Holt lelkek* első kötetének színspektruma a szüzsé konkretizálásának hatalmas eszköze; ezért alább Gogol színeiről az ábrázolásról szóló fejezetben is sok szó esik. A „minden” és a „semmi” egymást korlátozásának meghatározatlanságában nemcsak hiperbolák, de az elgondolás és a didaktikus tendenciálás módszerei is. Az, ami a *Holt lelkek* második kötetét tönkreteszi, az első kötetben még hatalmas művészi hatást fejt ki, merthogy nyomot hagy 1) a stílusban, 2) az ábrázolásban, 3) magában a fabulában.

## Gogol hangírása<sup>11</sup>

Gogol ezt írja a vízről: a víz apró vízcseppei úgy szóródnak szét, „mint a tűzkő alól a szikrák” [„как из огнива огонь”] (*Szörnyű bosszú*); Gogol prózájának dal-lama olyan, mint a hold ragyogása, kiárad a szóhasználat variációjának sokféleségében; a potenciált fokozó szünetek közötti ritmust úgy csiholják ki a hangokra mért ütések, mint a „tűzkő a szikrákat”. Bámulatos Gogol hangírása!

A visszfény – a fény visszaverődése; Gogol hangjai alá vannak rendelve a tükrözéshez hasonlatos jelenségeknek; a nem hangzó „*зоришок*” [„cserép”], a „*зор*” hangot tükrözve hangzik az alliterációban: „*гор-ы гор-шков*” [„cser-epek hegy-ei”] (*A szorocsinci vásár*): a hangok szimmetriáinak fülre gyakorolt hatásai nem magyarázhatóak az elvonatkoztatott logika segítségével, mint ahogy sok más sem a fiziológiában; ezen hatás alapján jön létre a rím iránti igény; Gogol hangírása – rímekből és félrímekből készült szöveg; a rím összefügg a ritmussal; a rímben a(z) (ütések és szünetek) mennyiségét a minőség színezi; ha bármely nem hangzó szót, például: „*ночи*” (éjszakák), a fonákjára fordítunk („*ичон»*”) [az „éjszakák” szó esetében olyan ez, mintha magyarul ezt kapnánk: „kákaszjé”] és egyesítjük

---

<sup>11</sup> Negyedik fejezet – *Gogol prózájának stílusa*. Alfejezet: *Gogol hangírása*, 227–229. (*Стиль прозы Гоголя. Звукотпись Гоголя.*)

saját hasonmásával („ночичон”<sup>12</sup>) [vö.: „éjszakákaszjé”], akkor ez adja a „ночичон-ичоночи” [vö.: „éjszakákaszjé-kákaszjéjszakák”] hangírást; írják át és egyesítsék a hangírás szótagjait – és egy hangzó értelmetlenséget kapnak; például a „Борис” („Сиробборис”) szó [lásd: „Borisz”, „Szirobborisz”] – különböző fényekkel csillog saját szótagéletének modulációiban.

Miben áll a hangzóság titka? A hang megtörésében.

A hangvisszaverődések fültre gyakorolt hatásában gyökerezik a hangírás iránti igény is.

Gogol mesterien tükrözi a szócsoportokban a szó hangjait; a tükröződés törvényének következtében az alaphang, amelyre esik a hangsúly, elkezd villódzni a ritmus hullámtaraján, mint a hold ezüstje; a „курухан” szó [„bajnok bfbic”] a hozzákötött „красно-зобый” (кpэс-кpх) [„vörös begyű”] jelzőtől hangvillám- lást ad; Gogol beszédsvöete – az asszonáncok, alliterációk összeolvadása, az egymásba áradó hangcsoportok sorozata; alapjául az ismétlés szolgál, amely összeköti a dallamot az ábrázolással, mert a hangok *ismétlése* a szavak vagy azok csoportjainak ismétléséhez vezet; az *ismétlés* alakzata pedig, ahogy azt később látni fogjuk, Gogol többi alakzatának alapjául szolgál.

Gogol hangírásában a zenei gesztikulálásból a művészi ábrázolásba való átmenet testesül meg. Nem lehet kikerülni; máskülönben sok minden érthetetlen lesz (az ábrázolásban, a szüzsében), mint ahogy az operai pózok; amelyek zene nélkül *jelképesek*; zenével – *reálisak*.

A hangírást még nem tanulmányozták; a hangírás legjobb vizsgálatai Oszip Brik és Jakubinszkij neveihez fűződnek; mindkettőjük, hogy úgy mondjam, az áthatolhatatlan erdő szélén dolgoztak, ahova még nem lépett egy kutató lába sem; éppen ezért nekem is rövidnek kell lennem: nem álláspontot kell kialakítanom, hanem konstatálnom kell, nem a hangírás szabályait kell megállapítanom, hanem tényeket kell szolgáltatnom; ráadásul sok tény, hogy ne merüljön fel az ellenvetés: „Ön olyan ritkaságokat gyűjt, amelyek egyáltalán nem tipikusak Gogolnál”.

Nem, kedves olvasóim, csak azt gyűjtöm össze, ami Gogol szövegét – az elsőtől az utolsó oldalig – végigkíséri.

Gogol szövege tarkállik a magánhangzók és a hangsúlyos szótagokban szereplő magánhangzók csoportjai ismétlésétől: „горы горшков” (o-o-o)<sup>13</sup> (*A szorocsinci vásár*), „праздничные плахты” (и-и)<sup>14</sup> [i-i] (*Az elveszett levél*), „листья любистка” (и-и) [i-i] (Előszó I.), „бранью и раками” (и-и) [i-i] (*A szorocsinci vásár*), „подпускали турысы” (у-у-у) [u-u-u] (*Karácsony éjszakája*), „шумит, гремит конец Киева” (и-и-и) [i-i-i] (*Szörnyű bosszú*), „светло, снег блещет при

<sup>12</sup> Andrej Belij jelzi a hangsúlyokat is, amitől a fordítás szövegében eltekintünk – F. Sz.

<sup>13</sup> Ebben és a következő fejezetben cirill írással adjuk meg a példákat, átírásban kiemelve a hangzócsoportok ismétlődéseit – F. Sz.

<sup>14</sup> Látható, hogy a zárójelben nem a példában megjelölt „a” hangot emeli ki Belij, hanem a jelöletlen „i”-t – F. Sz.

месяце” (е-е-е-е-е) (*Karácsony éjszakája*), „мрак... и мрачные образа” (а-а-а) (*Szörnyű bosszú*), „хрипло всхлипывали” [i-i] (*Vij*), „радуга крадется” (а-а) (*Régimódi földesurak*); „на лбу гугля” (*Régimódi földesurak*); az utolsó példában megfordulnak az ау-уя [au-ujá] hangok; „деревья оделись редкими листьями” (е-е-е) (*Ivan Fjodorovics Sponyka és a nénikéje*), „покупатели... грязных масляных малеваний” (а-я-а-а) [a-ja-a-a] (*Az arckép*), „бабы... подобравши платья, влача...” (а-а-а-а) (*Holt lelkek*) stb.; több száz asszonánc van elhintve a szövegben; gyakran szerepelnek azok komplexumai: „моя молодая жена, моя золотая” (*Szörnyű bosszú*); а „моя” szóban az о-т az а hanghoz hasonlóan kell ejteni; most van egy: ая-ая-а-ая-ая-нк [aja-aja-a-aja-aja] (szimmetria); „цапнет... царапнет саблей” (а-е-а-а-е-а-е) (*Tarasz Bulba*); „будет, будет... с се-дою по грудь бороною” (у-у-о-у-о) [u-u-o-u-o] (*Szörnyű bosszú*); „целая лавка лент” (е-а-я-а-а-е) [e-a-ja-a-a-e] (*Karácsony éjszakája*); „по середине церкви” (е-е-и-е-е-и) [e-e-i-e-e-i] (*Vij*), „пузатый Пацюк” (u-a-a-ju) (*Karácsony éjszakája*) stb.

Az alliterációval kísért asszonánc belső rímet alkot; rímmé alakítja a szótag egy részét, a szótagot, néhány szótagot: „зор-ы зор-шков” (*A szorocsinci vásár*), „по сер-едине цер-кви” (сер-цер) (*Vij*), „л-исть-я люб-ист-ка” (Előszó I.), „мол-одецкая мол-вь” (*Az elveszett levél*), „пере-ссорившиеся пере-купки пере-кидывались б-ра-нью и ра-ками” (пере-пере-пере-ра-ра) (*A szorocsinci vásár*), „бре-зжит... бре-нчит” (Előszó I.); néha egy magánhangzókkal körülvelt mássalhangzó ismétlése hangmelódiát hoz létre: „П-ру-ехал... б-ра-т... Б-уру-льбаш... с дру-гого б-ере-га Днепр-ра, где п-ро-меж... г-ора-ми... был... хутор” (*Szörnyű bosszú*): ри-ра-уру-ру-ере-ра-ро-ора-ор [ri-ra-uru-ru-ere-ra-ro-ora-or]; a folyamatosan képzett „er” [er] hang, amely körül magánhangzók állnak, Gogol prózájában a legtöbbit ismétlődő melódia: „Ст-по-или... к-ре-пость... п-ере-ре-зять д-оро-гу зап-оро-жцам”: ро-ре-ере-оро-оро [ro-re-erere-oro-oro] (*Szörnyű bosszú*); vagy: „Г-руз-но... ук-ры-т... к-ре-пкими... в-ерë-вками в пог-ре-бах”: ру-ры-ре-ерë-ре [ru-ri-re-erjo-re] (*Tarasz Bulba*); „уп-ра-жнялся в занятиях, с-ро-дных к-ро-ткой и доб-рой душе”: ра-ро-ро-ро [ra-ro-ro-ro] (*Ivan Fjodorovics Sponyka és a nénikéje*); „ст-рой-ными ря-дами т-ра-вы”: рой-ря-ра [roj-rja-ra] (*Ivan Fjodorovics Sponyka és a nénikéje*); „ра-зносились с ру-жьем, как д-уре-нь с т-ор-бою”: ра-ру-уре-ор [ra-ru-ure-or] (*Hogyan vezett össze Ivan Ivanovics Ivan Nyikiforoviccsal?*); „п-ро-ходя в дыру... п-ри-нял ра-дужный цвет; уда-ря-ясь в п-ро-тивостоящую стену”: ро-ру-ри-ра-ря-ро [ro-ru-ri-ra-rya-ro] (*Hogyan vezett össze Ivan Ivanovics Ivan Nyikiforoviccsal?*); „куч-ера в с-еры-х чекменях и с-еря-ках”: ера-еры-еря (*Hogyan vezett össze Ivan Ivanovics Ivan Nyikiforoviccsal?*); „щекотать б-рут-вой... под б-оро-дою... не спод-ру-чно и т-ру-дно б-ру-ть без п-ри-д-ер-жи”: ри-оро-ру-ру-ри-ри [ri-oro-ru-ru-ri-ri] (*Az orr*); „вд-ру-г уп-ер-ся в ра-мку... ру-ками, ...при-поднялся на ру-ках и... вып-ры-гнул... из-ра-м”: ру-ер-ра-ру-ри-ру-ры-ра [ru-er-ra-ru-ri-ru-ri-ra] (*Az arckép*) stb. [...]

Még<sup>15</sup> a kereszt- és vezetékneveket is a hangisméltés elvei szerint építi fel Gogol; a „*чи-чи*”, „*чик-чирик*”, „*ик-ик*” [„csi-csi”, „csik-csirik”, „ik-ik”] vidám hangokból áll össze a *Чичик-ов* [Csicsik-ov]; Csicsikov („ov” végződés) – „csi-csik”; a gunyoros „по-по-пу” [po-po-pu] szüli meg По-по-пуз [Po-po-puz] nevét („Po-po”, „puzo” [pocak], „pup” [köldök]); ebből ered Голо-пуп-енко [Golo-pup-enko], Чухо-пуп-енко [Csuho-pup-enko]; vagy Голо-пупенко [Golo-pupenko], Голо-пупенко [Golo-pucenko] stb., ugyanakkor a „пц-пс” [„pc-psz”] hangok (lehet, hogy a „пѣс” [kutya], „пса” [kutyaé] alakokból jön ?) hozzák létre a Пацук, Голо-пуцек [Pacjuk, Golo-pucek] neveket; a „чуха” [„csuha”], „чух” [„csuh”], „чханье” [„cshanyie, jelentése: tüsszentés] szavakból származnak a Чухо-пупенко [Csuho-pupenko], Довго-чун [Dovgo-cshun], Перепер-чиха [Pereret-csiha] nevek, valamint a „шеп-чиха” [„sepcsiha”, jelentése: suttogó nő] kifejezés; Перепен-енко, Перепен-чиха [Pererep-enko, Pererep-csiha] („репа” [grépa], „перец” [bors]).<sup>16</sup> Бу-ру-льбаш [Bu-ru-lbas], Бу-льба [Bu-l-ba]; Ко-ку-бен-ко (ко-ку-ко) [Ko-ku-ben-ko – ko-ku-ko], Ки-зя-ко-лупен-ко (ки-ко-ко) [Ki-zja-ko-lupen-ko – ki-ko-ko], Ма-ко-го-нен-ко (ко-го-ко) [Ma-ko-go-nyen-ko – ko-go-ko], a francia Ку-ку [Ku-ku]; Яв-ту-х [Jav-tu-h] gúnynév szerint Ков-ту-н [Kov-tu-n]: a gúnynevet a hangsúlyos tu-tu szótagok kötik össze a névvel; Gogolnak tetszik a Го-ро-бец [Go-ro-bec] hangösszetétel: amelyben az alliteráció két leggyakoribb csoportja található meg: „гр” (го-ро) [„gr” – go-ro] és „рб” (роб) [„rb” – rob]; éppen ezért Gogol kétszer ismétli meg ezeket: az első esetben az „ец” [ec] végződést az „ес” [esz] hangban tükrözve, a második esetben pedig összeköti a „бе” [be]-t a „бе” [be]-vel és „р” [r]-rel; ebből kapjuk a: *ес-аул Гороб-ец* [jeszaul Gorob-ec-et, vö.: Gorob-ec jeszaul] a *Szörnyű bosszúban* és a *Ти-бер-ий Го-робе-ц* [Tui-ber-ij Go-robe-c]-t a *Vijben*. A „тр-др-рж” [„tr-dr-rzs”] alliteráció, természetesen a vezetéknevekben is megtalálható: Ганна Пе-тры-шенко [Ganna Pe-tri-senko], Дер-гач-Дри-шпановский [Der-gacs-Dri-spanovszkij], К-руто-тр-ышенко [K-ruto-tr-iszenko], a rendőr Держ-имо-рд-а [Gyerzs-imo-rd-a] stb. És mi van a Т-якин-Л-якин- [T-jarkin-L-jarkin]-nal? A híres Доб-чи-нский, Боб-чи-нский [Dobcsi-nszkij, Bob-csi-nszkij] páros, másképpen szólva, kettős egység, amely tagjait csak két betű a *д* [d] és a *б* [b] különböztet meg, és amelyben egészében véve nincs különbség: „-obcsinszkij”.

Ahogy a zongorista, aki képes elővarázsolni a mély hangokat, időnként rakoncátlanokodik a zongora mellett, a madarak énekét tükröző trillákat bont ki, úgy mutatja meg virtuozitását Gogol is a hangutánzásokkal; a kinyitott ajtó hangjának utánzása: „за-трещи-ла” [megnyikordult]... és „перед-няя полов-ина Ивана

<sup>15</sup> Negyedik fejezet – Gogol prózájának stílusa. Alfejezet: Gogol hangírása, 233–235. (*Стиль прозы Гоголя. Звукотпись Гоголя.*)

<sup>16</sup> A továbbiakban, mivel a korábbiaknál nehezebben átlátható hangcsoport-összekapcsolódásokról és -isméltődésekről lesz szó, a cirill szóformákat és az átírásokat egyaránt megadjuk – F. Sz.



Ники-форовича высадила в прис-утствие” [„az ajtó megnyikordult és Ivan Nyikiforovics elülső fele benyomult a hivatali helyiségbe”]: трщ-прд-плв-фрвч-прс [trs-prd-plv-frvcs-prsz]; itt az ajtó hangjai (трщ-прд-прс) [trs-prd-prsz] is, és a ruha ajtóhoz súrlódásának hangja (плв-фрвч) [plv-frvcs] is; íme a lópatkó dobbanása a deszkalépcsőn: „крепкая и дикая, как южная красавица... крянула копытами о деревянное крыльцо и вдруг остановилась” [„erős és tüzes volt, mint egy déli szépség, patájával belebotlott deszkalépcsőbe és hirtelen megállt”]: кр-кр-дк-кк-кр-гр-кпт-др-кпп-дрг [kr-kr-dk-kk-kr-gr-kpt-dr-krr-drg] (A *hintó*) stb. Hangsúlyozom: a hangírás lényege – nem a hangutánzásban áll; a hangutánzás csupán pajkosság. [...]

A hangírás nem más, mint amikor szétverjük az elsődleges szótövet a ritmus csapásaival; az elsődleges gyökér – olyan, mint a pantomim; a „ppp”- [„rrr”]-ben magának a nyelvnek az izommegfeszítése hangzik; a nyelvész Müller szerint a szótőben az „app” [„arr”] hallható – a cselekvés kifejezése. Láttuk a gogoli ige energiáját; Gogol fő alliterációja is az „r” hang, a cselekmény hangjának, ismétlése; és a hang megfelel Gogol „igeiségének”.

Az indoeurópai nyelvek adják az „apb” és „bap” [„arb”, „bar”] szótöveket, mint az akadály leküzdésének a hangjait, ahol az *r* – a cselekmény energiája, a *p*, *b* pedig – az energiát megtartó burkok; a latin „labor” a „rab+bor”-ból származik; a „rab”-ból származnak: *раб-ота* [rab-ota, jelentése: munka], *раб* [rab], *раб-айт* [vö.: arbeit – a munka németül]; a „bor”-ból származnak – *labor* [a munka latinul], a *борь-ба* [bor-ba, jelentése: harc], a *хо-робр-ый* (храбрый) [ho-robr-yj, jelentése: bátor] stb. A „br”-t és „rb”-t tartalmazó hangcsoport – egyike Gogol leggyakoribb alliterációinak; ezekkel vannak tele a *Szörnyű bosszú* és a *Tarasz Bulba* oldalai, amelyek festőien ábrázolják a zaporozsjeiek harcát a tatárokkal, lengyelekkel stb.; „*брат Бурульбаш с... берега Дне-пра*” [„Burulbas testvér... Dnyeper partjáról”], Tarasz Bulba – ezek figurák, melyek a „szabadság szétáradását” vagy megkötöttségét („бор”-„раб”-„бр”-„рб”) [„bor”-„rab”-„br”-„rb”] festik le; az alliteráció itt is önkéntelenül megfelel a szűzsének.

A hangírás – a nyelv történelem előtti gesztikulálása; belevésődött a valamikor benne élt és soha [не всегда] ki nem hunyó értelem lenyomata; jelenleg a hangírás – a létrehozási folyamat csíráállapota a szóművészetben, amely egyesíti az értelmet a hanggal; amikor a kép kiemelt helyet kap, a szóbeli elképzelés ismétlése lefedi az alapjául szolgáló hangismétlést azzal, hogy kiterjeszti az ábrázolást, összekapcsolódik a paralelizmus alakzatával, amely megteremti a hasonlatot az ismétlésből keletkező metaforákkal, metonímiákkal és szinekdochékkal; a képek pompájának köszönhetően az ismétlés – *másodlagos* alliteráció – elveszíti a hangok erejét és a beszéd *elsődleges* alakzatává válik.

Az ismétlés áttekintését nálam tudatosan előzi meg a hangírásnak, az ismétlés *visszájának* az áttekintése a szűzsé kialakulásának második fázisában; az első fázisban az ismétlés az, ami előre meghatározza a további ismétlések és paralelizmusok kialakulását.

## Hiperbolizmus<sup>17</sup>

A népnyelvben a hiperbolizmus – felnagyítást célzó tendencia: minden oldalról, minden értelemben; a felnagyított kicsinyítés – szintén hiperbolikus; hiperbolák: a „человек-гора” (ember-hegy) „человек-муха” [ember-légy] (pedig ő – nem légy). A hiperbolától általánosságban véve, meg kell különböztetni a *hiperbola alakzatát*, ami a *szinekdoché* egyik fajtája. Potebnya a következőképpen határozza meg a *szinekdochét*, *metonímiát* és *metaforát*: ha „A” a szó elsődleges jelentése, az „X” pedig – új képződmény, akkor három eset lehetséges: 1) Az „A” teljes mértékben benne foglaltatik „X”-ben és ez fordítva is igaz: „человек” [„ember”], „люди” [„emberek”] – ez a *szinekdoché* esete; 2) Az „A” csak részben foglaltatik benne „X”-ben: a „лес” [„erdő”] és a „птицы” [„madarak”], a „лесные птицы” [„erdei madarak”] kifejezésben – ilyen a *metonímia*; 3) mivel „A” és „X” nem esnek egybe, ezért „B”-ben egyesülnek: az „A”-ról és „B”-ről alkotott elképzelés a *metafora*. Potebnya a *szinekdoché* két fajtáját adja meg: *az egész helyett a részről alkotott elképzelés* ötféle lehet: 1) az egyes a sok helyett („раб” a „рабов” helyett), 2) a „чудь” [„csud”] gyűjtőnév használata a törzs összetétele helyett, 3) a rész használata az egész helyett („хозяйский глаз”) [„a gazda szemé”], 4) meghatározott dolog a meghatározatlan helyett („сто раз говорил”) [„százszor megmondtam”], 5) fajta a faj helyett. A második esetben a *rész helyett az egész* jelenik meg: 1) többesként jelenik meg az egyes: сел в „сани” [rúltam a szánkóra; a „сани” szó oroszul többes számú] – a szemléltetéshez kell; a többes pedig a dicsőítéshez: ez is egy *hiperbola a szó szoros értelmében*; 2) a faj jelenik meg a fajta helyett, 3) az egész jelenik meg a rész helyett.

A „*hiperbolizmus*”, mint tendencia – inkább *szinekdoché*; a *hiperbola* – *tulajdonképpen* – a *szinekdoché* megjelenési formája. Buszlajev a *szinekdoché*ban az ismérvek mennyiségi átvitelét látja: az egésztől a rész felé, a résztől az egész felé; Potebnya szerint a *szinekdoché* a *minőség* nüanszait is tartalmazhatja; Potebnya e kiigazítását elfogadva a *hiperbola* alatt nem a szó szoros értelmében vett *hiperbolát* értem, hanem az elképzelések *megerősödése* és a kicsinyítése felé mutató tendenciát; vagyis inkább a *szinekdochét*; pontosabban a *szinekdoché* logikájának szélsőségeit [az egyszerűség kedvéért].

Az ismétlések csoportja – erősítő eljárás: felsorolás tárgyát képezik a keresett egész részei: az „a” – az, a „b” – az, a „c” – az; tehát: a „d” és „e” is – az: a következtetés – *hiperbola*; a következtetésből levont következtetés: az egész „a”-tól „z”-ig [от „a” до „ижицы”] tartó sor – az; a „z” [„ижица”] megszűnt; a következtetés: üres; a *hiperbola* itt – a megfigyelt keretein túl történő helytelen kibővítése; ahol az általánosítás helyes, ott az – művészi is.

---

<sup>17</sup> Negyedik fejezet – *Gogol prózájának stílusa*. Alfejezet: *Hiperbolizmus*, 252–254. (*Стиль прозы Гоголя. Гиперболизм*.)

Az ismétlésben rejlik Gogol hiperbolájának genezise: „и наплечник в золоте, и нарукавники в золоте, и шапка в золоте, и по поясу золото, и везде золото, и все золото” [A vállrojtja arany, a kardvédője arany, a mellpáncélja is arany, a sapkája arany, az övszíján is arany van, mindenütt arany van, csupa arany”] (*Tarasz Bulba*); a hiperbola az ismétlés csaknem immanens részét képezi; a „по поясу”-val [„övszíján”] kezdődik a látható hiperbolikus növekedés: „mindenhol”, „minden” [„везде”, „все”] (a bajusz – nincs aranyból, a göndör fűrtök – nincsenek aranyból); de amennyiben egy egész benyomás jelenik meg a benyomás egy része helyett, az öltözet által gyakorolt benyomás helyessége jelenti a hiperbola művészi jellegét. A főnevek Gogolnál megszokott láncolata – felsorolás az ismétlődő „és” elhagyásával – a következtetés hiperbolájának érdekében: „aranyból – a vállrojt, a kardvédője, a sapka; és így tovább;” következtetés: „в золоте все” [„minden arany”]; ugyanide tartozik: „ökrök, zsákok, szénacsomók, cigányok, edények, asszonyok, kalácsok”; a következtetés: „minden rikító” (*A szorocsinci vásár*).

Az ismétlések másik csoportjában található a benyomás minőségi megfeszítettsége a mennyiségi általánosítás helyett: „-a-ba-gg”, ahol a „b” és „g” – a feszültség növekedése: „a hegy mögül... ősi háza... mögötte még egy hegy, s azon túl ...és azon túl” (*Szörnyű bosszú*); és a következtetés: száz versztát is járhatsz, akkor sem találsz egy embert sem! Íme az ismétlés, amely megfeszíti a minőséget: „Hej, te jó kis dohány, derék dohány, remek dohány...” (*Tarasz Bulba*)<sup>18</sup>; íme az ismétlés, amely megfeszíti a robbanást, amelyet Tarasz Bulba és a kosevoj<sup>19</sup> beszélgetésében találhatunk meg: „ideje volna kalandozni...” – „Nincs hol kalandozni?” – „Nincs hol? Bemehetünk tatárföldre...” – „Nem lehet...” – „Mért nem lehet?” – „Csak”. – „Hogy volna lehetetlen...” – „Háború csak nem lesz...” – „Azt mondd, nem lesz?” – „Nem”. – „Reá se gondoljunk?” – „Reá se gondoljunk” – a hiperbolikus következtetés: „Tedd le a buzogányt! Tedd le te ördög-fattya... a buzogányt!” (*Tarasz Bulba*). Ugyanide tartozik a még használata: „A régi időben... szerettek enni, még jobban jól inni, de a legjobban mulatozni”: a–bca–dbca (*Szörnyű bosszú*); „megmagyarázhatatlan... érzés fogta volna el a nézőt... De még különösebb, még talányosabb érzés...” stb. (*A szorocsinci vásár*); „csodálták..., de még jobban csodálták” (*Szörnyű bosszú*); „Foglak, jányom; még erősebben a szívemhez szorítlak, még bőkezűbben megajándékozlak” (*Májusi éjszaka vagy a vízbefúlt leány*); még fehérebben, még szebben, ...még vakítóbban” (*Májusi éjszaka vagy a vízbefúlt leány*) stb.

A szavak ismétlését, amelyet az ismétlődő képek erejének növekedése határoz meg, a növekedés alakzatának hívom; ez az alakzat egy hiperbolikus szinekdoché; amely végigvonul Gogol prózáján.

<sup>18</sup> Valójában a *Vijben* található az idézet – F. Sz.

<sup>19</sup> Kosevoj: kosevoj atamán, kozákvezér, háborúban a kozák sereg főparancsnoka – F. Sz.

A *szorocsinci vásárban*: a disznó képében megjelent ördög keresi vörös kaftánját, „az ablakokban disznópofák jelentek meg” (*A szorocsinci vásár*); majd ezután: „*felszedett... kaftánujj vörös kézelője... a vörös kaftánujj egy darabja... belenyúlt a zsebébe... a kaftánnak egy darabját húzta elő...*” (*A szorocsinci vásár*); a *Szörnyű bosszúban* megsokszorozódnak a holtak: „*Felemelkedett... hulla... felemelkedett egy másik hulla... megjelent a harmadik...; „és meglátta a felemelkedő holtakat Kijevnél, a halicsi földön, a Kárpátoknál*”; a holtak száma szaporodik az idő múlásával, a tér pedig megnöveli a holtak alakját egészen a *holtak holtjáig*, amely megrázza az országot; nőnek a *körmeik*, nőnek a *kezeik*, nő a *szakálluk*: „*szakáll a derekát veri... szakáll a térdéig ér... szakáll a sarkát éri*” (*Szörnyű bosszú*); az ismétlések növelése – a képek ismétlése. *Ivan Fjodorovics Sponyka és a nénikéje*: megsokszorozódik Sponyka felesége: „*Felesége a széken... Libaarca van... Lát másik feleségét, annak is libaarca van... A kalapban is egy feleség... És a zsebében is egy feleség*”; a fülében is egy *feleség*; anyag is *feleség*: „*vegye ezt a feleséget*” – ajánlja a kereskedő. *Hogyan veszett össze Ivan Ivanovics Ivan Nyikiforoviccsal?*: a „*gúnár*” szócskából egy kísértet mászik elő: és a kísértet – maga a „*gúnár*”; mindenhol „*gúnárok*” kúsznak az életben. *Az orr* – az „*orr*” szó ismétlődései: „*kihúzott egy orrot!.. orr, valóban orr*”; „*megpillantotta az orrát! Odakap hozzá – úgy van, az orra!*: A tükörbe nézett: ...*az orra!* És sokáig nézte az *orrát*”; „*a tükörbe sandított: megvan az orra... A tükörbe pillantott: megvan az orra*” stb.; innen ered a hiperbola: „*mindenem, amim csak van*” [„*все, что ни есть*”], vagy az orr – „*a maga helyén ül*” (*Az orr*); *Az örült naplójában* folytatódik az orrok megsokszorozódása, olyannyira, hogy egész hold bolygó jut nekik; Csicsikov „*orra*”, amely a földön maradt, gigászi méretűvé nőtt, Napoleonná változott! *A Nyevszkij Prospektben* és *A hintóban* a bajusz megsokszorozódása az ismétlésekben jelenik meg: „*bajusz, gyönyörű, bajusz... csodás, ...bajusz... amelyen*” stb.; *A hintóban* – következtetés – hiperbola: „*bajusz... mindenhol*; a *Holt lelkekben* – „*bajusz... a homlokon*”. *Az arcképben* – megsokszorozódnak a szemek, a portrék, portrékkal teli szoba: „*az a portré megkettőződött, megnégyszereződött*” stb. – a végtelenségig (*Az arckép*); a növekedés alakzata a képek rakétájára kezd hasonlítani: az adottól – „*minden, ami van*” irányában halad; ilyen Hlesztakov monológja: „*a minisztériumba... nézek be... egy tintanyaló... már írja is... trrrrr... A múltkor meg, pláne, a főparancsnoknak néztek*”; és végül: „*Mindenütt ott vagyok, mindenütt*”. Az egész *A revizor* – a növekedés alakzata: Hlesztakov a „*kipukkadásig*” nő; és egyre nő a csinovnyikok félelme is, egészen a pantomim megdermedésig; ez a pódiumon előadott hiperbola. Gogol későbbi eszmefuttatásai *A revizorról* – a hiperbola hiperbolára épülő alakzata: „*hiperbola hiperbola hátán*” annak a magyarázatában, hogy a kisvárosban történt események „*a világ működését szimbolizálják*”.

A *Holt lelkek* telítve ezzel az alakzattal: „*a kétszáz lélekkel rendelkező föld-birtokossal egészen másképpen beszélnek, mint az olyannal, akinek háromszáz jobbágya van... másképpen, mint azzal, akinek ötszáz van; ötszáz jobbágy birto-*

kosával ismét csak másképpen beszélnek, mint azzal, aki nyolcszázat mondhat magáénak”; és a következtetés-hiperbola: „*akár millió lélekig elmehetsz*”: „beszélnek”, „beszélnek” „akinek”, „akinek” „akinek”, „akinek”, „akinek”; és – kétszáz, háromszáz, ötszáz, nyolcszáz... millió!

A Szobakevics csámpásságát jellemző gesztusok ismétlése áterjed Szobakevics tárgyaira is, amelyek ezáltal szintén csámpássá válnak; következtetés: „*minden, ami Szobakevicsé*” – maga is teljesen olyan, mint „*Szobakevics*”. Vagy: Manyilov barátságról való ábrándozásának burjánzása; végül: a *Holt lelkek* minden szereplője ilyen vagy olyan tulajdonságot növeszt. [...]

*Filippov Szergej fordítása*<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> A fordítást az eredetivel egybevetette: Kroó Katalin.

SZILÁGYI ZSÓFIA

**LERMONTOV MŰVÉSZI VILÁGA**

**„Én nem Byron, más vagyok”**  
(Másolat vagy eredeti)

A magyar olvasóban, ha felidéz bármit is az 1814-ben született, 27 évet élt Mihail Jurjevics Lermontov neve, akkor a másolatszerűség vagy legismertebb művének közhelyszerűen, újságírói fordulatként is gyakran használt címe lehet az: „Lermontov neve, sajnos, a magyar olvasóközönség többségének számára csak egy lexikoncikk ismeretének szintjén maradt (a legtöbben valószínűleg csak azt tudják róla, sajnos a remek regény elolvasásának híján, hogy ő volt vagy lett *korának hőse*)”.<sup>1</sup> A *Korunk hőse* szerzője ugyanis – különösen egy másik kultúrából nézve – az „eredetihez”, vagyis Puskinhoz kísértetiesen hasonlító „második” orosz romantikus: mindketten főúri származásúak, sok műfajt kipróbáltak, a versektől a prózáig haladó utat jártak be, évekig éltek száműzetésben a Kaukázusban, létrehozták a maguk „felesleges emberét” (Anyegin, illetve Pecsorin néven),<sup>2</sup> és, miután főművükben megírtak egy-egy párbajt, amelyet az alteregónak is tartott főhősök szerencsésen túléltek, meghaltak párbajban. Puskin az Anyegin-áldozat Lenszkij sorsát „kapta meg” 38 évesen, Szentpétervárott, Lermontov pedig Pecsorin ellenfelének, Grusnyickijnak a történetét ismételte meg az életben. Ez a két, mindmáig tisztázatlan párbaj (amelyeknél felmerült a szándékos gyilkosság lehetősége is) jól mutatja, hogy Puskin és Lermontov *élete és életműve* az olvasók számára szétválaszthatatlanul összetartozik. Látható ez Puskin *Anyeginjének* egészen egyedülálló magyarországi fogadtatásában: „egy olyan világirodalmi szövegről van szó, amely fordításban önálló életre kelt és kultuszszerűen befolyásolta a XIX. század második felének magyar irodalmát. [...] A Bérczy-*Anyegin* népszerűségét és ismertségét nemcsak a verses regény mint primer költői szöveg teremtette meg, hanem – amint ezt Gyergyai Albert megjegyzi – ebben írójának,

---

<sup>1</sup> MARGÓCSY István: A magyar Lermontov. In: GALGÓCZY Árpád: *Magányos Démon. Válogatás Mihail Lermontov költészetéből*. Kétnyelvű kiadás. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2003. 9.

<sup>2</sup> Már a Puskin- és Lermontov-kortárs kritikus, Belinszkij megállapította, hogy a Pecsorin név a Pecsora folyónév származékának tűnik, így Pecsorin nem egyszerűen hősként látszik Anyegin utánzatának, de még nevével is őt „másolja”, hiszen Anyegin pedig az Onyega folyó nevét viseli.

Puskinnak az élettörténete is közrejátszott”.<sup>3</sup> Lermontov, akinek a beágyazódása a magyar irodalomba nagyságrendekkel gyengébb, mint Puskiné, legfontosabb magyar író-rajongója, Arany László számára szintén legalább annyira a műveiből kirajzolódó személyiség miatt lehetett fontos, mintsem alkotásai művészi értéke miatt. Arany János a „másodlagosságot” saját bőrén érző fia ugyanis valamiféle vágyott, bár megvalósítani nem mert viselkedés mintáját láthatta Lermontovban: „a magát józanságra, fegyelmezettségre nevelő ifjú bámulattal adózott Lermontov szertelenségeinek, vad, fékezhetetlen szenvedélyeinek, kihívó, nemegyszer szinte démonikus természetének. Mintha csakugyan valami ösztönös tiltakozás volna ez az apai figyelmeztetés, az »ildomosság« parancsa ellen”.<sup>4</sup>

Puskin és Lermontov kettőse (amelynek egybeforrottságát jól példázza az is, hogy a legújabb magyar nyelvű világirodalmi összefoglalásban Fried István közös címszó alatt tárgyalja a két szerzőt)<sup>5</sup> nem egyszerűen a művészi rokonságot és emberi kapcsolatot is ötvöző Goethe–Schiller vagy Petőfi–Arany páros orosz változata. Itt sokkal inkább „örségváltásról” – igaz, annak sajátosan orosz, egyszerre teátrális és sorsszerű változatáról – beszélhetünk. Lermontov egy jól mitizálható gesztussal vált Puskin egyenes folytatásává, „az” orosz költővé – Puskin halálakor, 1837-ben írta meg *A költő halála* című, kéziratban terjesztett versét, amely az olvasóközönség és a Puskin halála miatt a költeményben megvádolt, a vádra kaukázusi száműzetéssel válaszoló hatalom számára egyszerre tette ismertté. (A költészet „stafétabotjának” átadása nem először történt meg ilyen jól megfogható módon az orosz irodalomban: Puskin 15 éves diák volt még, amikor a Carszkoje Szeló-i líceumban az öreg klasszikus, Gyerzsavin előtt olvasta fel *Visszaemlékezések Carszkoje Szelóban* című versét, amelynek hatására a klasszicizmus korának nagy alakja utódául fogadta, „második Gyerzsavinnak” nevezte.) Az orosz kultúrában azonban a nyilvánvaló hasonlóság mellett éppen Puskin és Lermontov különbsége lett fontos. A Lermontovot egyik legfontosabb elődjüknek tekintő orosz szimbolisták számára is elsősorban a két költő-író *szembeállíthatósága* volt érdekes: ezért találunk olyan költői ellentéteket, hogy Puskin a nappali, Lermontov pedig az éjszakai égitest az orosz költészetben, s ezért mondhatja Merezkovszkij, hogy amíg él, szeretni fogja Puskind, halála közeledtekor azonban Lermontov verseire fog emlékezni.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> KALAVSZKY Zsófia: Rezeda Kázmér a Puskind író *Anyegint* olvassa. *EX Symposion* 2004/46–47. *Tenyéri regények*-szám, 45.

<sup>4</sup> IMRE László: Arany László és Lermontov. In: IMRE László: *Műfaj történet és/vagy komparatiztika. Irodalmi tanulmányok*. Szeged, Tiszatáj könyvek, 2002. 133.

<sup>5</sup> Lásd: PÁL József (főszerk.): *Világirodalom*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005. 687–692.

<sup>6</sup> МЕРЕЖОВСКИЙ, Д. С.: М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. In: МАРКОВИЧ, В. М. – ПОТАПОВА, Г. Е. (ред.): *М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология*. Санкт-Петербург, Издательство Христианского гуманитарского института, 2002. 349.

Lermontov és Puskin kettőse nem egyszerűen kettejük kapcsolatát jelenti: Lermontov ugyanis felületes közelítésben nem egyszerűen Puskin, de Byron közvetlen utóda is. Ilyés Gyula jól jelzi ezt a felfogást a Nyugatban egy, Lermontov halálának centenáriuma megjelent írásában: „Byron – hány korszaknyitóra mondhattunk azóta ilyet – még nem byronista; csak kerülgeti az eszmét, fogalmazgatja. Az igazi byronisták, az ige betöltői, a véresen komolyak Oroszországban állnak föl. Az első Puskin. A második a nála is tragikusabb: Lermontov”.<sup>7</sup> Ilyés Gyula megjegyzésében persze nemcsak a letagadhatatlan hatás megállapítása van benne, de az is, hogy a byronizmus valójában nem a névadó életműben születik meg, hanem annak interpretációiban. Lermontov pedig, aki 18 évesen, 1832-ben írt versében témává is teszi az angol elődtől való elkülönülését („Nem, én nem Byron, más vagyok, / Kimért pályám még ismeretlen, / Mint őt, a sors is üldöz engem, / De bennem orosz szív dobog”.<sup>8</sup>), a *Korunk hőse* című, rövid életműve végén, 1841-ben megjelent regényében szereplőin keresztül már olvasattá fordítja, sőt köznapi viselkedésmintává avatja a byronizmust: az egyik fejezetben, a *Mary hercegkisasszonyban* például csaknem mindenki a spleenre panaszskodik, „angol módra viselkedik” (még ha nem is értjük pontosan, mi lehet ez), és sántít, mint Byron.

A magyar Lermontov-recepcióban éppen ez a mű, a *Korunk hőse* kap már a kezdetekkor is igen elmarasztaló ítéletet, a már emlegetett Arany Lászlónak köszönhetően. Pedig ha Arany László felfigyelt volna rá, hogy ez a Lermontov-regény milyen összetett módon oldódik el a nyugat-európai romantikus kliséktől, és milyen erősen épít az orosz és szláv folklór képzeteire (különösen a *Tamany* fejezetben), valószínűleg sokkal nagyobbra értékelte volna a *Korunk hőseit*.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> ILLYÉS Gyula: Lermontov, a kor hőse. Halálának századik évfordulójára. *Nyugat* 1941/7. 493.

<sup>8</sup> Itt, és a Lermontov-fejezetben végig Galgóczy Árpád fordításában idézem Lermontov verseit és poémáit. Részben azért, mert egyetértek Margócsy Istvánnal, aki a következőképpen minősíti ezeket a fordításokat: „Galgóczy, a klasszikus orosz költői nyelv kiváló ismerője és (magyarban) újrateremtője, e romantikus költő kapcsán is remeket alkotott: a nagy romantikus retorika végtelenül áradó tirádáit, valamint finom, halványan árnyalt pillanatképeit, szinte impresszionisztikus hangulatváltásait ugyanazon a magas szinten tudja visszaadni”. MARGÓCSY István: i. m. 2003. 11. Részben pedig azért, mert Galgóczy „rátalálása” Lermontovra, az az életút, amely a Gulágon töltött évektől a klasszikus orosz irodalom fordításához vezetett, az erőszakosan, felülről vezényelt magyar–orosz (sőt, magyar–szovjet) kapcsolatok kontextusában egyedül és megrendítő kivétel. Galgóczy Lermontov műveivel való megismerkedéséről is ír készülő, *A túlélés művészete* című Gulág-regényében.

<sup>9</sup> Ha igaz Imre László feltételezése, akkor aligha csodálkozhatunk az árnyalt megközelítés elmaradásán: „E sorok írója ezt a témát, Arany László Lermontov-élményét egyszer már, alkalmi jelleggel, teljesen más felfogásban és módszerrel, jóval kisebb terjedelemben feldolgozta egy orosz nyelven megjelent cikkben (László Arany i Lermontov. *Slavica*, 1969). Azóta él benne a gyanú, hogy Arany László a *Korunk hőseit* nem olvasta. E föltevést nehéz volna bizonyítani, hiszen a Lermontov-esszé írásának idején a *Korunk hőse* nemcsak németül, hanem magyarul is hozzáférhető volt. Elképzelhető ugyanakkor, hogy német példányhoz éppen akkor nem jutott Arany László, a magyar fordítás pedig (tudomásunk szerint) csak folytatásokban jelent meg a *Magyar Sajtó*ban (elég gyanús



Hiszen az Arany Lászlót is magában foglaló Arany–Csengery-kör öngazolást keresve sajátos, „népnemzeti” Lermontovot igyekezett faragni az orosz romantikusból: „Az egyre inkább védekezésre kényszerülő Arany–Gyulai-kör a néhány évtizeddel korábbi orosz irodalom jeleseinek példájára hivatkozik a népnemzeti irodalomszemlélet érdekében. De akármennyire tágította, kiterjesztette e csoport műfaji határait, világképét az *Anyegin* asszimilálása, olyan mértékben szűkítő volt a Puskin és Lermontov népiességére való utalás. Együtt járt ez komoly aránytévésztésekkel s az előremutató remekművek figyelmen kívül hagyásával. (Arany László fanyaloga szól Lermontov regényéről, a *Korunk hősről*, amely pedig az orosz lélekelemző realizmus korai, kivételes példája)”.<sup>10</sup> Ez az akkorra már a magyar irodalmat egyre inkább megmervíteni kívánó irodalomszemlélet kivételéseként is felfogható álláspont<sup>11</sup> ugyanakkor Lermontov művészi világának egyik fontos sajátosságára hívja fel a figyelmet: az a sokat idézett állítás, hogy a 16 éves (és tegyük hozzá, arisztokrata) Lermontov feljegyezte magának, hogy az orosz népmesékben több költészet van, mint az egész francia irodalomban, a teljes életművön nyomot hagy. Nemcsak az olyan, az orosz folklór hatását nyíltan mutató alkotásokon, amilyen az Arany László által rajongással emlegetett *Ének Vasziljevics Iván cárról* című 1837-es poéma, de a nyugat-európai mintáktól nehezen elválasztható *Korunk hősen* is. Az *Ének Vasziljevics cárról* című művet, az ő kifejezésével „halhatatlan dalt” emeli ki egyébként az életműből Dosztojevszkij is, megállapítva, hogy ha Lermontov életben marad, olyan nagy költővé válhatott volna, aki a „nép igazságát” is felismeri.<sup>12</sup> A magyar Lermontov-recepcióban pedig, a legkevésbé sem meglepő módon, akkor bukkant fel újra Lermontov „orosz-sága”, amikor fájdalmasan került elő a származás, a magyarság, a nemzethez tartozás kérdése – a nyíltan vagy burkoltan gyakran zsidóbarátsággal vádolt Nyugat utolsó számainak egyikében, 1941-ben írta Illyés Gyula a következőket: „Az abesszin-arcú Puskin után korának ő a legnagyobb, legoroszbabb költője. Skót származású volt, családjának neve hajdan Lermontnak hangzott”.<sup>13</sup>

---

hitelességű, nem is egyazon fordítótól származó munka). Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy Arany László csupán Bodenstedt tanulmánya alapján írt Lermontov regényéről. Minthogy azonban perdöntő bizonyítékunk nincs e föltevés igazolására, a kötelező jóhiszeműséghez híven a tanulmányban azzal a hipotézissel kellett élnünk, hogy Arany László olvasta a *Korunk hőset*”.  
IMRE László: i. m. 2002. 146–147.

<sup>10</sup> IMRE László: *Az Arany–Csengery-kör orosz irodalmi kapcsolatai*. In: IMRE László: i. m. 2002. 121.

<sup>11</sup> Arany László Lermontovhoz való viszonyában, ahogy a saját „apai örökségével” való szembenézésben is, sajátos ambivalencia fedezhető fel: Arany László egyszerre vonzódik az Arany János-i viselkedésmintától nagyon távol álló, vad, zabolátlan, démoni költőhöz, és csatlakozik apja a prózát elutasító, az elbeszélő költeményt minden műfaj fölül helyező, konzervatívnak nevezhető álláspontjához.

<sup>12</sup> ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Из «Дневника писателя за 1877 год»*. In: МАРКОВИЧ, В. М. – ПОТАПОВА, Г. Е. (ред.): i. m. 2002. 246.

<sup>13</sup> ILLYÉS Gyula: i. m. 1941.

## „Egy furcsa hajó repül árván” (Lezáratlanság és különösség)

Lermontov, Byron orosz másolata – Lermontov, a „népnemzetivé” lett, skót származású arisztokrata: már ezek az egymást kizárni látszó meghatározások igazolják, milyen ellentmondásos, mondhatnám azt is, különös alak lehetett az az író, akiről halála után ennyire ellentétes álláspontok alakulhattak ki. Akiből életében még a környezete, hiába robbant be az irodalomba 1837-ben, alig látott többet a köztöködő, vakmerő, verseket írogató tisztcecskénél. Egy kortárs egészen sarkosan fogalmazta meg ezt visszaemlékezésében: „Magunk közt szólva, nem értem, miért beszélnek Lermontovról olyan sokat; valójában jelentéktelen figura volt, rossz tiszt és lényegtelen költő. Abban az időben mindnyájan írtuk az övéihez hasonló verseket”.<sup>14</sup> Íróként Lermontov azért sem „képződhetett meg” a kortársak számára, mert összesen 4–5 évet töltött az irodalomban, bár már 14 éves korától írt, ismerjük verseit 1828-ból, sőt *Démon* című poémájának első változata 1829-ből, azaz 15 éves korából való. Nemcsak az mondható el róla, hogy a korabeli olvasók *visszafelé* ismerkedtek meg a szövegeivel, de az is, hogy – különös, bár az irodalomban nem egyedi módon – a halála után vált valóban nagy költővé. A rövid alkotói pálya végpontján megjelenő *Korunk hőse* első olvasói nem Lermontov addigi pályája felől, a versektől, a poémáktól, a befejezetlen regényektől érkezve olvasták el a „főművet”: számukra a *Korunk hőse* szerzője mindössze az *A költő halála* miatt száműzött ifjú tiszt volt. S ez egyrészt azt jelentette, hogy a korabeli olvasók a *Korunk hőse* elolvasása után indulhattak el visszafelé, és ismerkedtek meg először Lermontov 1837 és 1839 közötti, majd pedig legkorábbi, ifjúkori (még ha furcsa is használni egy mindössze 27 évet élt író esetében ezt a szót) verseivel, másrészt pedig azt, hogy a *Korunk hőse* kontextusát a kortársak számára nem irodalmi művek jelentették, hanem egy életrajzi háttérszöveg: Lermontov száműzetésének ténye.

A halál megteremtette irodalmi pozíció egyszerre tette egyedivé és paradigmába illeszkedővé Lermontovot. Hiszen környezete ennek köszönhetően látta meg benne „az” orosz költőt, aki most már nemcsak a költői pálya markáns kezdetével, de a zárlatával is elszakíthatatlanul Puskinhoz kötődött, s változott át egy pillanat alatt elviselhetetlen tisztcecskéből az orosz irodalom elidegeníthetetlen részévé. Az eset felidézhet egy fontos analógiát a magyar olvasóban: József Attiláét. „Mielőtt [...] szentté avatták volna, azaz míg élt, veszekedős, önfejjű és nehezen elviselhető volt. Persze mindnyájan tudtuk az irodalom történetéből, hogy a legtöbb zseni veszekedős, önfejjű és nehezen elviselhető [...] a valóságos ká-

---

<sup>14</sup> Az idézet Henri Troyat *L'étrange destin de Lermontov. Biographie* (Paris, 1952) című könyvének orosz változatából való: *Странная судьба Лермонтова. Роман-биография*. Санкт-Петербург, Академический проект, Гуманитарное агентство, 2000. 252.

véházi asztaloknál azonban az idegeinkre mentek ezek a jellemvonások”<sup>15</sup> – írta Arthur Koestler József Attiláról, de – bármennyire más a kor, a kultúra, a környezet – vonatkozhatnának ezek a szavak akár Lermontovra is, akinek halálos párbaja után általános vélemény volt a tisztársak között, hogy a környezetét folyamatosan provokáló írócskát előbb-utóbb úgyis megölte volna valaki. József Attila halála után a formátumot a költő életében fel nem ismerő kortársak körében, a lelkiismeret-furdalástól is vezérelve, megkezdődött a bűnbakkeresés<sup>16</sup> – Lermontovnál nem kellett keresni, megvolt a gyilkos, Martinov, aki a visszaemlékezések szerint már a párbaj pillanatában megrendült saját tettétől, és gyilkosnak érezte önmagát, abban bízott viszont, hogy az idő előrehaladtával mindenki elfelejti Lermontovot, és így a bűn is feledésbe merül. Nem ez történt, hiszen Lermontov jelentősége egyre nőtt, és ezzel együtt az 1893-ban önigazolásképpen a nevezetes párbajról visszaemlékezést író Martinov vétkének súlya is. Lermontov növekvő dicsősége nem kis részben abból következett, hogy korai halálával életműve lezáratlan, és ezért folytatható maradt: később klasszikusok egész sora (Turgenyev, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Csehov) érezte úgy, hogy valamilyen módon kapcsolódnia kell az örökre nyitottan maradt életműhöz.

Ennek az irodalmon belül megfigyelhető, alkotásokban megvalósuló „folytatásnak” az egyik vonulata a többek között éppen Pecsorinra, illetve Anyeginre vonatkoztatott, még a magyar olvasók által is gyakran emlegetett „igazi orosz” kategória, a „felesleges ember” köré rendezhető művek sora, amelyek ugyanakkor részben cáfolják is azt a felfogást, hogy az orosz romantika a nyugat-európai „másolata” lenne. Ez a meghatározás azonban, bármennyire megalapozza a XIX. századi orosz irodalomról alkotott képünket, az *Anyegin* és a *Korunk hőse* esetében *visszavetített* elnevezés – Anyegin és Pecsorin csak utólag, az orosz irodalomban később kiépülő sorból visszatekintve vált „feleslegessé”, Turgenyev *Egy felesleges ember naplója*, *Rugyin*, illetve *Apák és fiúk* című műveinek, Goncsarov *Oblovjának* és Dosztojevszkij *Ördögök* című regényének a megjelenése után. A hőstípus elnevezése is csak 1850-ben,<sup>17</sup> Turgenyev *Egy felesleges ember naplója* című kisregényében született meg, a főhős, Csulkaturin kapcsán. Az *Anyegin*-ben és a *Korunk hőse*-ben olvasható meghatározások szerint Anyegin és Pecsorin még nem feleslegesek, hanem *különösek*:<sup>18</sup> „Puskin számára Anyegin nem volt

---

<sup>15</sup> KOESTLER Artúr: Ein Toter in Budapest. In: *Kortársak József Attiláról*. Sajtó alá rendezte: Tverdota György. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 1533.

<sup>16</sup> Erről részletesen lásd: TVERDOTA György: *A komor föltámadás titka. A József Attila-kultusz születése*. Budapest, Pannonica, 1998.

<sup>17</sup> A „лишний” kifejezés korábbi szépirodalmi megjelenéseiről lásd: МАНН, Ю. В.: «Истинно лишний человек» (К типологии центрального персонажа повести Тургенева «Дневник лишнего человека»). In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – Холлош, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 140–51.

<sup>18</sup> УДОДОВ, В. Р.: *М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы*. Воронеж, Издательство Воронежского университета, 1973. 525–526.

»felesleges ember«, a puskinai korszak irodalmi hagyományában ez a meghatározás egyszerűen nem létezett. Puskinnak Anyegin elsősorban a »különös ember« típusát testesítette meg. Puskin folytatta azt az abban az időszakban már megszilárdult tradíciót, hogy »korának lovagját« »különös emberként« mutassa be. Regényének első fejezetében, a hősével való megismerkedéséről szólva a költő külön is megjegyzi, hogy »Tetszett külön természetem«. <sup>19</sup> A regény befejezésekor Puskin, hőséhez fordulva, ismét azt mondja: »Isten veled, te furcsa társam«. <sup>20</sup> Tatyjana mohó kíváncsisággal nézegeti Anyegin könyveit: »Aztán szeme könyvekre tévedt. / Előbb alig gondolt velük, / De később összetételük / Furcsának tűnt...« <sup>21</sup> És itt van maga Anyegin, aki olyan váratlanul és »logikátlanul« szeret bele a korábban általa visszautasított Tatyjánába: »Mi van veled? Milyen különös álom ez?« <sup>22</sup> A *Korunk* hősében is sokkal inkább a „különös”, mint a „felesleges” jelző kapcsolódik Pecsorinhoz: „Kitűnő fiú volt, mondhatom, de volt benne valami különös” (14) <sup>23</sup> – mondja Makszim Makszimics Pecsorinról; „Különös ember” (94) – állítja Pecsorinról Mary; „a szeme akkor sem nevetett, amikor ő nevetett! – Nem figyelték meg egynémely embernél ezt a különös tulajdonságot?” (49) – mondja a főhősről az utazgató tiszt, a regény egyik elbeszélője. Ez a Pecsorin különösségét igazoló külső jegy azért is érdekes, mert hasonló, de már Lermontovra magára vonatkozó megfigyelést olvashatunk a kortársak visszaemlékezéseiben, például Turgenyevnél. <sup>24</sup> Pecsorin és Lermontov „összemosása” az író életművéről olvasható írások legfőbb jellegzetessége volt hosszú ideig, majd erőteljes elmozdulás történt az értelmezésekben, ahogy ezt Fried István is megállapította: „Lermontov *Korunk hőse* [...] című regényének főszereplőjében a ré-

---

<sup>19</sup> Az *Anyegin*ből származó idézetek Galgóczy Árpád fordításából valók: PUSKIN, A. Sz.: *Jevgenij Anyegin*. Budapest, Matúra Klasszikusok, 1992. 30.

<sup>20</sup> Uo. 357.

<sup>21</sup> Uo. 118.

<sup>22</sup> A két mondat a VIII. fejezet 21. strófájában olvasható, a „странном” („különös”) kifejezés egyik magyar változatban sem szerepel, ezért saját, szó szerinti fordításomban közöltem a verssort. Vö.: „Tán álmodik? Mi van veled? (PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1992. 143); „Mi lelte őt, e hév miért?” (Bérczy Károly, in: *Két magyar Anyegin*. Budapest, Európa, 1984. 169); „Tán álmodik? Renyhe s hideg / Lelkét mi mozdíthatta meg” (Áprily Lajos, in: *Két magyar Anyegin*, 344). Az Udodov által idézett valamennyi részletben a „странный” („furcsa, különös”) szó szerepel valamilyen változatban.

<sup>23</sup> A magyar szöveg forrása: LERMONTOV, M. Ju.: *Korunk hőse*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Európa, 1989. Az idézetek után e kötet lapszámait adjuk meg zárójelben.

<sup>24</sup> Egy orosz irodalomról készült összefoglalásban, a Nyugatban is megemlíti ezt Szabó Endre, nem jelezve, hogy Turgenyev állítólagos szavai egyenes idézetek a *Korunk hőse*ből. Ebből is kiderül, hogy a magyar recepcióban nemcsak Anyegin és Puskin, de Lermontov és Pecsorin egymásra vetülése is megtörtént. „Turgenyev feljegyezte róla, hogy Lermontov a nagyvilági életben szeretetreméltó volt, feltűnő volt azonban fekete szemének komor, mélabús kifejezése, mely fiatalságával éles ellentétet képezett: – »azok a szemek soha sem nevettek, még akkor sem, ha ő maga nevetett«” SZABÓ Endre: *Képek az orosz irodalomból. Nyugat* 1922/15–16. 946.

gebbi kutatás szívesen látott önarcképet, manapság az irodalomtörténészek inkább a megszerkesztettség hogyanjával, az időszerkezettel, valamint a környezetrajz és a személyiség egymásra hatásával foglalkoznak”.<sup>25</sup>

Az önéletrajziség árnyaltabb megközelítése, amely (részben a kortárs irodalom fejleményeinek ösztönzésére) napjainkban a magyar irodalomtudomány egyik legfontosabb irányzata, és többek között a szépirodalmi szövegek és a személyeséget közvetlenül vállaló írások (napló, memoár, levelezés) párbeszédbe hozását jelenti, Lermontovnál aligha lesz lehetséges. Hiszen a közismerten rejtőzködő, ráadásul az irodalomban rövid ideig jelen lévő szerzőről, akiről környezete nem is feltétlenül hitte el, hogy fontos író, nagyon kevés effajta „háttérszöveg” maradt fenn.<sup>26</sup> S azoknál, amelyek hozzáférhetők, könnyen felmerül a gyanú, hogy az emlékek megfogalmazása és az egykori „valóság” közé ékelődtek Lermontov szövegei: vagyis amikor Lermontov személyiségének ellentmondásosságáról az imént emlegetett Turgenyevhez hasonlóan a *Korunk hőse* szavaival beszélnek a kortársak, a *szöveg* segítségével hívnak elő önmagukból emlékeket. Így nem ezek a memoárok segítenek a regény megértésében, hanem a visszaemlékezéseket lehet kizárólag a szépirodalmi szövegek felől olvasni. Már csak ezért sem véletlen, hogy a Lermontov-recepcióban a főhős személyiségéről a regény szerkezetére, XX. századi fejleményeket megelőlegező nyitottságára helyeződött a hangsúly. Lermontov két, szerkezetében, elbeszélésmódjában hagyományosnak ígérkező regényt (*Vagyim, Ligovszkaja hercegnő*) félbehagyva érkezett meg a *Korunk hőiséhez*, amelyben a kortársak még a regény előtti, a novellaciklushoz közeli fázist láttak, a későbbi fejlemények viszont a tradicionális regényeken túlmutató, a lezáratlanságot definitív jegyként felmutató alkotássá tették. (Hiszen a novellaciklus, amely a XIX. századi magyar irodalomban – például Mikszáthnál – még a regények „előtanulmányaként”, a regényírói pálya kezdetén jelent meg, a XX. században már a regényírói korszak utáni fázisban is felbukant, mint Kosztolányinál az *Esti Kornél*.)

Nem meglepő az sem, hogy a *Korunk hőisé*t angolra lefordító, de a regényért maradéktalanul nem lelkesedő XX. századi orosz, majd amerikai regényíró, Vladimir (Vlagyimir) Nabokov – akit bíráló szavai miatt egy Lermontov-kutató írói sznobizmussal, irigységgel is megvádolt<sup>27</sup> –, a Lermontov-regény szerkezetét, a kronológiát elmosó spirális kompozíciót tartotta a legizgalmasabbnak a műben.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> PÁL József (főszerk.): i. m. 2005. 691.

<sup>26</sup> Udodov szerint például Lermontov leveleiben és feljegyzéseiben egyetlen a *Korunk hőisé*re vonatkozó megjegyzést sem találunk. Lásd: УДОДОВ, В. П.: i. m. 1973. 482–483.

<sup>27</sup> Ижа Szerman felvetése, lásd: СЕРМАН, Илья: *Лермонтов. Жизнь в литературе 1836–1841*. Иерусалим, Славистический центр Гуманитарного факультета Еврейского университета, 1997. 339.

<sup>28</sup> НАБОКОВ, В. В.: *Предисловие к «Герою нашего времени»*. In: МАРКОВИЧ, В. М. – ПОТАПОВА, Г. Е. (ред.): i. m. 2002. 865.

A *Korunk hőseit* Lermontov életművének legfontosabb darabjává emelni, egyfajta viszonyítási pontként, olyan műként kezelni, amely felől a többi alkotás olvasható, nemcsak azért tűnik indokoltnak, mert napjainkban a regény kánonképző ereje különösen nagy.<sup>29</sup> Az egyik viszonylag friss Lermontov-monográfia szerzője, Ilja Szerman azzal érvel a *Korunk hőse* kitüntetett vizsgálata mellett, hogy a későbbi irodalmi fejlemények (Csehov, Turgenyev, Tolsztoj prózáját említi itt) ezt a művet emelték *irodalmi tényné*. Ráadásul – gondolhatjuk első közelítésben – prózaszöveg fordításban is sokkal nagyobb eséllyel válhat a kánon részévé, mint egy verses műalkotás. Lermontov prózája esetében azonban ennél bonyolultabb a helyzet, hiszen Puskin *Anyeginjének* magyarországi története azt mutatja, egy verses szöveg is válhat a nemzeti kánon részévé, hiszen a lényeges nem az, hogy valóban pontos fordítás szülessék, hanem az, hogy „az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába”.<sup>30</sup> A magyar *Anyegin*-olvasás és Puskin-kultusz kiindulópontja, Bérczy Károly *Anyegin*-fordítása – amely az író és a fordítót szinte társszerzővé avatja, lévén nem szolgai másolat, hanem új alkotás – éppen ezt példázza. Ugyanakkor Áprily Lajos alapvetően pontos, különösebb kritikával nem illelhető *Korunk hőse*-fordítása a Lermontov-szöveg egyik legfontosabb jellegzetességét, a későbbi orosz írók által igen nagyra értékelt *líráságát* nem képes visszaadni. Ez nem róható fel Áprily hibájaként, sokkal inkább következik a magyar fordítói hagyományból, ahogy ezt Szegedy-Maszák Virginia Woolf egy regénye kapcsán megállapítja: „a magyar regényfordítások olykor nem érzékeltetik az olvasóval, milyen döntő szerepet játszanak az elbeszélő szövegben a nyelvi alakzatok”.<sup>31</sup> (A „lírai prózával” ráadásul nemcsak a magyar fordítói gyakorlat boldogul nehezen, de többnyire irodalomértésünk sem könnyen tudja leírni, elemezni az effajta prózanyelvet.)

Igen érdekes ebben az összefüggésben, hogy maga Lermontov fordítóként egyértelműen az alkotást tekintette feladatának: ahogy Kosztolányi számára az volt a fontos, hogy „szép magyar verset” adjon minden műfordításával, úgy Lermontov is orosz verssé, saját, önálló művé igyekezett formálni átültetéseit. Ennek egyik legjobb példája Heine 1827-ben született, *Ein Fichtenbaum steht einsam* kezdetű versének Lermontov által készített orosz változata, amely annyira beépült az orosz költő életművébe (ehhez Lermontov maga azzal is hozzájárult, hogy soha, sehol nem jelezte, hogy ez a verse fordítás lenne), hogy a Galgóczy-féle

---

<sup>29</sup> Szegedy-Maszák Mihály ezt a „piaci szempontok” érvényesülésével magyarázza: „Azok a művészeti formák, amelyek nagyon ki vannak téve a piac törvényeinek – az égetett cserépedények készítésétől akár a regényírásig – fokozottabban hajlamosak a kánonépítésre”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *„Minta a szönyegen”. A műértelmezés esélyei*. Budapest, Balassi, 1995. 82.

<sup>30</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Fordítás és kánon*. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Irodalmi kánonok*. Debrecen, Csokonai, 1998. 50.

<sup>31</sup> Uo. 49.

Lermontov-válogatásban magyar verziója is létezik, *Zord északi tájon árva fenyő áll* kezdettel. Emellett természetesen Heine versének is vannak magyar változatai: Nadányi Zoltán (*Áll egy fenyő magában*), Horváth Henrik (*Északi kopár szirten*) és Faludy György (*Észak kopár hegyormán*) egyaránt elkészítette saját verzióját. És – hogy a helyzet még összetettebbé váljék – természetesen Heine versének ismerjük más orosz átköltéseit, neves költőknek, Fetnek, illetve Tyutsevnek köszönhetően.

Lermontov verse azért válhatott önálló műalkotássá, mert a költő nem a hűségre, hanem az újraalkotásra törekedett, és ennek érdekében végrehajtott egy döntő változást: a hímnemű *der Fichtenbaum* – nőnemű *die Palme* szembenállás helyett két nőnemű (vagyis két azonos nemű) szóalakot szerepeltetett a versében, hiszen az oroszban a „сосна” (*fenyő*) és a „пальма” (*pálma*) szavak egyaránt nőneműek.<sup>32</sup> Tyutsev és Fet verziói mutatják, hogy ennél a versnél a nembeli különbség még a jelentésbeli pontosságnál is fontosabb lehet: Tyutsev a *der Fichtenbaum*tól Lermontov megoldásánál sokkal távolabb álló *cédrus*, Fet pedig a *tölgyfa* mellett döntött, hogy a hímnem–nőnem szembenállást megőrizze. Azt, hogy Lermontov verse jelentősen eltávolodott Heinéétől, már a két változat nyelvészeti szempontú összevetése alapján is kiderült: „Az elvégzett lingvisztikai elemzés alapján teljesen nyilvánvaló, hogy Heine versének lényege abban áll, hogy valamilyen férfi, akinek kezét-lábát gúzsba kötik a külső körülmények, törekszik egy számára elérhetetlen, szintén valahová odaláncolt nő felé, Lermontov versének lényege *ezzel szemben* az, hogy valamilyen magányos lény nyugodtan ábrándozik egy távoli, gyönyörű és ugyancsak magányos lényről”.<sup>33</sup> Lermontov ráadásul, amikor a „сосна” szó mellett döntött, az ábrándozás helyére az életművében gyakran visszatérő *álm* szituációját állította: a „сосна” szó sem jelentésével, sem a nyelvtudósok által rekonstruált etimológiájával nem kapcsolódik ugyan az *álm* szemantikájához, a népköltészet és az ún. népi etimologizálás ugyanakkor egyértelműen az „álm” szóhoz köti – a „сосна” effajta felfejtését

---

<sup>32</sup> Verheul egészen sajátos módon, a vers kutatástörténetében egyéni álláspontot képviselve értelmezi a hímnemű *der Fichtenbaum* – nőnemű *die Palme* szembenállást felváltó két nőnemű (vagyis két azonos nemű) szóalak versbeli jelentését: véleménye szerint ez a költői merészség pozitív példája, hiszen Lermontov azzal, hogy például az eredetiben a vonatkozásban is hívebben követő Tyutsev-től eltérően a grammatikai problémát nem hagyományos módon oldotta meg, az általánosan elfogadott irodalmi és erkölcsi normákkal helyezkedett szembe, a szerelmet és az erotikát nem feltétlenül két eltérő nemű ember viszonyaként fogva fel. Verheul szerint azt, hogy Lermontov fordításában a nemi ambivalenciával történő többé-kevésbé tudatos játékot kell látnunk, a vers kézírata igazolja, amin a szöveg alatt balra a magaslaton álló fenyőt és a távoli sziklán álló pálmát ábrázoló Lermontov-rajz látható, jobbra pedig két férfi szintén Lermontov rajzolta profilját fedezhetjük fel. VERHEUL, Kees: Персонализм Лермонтова. *Russian Literature* 34, 1993. 89–93.

<sup>33</sup> ЩЕРБА, Л. В.: Опыты лингвистического толкования стихотворений П. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом. In: ЩЕРБА, Л. В.: *Избранные работы по русскому языку*. Москва, Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. 104. Kiemelés – Sz. Zs.

bontja ki szöveggé a Dal'-szótárban olvasható szólás: „Cочна шумит со сна” („Álmában zúg a fenyő”).<sup>34</sup> A fenyő és a pálma helyzetüket tekintve azonossá válnak a versben, és így „máslet” nem létezhet a versalany számára, hiszen az álmában megjelenő pálma helye, helyzete, állapota azonos az övével.<sup>35</sup> A versalany számára álmának tárgya nem képviselheti a másik világot, mert nem egyszerűen ekvivalens helyzetben van vele, de ez a tárgy voltaképpen *ő maga*, vagyis sokkal inkább az *Álom* című versben megvalósuló versszituációval van dolgunk: egymást álmodja az álmodót látó és az álom tárgya.

Az 1841-ben, néhány hónappal a szerző halála előtt született *Álom* című vers „háromszoros álmoként” leírható vershelyzetét Nabokov rokoníthatónak tartja a *Korunk hőse* összetett szerkezetével. A *Korunk hőse*-ben ugyanis – hiába lát-szik a mű beleilleszkedni a novellaciklus hagyományába azzal, hogy egy köz-ponti hős fűzi össze a fejezeteket – *nem* Pecsorin életének kronológiáját követve olvasunk: Pecsorin létező, az időrend és az ok-okozatiság által meghatározott „élete” csak az olvasó konstrukciójaként képződhet meg. A regény fabulájában és szüzséjében a fejezetek sorrendje eltérő. Az olvasó a fejezeteket a következő sorrendben olvassa: *Bela*; *Makszim Makszimics*; (*Előszó Pecsorin naplójához*); *Tamany*; *Mary hercegkisasszony*; *A fatalista*; a fabulában viszont a következő sorrendbe rendeződnek az egyes részek: *Tamany*; *Mary hercegkisasszony*; *A fatalista/Bela*; *Makszim Makszimics*; (*Előszó Pecsorin naplójához*). (A fejezetek fabu-labeli sorrendjének megállapítása egyetlen helyen kérdéses: *A fatalista* és a *Bela* egymáshoz viszonyított helyéről eltérő véleményeket olvashatunk a Lermontov-szakirodalomban.) A fabuláról tehát a *Korunk hőse* alapján elmondhatjuk, hogy csak az alkotási folyamat felől szemlélve nevezhető (Tomasevskij meghatározása nyomán) olyan „nyersanyagnak”, amelyből a szüzsé hoz létre „irodalmi kombinációt”.<sup>36</sup> Gondolhatunk itt olyan esetekre, amikor – az író saját bevallása szerint – egy újságcikk nyomán született egy-egy regény vagy novella: van erre példa a XIX. századi orosz irodalomban (Dosztojevskij: *A szelíd teremtés*), de a magyarban is (Mikszáth: *A péri lányok szép hajáról*). A befogadás, illetve az elemzés során a szüzsé az elsődleges, és a csak a szüzséből helyreállítható fabula a másodlagos. A *Korunk hőse* töredékesen rekonstruálható fabulájában Pecso-rinnak a romantikus kánon által meghatározott sorsa van, amely többek között a Puskin *Cigányokjában* szereplő Alekóéhoz hasonlítható: a civilizált világból

<sup>34</sup> ДАЛЬ, В.: *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 4. Москва, Русский язык, 1980. 278.

<sup>35</sup> FARYNO, Jerzy: *Две модели лирического «я» у Лермонтова*. In: NILSSON, Nils Åke (ed.): *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, 1979. 173.

<sup>36</sup> Lásd: ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В.: Сюжетное построение. In: KIRÁLY Gyula – KOVÁCS Árpád (szerk.): *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*. Budapest, ELTE, 1982. 662.



(a regény néhány utalása szerint voltaképpen Pétervárról<sup>37</sup>) a „romlatlan” Keletre, azaz a Kaukázusba utazik a hős, majd még keletebbre, Perzsiába, ahonnan azonban hazaindul, s visszatérőben, útközben meghal.<sup>38</sup> Lermontov egyébként – ez a regény néhány fennmaradt, korábbi változatából kiderül – egyértelműen meg kívánta nehezíteni a főhős biográfiájának rekonstruálását, hiszen törölt olyan (már önmagukban is homályos) utalásokat, amelyek világosabbá tették volna a hős regényidő előtti életének alakulását.<sup>39</sup>

Ha a szüzsé alapján közelítünk, akkor a főhős élete és a műegész egyaránt „befejezetlennek” tűnik, hiszen a szüzsé szerkezetét részben körkörösnek, részben lezáratlannak nevezhetjük, mivel Pecsorin haláláról a regény *közepén* értesül az olvasó. A szüzsé így természetesen nem érhet véget a főhős halálával, s amennyiben a halállal záruló emberi élet modelljének tekintjük a szüzsét, befejezetlenként kell meghatározunk. A szüzsé körkörösége pedig annak a következménye, hogy „a cselekmény egy erődben kezdődik (*Bela*), és ott is fejeződik be (*A fata-lista*); a *fabulában* Pecsorin örökre *elhagyja* ezt az erődöt, amikor Pétervárra, majd onnan Perzsiába utazik, a *szüzsében* azonban *visszatér* oda”.<sup>40</sup> A *Korunk hőse* szüzséjének *ciklikussága* ugyanakkor azzal is összekapcsolható, hogy a Lermontov-regény a kisforma *ciklizálódásával* jött létre: a mű így a regény egyfajta genezisének is modellálja. A *fabulának* és *szüzsének* a *Korunk hőse*-ben felfedezhető feszültsége továbbá megmutatja, hogyan mozdul el utolsó regényével Lermontov a romantikus kánontól és a poéma szüzséépítkezésétől. Udodov véleménye szerint a főhős haláláról szóló közlésnek a mű közepére helyezését is az volt a szerző egyik célja, hogy a váratlan sorsfordulatokra épülő hamis romantikus tradícióval szembehelyezkedjen.<sup>41</sup> Ugyanakkor éppen a romantikus séma alapján

---

<sup>37</sup> Az első utalás a *fabulában* első helyen álló *Tamany* fejezetben szerepel: „elém tárult a vihartól nyugtalan tenger, s egyhangú moraja, mely egy elalvó város zsongásához volt hasonló, régi eszterdőköt juttatott eszembe, észak felé vitte gondolataimat, *hideg fővárosunk felé*” (59). A második utalást a *Mary hercegkisasszonyban* olvashatjuk: „A hercegnő azt mondta, hogy az ön arca ismerős neki. Erre megjegyeztem, hogy bizonyosan *Pétervárott találkoztak* valamelyik társaságban [...] s megmondtam a nevét [...] Ismerte. Úgy látszik, az ön *históriája nagy port vert fel ott*” (79). Kiemelések – Sz. Zs.

<sup>38</sup> Lermontov szövege szerint Pecsorin *hazatérőben* hal meg (az orosz eredetiben folyamatos határozói igenév szerepel), nem pedig *hazatérése után*, ahogy az Áprily-fordítás sugallja: „visszatért Perzsiából, és meghalt” (53).

<sup>39</sup> A következő, a végleges szövegből kimaradt, a *Mary hercegkisasszony* korábbi változatában olvasható szövegrészre gondolok például (saját fordításban közlöm a részletet): „Most azonban biztos vagyok benne, hogy az első alkalommal megkérdezi, ki is vagyok én, és miért vagyok itt a Kaukázusban. Valószínűleg elmeséli neki a párba j szörnyű történetét, s különösen a néhány ittlévő által is ismert okát, és akkor [...] lesz egy csodás eszközöm Grusnyickij bosszantására!” ЛЕРМОНТОВ, М. Ю.: *Сочинения в 6 томах*. Т. 6. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1957. 577.

<sup>40</sup> *Лермонтовская энциклопедия*. Москва, Советская энциклопедия, 1981. 107. Kiemelés – Sz. Zs.

<sup>41</sup> УДОДОВ, В. Р.: i. m. 1973. 583.

felépülő, rekonstruálható fabula hívja fel arra a figyelmünket, hogy a *Korunk hőse*-ben nem egyszerűen egy átmenet végpontját kell látnunk, hanem a romantikus poétikától való elmozdulás *folyamatát*.

V. M. Markovics Lermontov műveinek egyik alapvonásaként értékeli a lezáratlanságot, és nemcsak a befejezetlenül maradt, de a tudatosan lezáratlanná formált szövegekre is utal ezzel a meghatározással – a *Korunk hőset* az utóbbi kategóriába sorolja.<sup>42</sup> Más szempontból Jurij Lotmannak a XIX. századi orosz regények szüzsés felépítését mitikus, ciklikus sémára visszavezető koncepciója továbbgondolására ad lehetőséget a *Korunk hőse* „lezáratlansága”, hiszen éppen ez a jellegzetessége állítja párhuzamba a Lermontov-regényt olyan művekkel, mint a Lotman szerint szintén „befejezetlennék” tekinthető *Anyegin*, *Holt lelkek* és

*A Karamazov testvérek*. Lotman úgy véli, hogy ezeknek a műveknek azért „nincs vége”, mert „Gogoltól kezdve a szüzsé mélystruktúráját tekintve nem a mesére, hanem a mítoszra megy vissza”,<sup>43</sup> vagyis a nyugat-európai, linearitásra épülő szüzséstruktúra helyett itt a ciklikusság szervezte szüzsé a jellemző. A kétféle szüzsés séma „dialógusát” az *Anna Kareninában* figyelhetjük meg, ahol „Anna története az »európai« regény tragikus variánsának kánonjai szerint a hősnő öngyilkosságával végződik, Levin története viszont – a hős gyötrelmes belső útkeresésének rajzával zárulván – nem fejeződik be”.<sup>44</sup> Lermontovnál a *fabula* épül a nyugati-európai regény kánonja szerint, s a *szüzsé* örzi magában a ciklikus, mitikus sémát. Lotman szerint a XIX. században a szüzsék *szerkezetének* lesz nemzeti jellege, a nemzeti sajátosság a korábbi korok irodalmi műveitől eltérően nem marad a „cselekmény helyi színezetének keretein belül”.<sup>45</sup> Lotman, aki ebben a tanulmányában nem foglalkozik a *Korunk hőse*vel, az „orosz szüzsé” megalkotását egyedül Puskin és Gogol érdemének tartja, pedig Lermontov szerepét sem értékelhetjük elhanyagolhatónak a „nemzeti sajátosságot mutató”, csak az orosz irodalomra jellemző szüzsé megalkotásában. Az orosz irodalomban már az *Anna Kareninánál* sokkal korábban felfedezhetjük az orosz és a nyugat-európai szüzsészerkezet ütköztetését, s az a tény, hogy éppen Lermontovnál figyelhetjük meg ezt a sajátos – még nem két szüzsé, hanem a szüzsé és a fabula közt kialakuló – dialógust, részben indokolhatja Tolsztoj vonzódását a lermontovi prózához. A mitikus séma szervezte szüzsé és a mesetradíció alapján felépülő fabula ellentéte egyben azt a folyamatot is tükrözi, amelynek során a mitikus szüzsé

---

<sup>42</sup> МАРКОВИЧ, В. М.: О значении незавершенности в прозе Лермонтова. *Russian Literature* 23, 1993. 471–494.

<sup>43</sup> LOTMAN, Ju. M.: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben. Fordította: Szitár Katalin. *Szép Literatúrai Ajándék* 1995/3–1996/1. 125.

<sup>44</sup> Uo. 125.

<sup>45</sup> Uo. 122.

irodalmi szüzsévé változik, s a „ciklikus szerkezetű szövegbeli hős” lineárisan kibomló szövegbe kerül.<sup>46</sup>

A *Korunk hőse* regénnyé szerveződését az teszi különösen összetetté, hogy nemcsak Pecsorin, de a regénybeli (névtelenül maradó) elbeszélő alakjával is összefüggésbe hozható. Az egyes novellák egymásra következésének motiváltóságát ugyanis az elbeszélő alakja felől írhatjuk le. Az elbeszélő találkozik Makszim Makszimiccsal, majd meghallgatja Makszim Makszimics történetét Pecsorinról. Ezt követően véletlenül találkozik Pecsorinnal, és megkapja, majd elolvassa Pecsorin naplóját. A regény szövegbe írt keletkezéstörténete szerint a regény létrejöttét elindító *szövegnek* valójában nem a *Belát*, hanem a pecsorini naplót kell tekintenünk. A regényelbeszélő a naplót bevezető előszóban deklarálja, hogy Pecsorin kizárólag önmagát szánta írása olvasójául,<sup>47</sup> Pecsorin maga pedig azzal a *téttelel* mutatja meg ugyanezt, hogy Makszim Makszimicsnak adja oda feljegyzéseit, és láthatólag később sem törődik írása sorsával.<sup>48</sup> Ez a gesztus azonban másféleképpen is értelmezhető, hiszen azt teszi lehetővé, hogy a napló elinduljon későbbi befogadói felé. Elsőként Makszim Makszimicsnak nyílik lehetősége arra, hogy a hős tetteinek és naplójának „elolvasásával” alkossa meg a saját szövegét Pecsorinról, a törzskapitány azonban, bármennyire is „különös” figurának látja Pecsorint, nem hív segítségül szöveget az értelmezéséhez, s így Pecsorin és Bela történetének megformálását az ő esetében nem befolyásolja előzetes olvasat. A napló másodszorra az utazgató tiszthez kerül, s ekkor már szöveggeneráló tényezővé válik: a fiktív szerző ugyan korábban *hallja* Makszim Makszimicstől Bela és Pecsorin történetét (*Bela*), mint ahogy megkapná a naplót és *részt venne* Pecsorin és Makszim Makszimics találkozásában (*Makszim Makszimics*), e két részt azonban *egy regény szövegeként* csak azután alkotja meg, hogy elolvasta a naplót. A *Makszim Makszimics* fejezet elején, felidézve azt az állapotot, amikor a napló létezéséről még nem tudott, így fogalmaz: „elhatároztam, hogy unaloműzésből<sup>49</sup> leírom, amit Makszim Makszimics Beláról mesélt, nem is sejtve akkor, hogy első szem lesz az elbeszélések hosszú láncában” (44). Így az első fejezet *fiktív megírásának* ideje igen problematikus: miközben a fiktív szerző a *Belában* azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy a szöveget az eseményekkel (vagyis részben a történet elhangzásával, részben az úton történetekkel) párhuzamosan írja

<sup>46</sup> Lásd: LOTMAN, Ju. M.: A szüzsé eredete tipológiai aspektusból. Fordította: Klausz Ildikó és Pálfi Ágnes. In: KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció*. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994. 92.

<sup>47</sup> A regényelbeszélő Pecsorin szövegét Rousseau-éval állítja szembe: „Rousseau vallomásainak is megvan az a hibája, hogy barátainak felolvasta” (54).

<sup>48</sup> „– Hó! Megállj! – kiáltotta hirtelen Makszim Makszimics, megragadva a kocsis ajtaját. – Egészen elfelejtettem! nálam maradtak az írásai, Grigorij Alekszandrovics [...] magammal hordozom [...] azt hittem, hogy Grúziában találkozunk, s lám, hol adott viszontlátást az Úristen [...] Mit csináljak azokkal? / – Amit akar! – felelte Pecsorin. – Isten áldja” (51).

<sup>49</sup> Az eredetiben *для развлечения*, azaz szórakozásképpen.

(„nem elbeszélést, hanem útijegyzeteket írok, így hát nem beszélgethetem a törzskapitányt előbb, mint ahogy valóban tovább mondotta a történetet”, 30), itt arra utal, hogy csak pár nappal később, emlékezetből kezdte el leírni a törzskapitánytól hallottakat. Több okból azonban mégis arra kell következtetnünk, hogy a *fikció szerint* a *Bela* keletkezése csak a napló elolvasása után zárult le.

A naplót bevezető előszóban a fiktív szerző kijelenti, hogy valamennyi nevet megváltoztatta, vagyis *Pecsorinét is*: a főhős tehát (a *Bela* fejezetben is szereplő) „új nevét” a fiktív szerzőtől csak a napló elolvasása után kaphatta meg. A *Bela* és a napló keletkezésének sajátos kölcsönhatását azonban más oldalról is megközelíthetjük: a fiktív szerző saját bevallása szerint *válogatott* Pecsorin naplójából („Ebben a könyvben csak azt adom közre, ami Pecsorin kaukázusi útjára vonatkozik; maradt még egy vaskos füzet a birtokomban, abban az egész életét elbeszéli”, 54), s bár a szelektálásra csupán tematikus magyarázatot ad, az egyes történetekből elvonatkoztatható *azonos szűzséséma* alapján úgy is tűnhet, a fiktív szerző azokat a részeket választotta ki a naplóból, amelyek „illettek” Pecsorin és *Bela* történetéhez, pontosabban, valamelyest megismételve a *Bela* szűzsészerkezetét, magyarázhatják a Makszim Makszimics által elmondottakat.

A napló elolvasásával az utazgató tiszt befogadóból nem egyszerűen fiktív szerzővé vált, de úti élményeit szóragozásból lejegyző emberből történetmondóvá, majd regényíróvá alakult: Pecsorin naplója *Bela* történetét egy regény elejévé tette, és *törölte* az útleírás műfaját, érvénytelenítette a tiszt grúziai útijegyzeteit. A *Bela* elején a fiktív szerző arról tudósítja olvasóját, hogy „szekerem egész málhája egy kisebb útitáska volt, amelyet félig megtömtem *grúziai útijegyzeteimmel*. *Legnagyobb részük, az önök szerencséjére, elveszett*” (9, kiemelés – Sz. Zs.), majd a fejezet szövegét így zárja: „Elismerik-e, hogy Makszim Makszimics tiszteletre méltó ember? Ha elismerik, meglesz a jutalmam ezért a meglehet, túlságosan hosszúra nyúló *elbeszélésemért*” (43, kiemelés – Sz. Zs.). A *Bela* tehát nem egyszerűen útijegyzet egy regény (s különösen nem egy lazán összefüggő elbeszéléshalmaz) keretein belül, ahogy 1924-es munkájában Eichenbaum állítja („a *Korunk hőse* nem kisregény, nem regény, hanem olyan útijegyzetek egymásutánja, amelyhez mellékletként csatolták Pecsorin naplójának egy részét”),<sup>50</sup> hanem az útijegyzet műfajának meghaladását is demonstráló regényfejezet. A napló megszerzését Drozda is azért tartja kulcsfontosságúnak, mert a szerző-elbeszélő ennek köszönhetően érti meg Pecsorin „regénylétrehozó” szerepét.<sup>51</sup> Ugyanakkor Drozda figyelmen kívül hagyja, hogy Lermontov a szövegbe írt keletkezéstörténet segítségével mutat rá a *Bela* eseményeivel párhuzamosan zajló írásfolyamat

---

<sup>50</sup> ЭЙХЕНБАУМ, Б.: *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки*. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б.: *О литературе* (1924). Москва, Советский писатель, 1987. 268.

<sup>51</sup> ДРОЗДА, М.: Повествовательная структура «Героя нашего времени». *Wiener Slawistischer Almanach* 15–16, 1985. 16.

fiktív jellegére, s így már nem egyszerűen a narratív maszkok „váltogatásával” magyarázható, mennyire ironikusan viszonyul a fiktív szerző a *Belát* követő *Makszim Makszimics* fejezetben az útijegyzetek műfajához: „Megkímélem az olvasóimat a hegyek leírásától, a felkiáltásoktól, amelyek semmit sem szoktak kifejezni, a képektől, melyek semmit nem mondanak, különösen azoknak, akik nem jártak ott, és a statisztikai jegyzetektől, melyeket soha senki nem szokott elolvasni” (44). Ez a megjegyzés teljesen indokoltá válik, ha a *Belát* az útijegyzetektől a regényhez vezető út szöveggé válásaként is olvassuk, hiszen hiába telt el csupán egy-két nap a *Bela* és a *Makszim Makszimics* idején történtek között – a megírás ideje nem azonos az események lezajlásának idejével.

A *Belában* azonban a megírás idejének kettős meghatározottsága miatt (vagyis annak köszönhetően, hogy a fiktív szerző a *napló ismeretében* kelti azt a látszatot: a történet elhangzásával párhuzamosan ír), még egy transzformáció érhető tetten, s ennek az átalakulásnak döntő szerepe van abban, hogy a szerző-elbeszélő megértette Pecsorin „regénylétrehozó jelentőségét”. Másképpen szólva: a napló hatására a fiktív szerző szöveggé tette azt a folyamatot, ahogy Pecsorin byroni „utánzatból” fokozatosan *új hőssé* vált számára. A regény előrehaladtával a fiktív szerző számára „lecserélődik” az a szövegkorpusz, amelyen keresztül Pecsorint értelmezni próbálja. A regény egészére vonatkozó előszó ugyan már előzetesen figyelmezteti az olvasót, hogy Pecsorint *ne* a romantikus kánonon belül interpretálja („ha hinni tudnak minden tragikus és romantikus gonosztevő létezésének lehetőségében, miért nem hisznek Pecsorin valóságában?”, 5), a fiktív szerző könnyen félrevezetheti az olvasót, hiszen Makszim Makszimics történetének elhangzása idején azért sem „figyel” igazán oda Pecsorinra, mert az elhangzottak alapján a byroni hősök ismétlésének tartja – a Makszim Makszimics által felidézett pecsorini monológról, s az ebben gyakran előforduló „unalomról” azonnal Byronra asszociál: „– Ugye, a franciák hozták divatba az unatkozást? / – Nem ők, az angolok. [...] *Akaratlanul* egy moszkvai hölgyre *kellett gondolnom*, aki azt állította, hogy *Byron* részeges alak volt, semmi több...” (38). *Bela* és Pecsorin története azáltal válhatott regénykezdetté, hogy a fiktív szerző számára a Pecsorin interpretációjának alapját adó byroni szövegkorpusz helyére *Pecsorin saját szövege került* – csak így változhatott meg a fiktív szerző véleménye a főhősről olyanmódon, hogy a „kor hőseként” határozza meg.

Pecsorin tehát nem hősként lép be a regénybe, hanem utat jár be, amelynek során hőssé *válik*. A regény *Makszim Makszimics* fejezete különösen erősen jelzi, hogy Pecsorinban *úton, útközben* lévő hőst kell látnunk, hiszen a főhős ebben a fejezetben Perzsiába tartva áll meg egy rövid időre, s kizárólag az utazásra készülődve vagy a kocsiban ülve látjuk. Pecsorin alakját nem pusztán a naplóban, s különösen a *Mary hercegisasszonyban* megvalósuló, az *önmegértéshez vezető út* teszi dinamikussá, de az is, ahogyan ebben a fejezetben a *halálba vezető út* válik alakjának központi attribútumává: a fejezetet követő, a naplót bevezető előszóból tudjuk meg, hogy Pecsorin számára a Perzsiába vezető út a halált jelentette. Pe-

csorin halála *útközben*, hazatérőben történik meg, s nem a hazatérés után, ahogy a magyar fordítás sugallja.

Pecsorin így egyszerre lesz a *halálba haladással* összekapcsolható alak, és olyan hős, aki *nem hal meg*, hiszen halála nem cselekményesül, s ezért természetesen nem lehet a regény zárлата sem. A halál kettős értelmezése hasonló módon történik meg a regényben, mint Lermontov *Csöndes éjjel kimegyek az útra* kezdetű versében, amely az *Álomhoz* hasonlóan a *Korunk hőse* megjelenésének évében, nem sokkal a költő halála előtt keletkezett, s amelyet a Lermontov-kutatás több szempontból az életmű egyik összegzéseként, az alkotói pálya második szakaszának reprezentánsaként értékel. Vlagyimir Markovics, amikor az orosz szimbolisták, Merezkovszkij és Szolovjov egy tudományosnak induló diszkussziója közben megszületett Lermontov-mítoszt vizsgálja, s azt állítja, hogy ez a mítoszteremtés a Lermontov által önmagáról, művei segítségével megalkotott mítoszban gyökerezik, éppen a *Csöndes éjjel kimegyek az útra* kezdetű verset tartja az életmű elején domináns mítoszt lebontó, megszüntető alkotásnak. Markovics véleménye szerint ez a vers is azt igazolja, hogy Lermontov *eltávolodott* a „démoni” lírai hőstől, amikor a többi ember felett álló Démon helyett egy a világgal egyenlő „ént” emelt versei középpontjába. Ez az említett versben is kirajzolódó alany véleménye szerint egy köztes, sem égi-nek, sem földinek nem nevezhető helyzetbe kerül, nem érvényesek rá sem az emberi, sem az isteni törvények, s a lineáris, profán időből átlép a ciklikus, szakrális időbe.<sup>52</sup> Jurij Lotman pedig a *Csöndes éjjel kimegyek az útra* kezdetű versben a *Kelet–Nyugat–Oroszország* hármasság problémáját vizsgálva megállapítja, hogy a Lermontov lírájának más darabjaira jellemző tragikus szembenállás helyett ebben a versben a szintézis, az egyesülés fedezhető fel, s ez összefüggésbe hozható Lermontovnak a keleti és a nyugati pólust egyesítő Oroszországról megalkotott képével: a műben egymásba olvad az élet és a halál, és a fénnel és a köddel összefűzött ég és föld. Éppen ezért Lotman szerint a *Csöndes éjjel kimegyek az útra* kezdetű versben a halál nem önmegsemmisítést jelent, hanem a világgal és az étellel való kozmikus egyesülést. A versbeli álomállapot így az idő kiküszöbölésének, az egyéni véges lét megszüntetésének, a létteljességek, az öröklétnek a megfelelője lesz, s ezt a szintetizáló jelentést érhetjük tetten az égi és a földi szférát összekapcsoló *életfa*-szimbólumban, a *tölgyfában* is.

A vers alanyának ez a magányos útja – első közelítésben úgy tűnhet – annak a versben elkülönített két lehetséges jövőbeli állapotnak a kiinduló helyzete, amelyek közül az egyik „dermesztő halálként” (az eredetiben a sír hideg álmaként) határoztatik meg, a másik pedig az élet álomszerű átélését és az öröklétet jelenti. A versben azonban a halálnak ez az álomhoz közelíthető, vágyott változata válik azonossá az *úttal*, a kereséssel: „Szabadság és csend honába vágyom”. A halálnak ez az áhított formája lesz tehát szimbolikus értelemben az út maga. Így kerül

---

<sup>52</sup> МАРКОВИЧ, В. М.: Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков. *Russian Literature* 38, 1995. 178–180.

a versben oppozícióba egyfelől az a halálképzet, amely a hideg, a némaság, a véglegesség fogalmaival írható le, másfelől az a halál, amely az álomhoz hasonlít, az *életet* rejti magában: „Ám ha elaludnék, örök álomom / Ne a dermesztő halál legyen, / De az élet lüktető sugárban, / Áramoljon át a keblemen”. Ez utóbbit az *út*, és nem a megérkezés szimbolizálja, s már csak ezért sem a véggel, hanem a végtelenséggel, az örökléttel azonosítható: „S egy hatalmas tölgy fölém borulva / Zúgja el örökzöld himnuszát”.

A halálnak a versben megjelenő változata ugyanakkor azért is kerül ellentétbe a „sír hideg álmával”, mert a „vágyott halál” a *tűzzel* és az *alkotással*, *teremtéssel* kapcsolható össze. A versben az *úttal* szimbolizált halál egyik metaforája a Lermontov-életműben emblematikus jelentőségű *kavicsos út*. Ebben a szintagmában a „кремнистый” (*kavicsos*) melléknév a *kovakő*, *tűzkő* jelentésű „кремень” szó származéka, s ez a szó az orosz szólásokban, közmondásokban a lélek születésével és a *teremtéssel* kapcsolódik össze: „В человеке душа, что в кремне огонь” („Az emberben az a lélek, ami a kovakőben a tűz”); „Бог ударил кремнем о кремень – посыпались ангелы, архангелы, херувимы, серафимы; чорт ударил кремнем о кремень – посыпались лешие, домовые, русалки, яги-бабы” („Az isten összeütött két kovakövet – kihullottak az angyalok, arkangyalok, kerubok, szeráfok; az ördög összeütött két kovakövet – kihullottak az erdő szellemei, a háziszellemek, a vízitündérek, a boszorkányok”).<sup>53</sup> A másik erre a létállapotra, az álomszerű halálra vonatkozó központi versbeli szimbólum a *tölgyfa* jelentésű „дуб” szó, amely a szláv mitikus képzetekben éppen a tűz köré szerveződő mitológémban játszik központi szerepet. A tölgyfa a szláv mitológiában nemcsak *életfaként* funkcionál, de Perun, a viharisten képzetével is szorosan összefügg, akinek központi attribútuma a balta mitikus duplikátumaként felfogható *villám*.<sup>54</sup>

A *kavicsos út* a *Korunk hőse Makszim Makszimics* fejezetében is felbukkan: „Már rég nem hallatszott sem a csengő hangja, sem a kerékörgés a *kavicsos úton*” (51, kiemelés – Sz. Zs.), ezzel is megerősítve Pecsorin útjának és ennek a versbeli útnak az egymásra vonatkozathatóságát.<sup>55</sup> Pecsorin mint regényalak éppen ebben a regényrészben indul el az alkotást, a másik létállapotot jelentő *napló* felé, s „útjának” fordulópontját a *halál* tényét közlő előszó jelenti. A *halál* így Pecsorin *alakjához* kapcsolódva nem a véget jelenti, hanem egy másik, a napló szövegének megalkotásában realizálódó létállapottal lesz azonosítható.

<sup>53</sup> Даль, В.: i. m. Т. 2. 1980. 189.

<sup>54</sup> A tölgyfával kapcsolatos mitikus képzeteket részletesebben lásd: АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Поэтические воззрения славян на природу в 3 томах*. Т. 2. Москва, Индрик, 1994. 294–305.

<sup>55</sup> Erre az életművön belüli, éppen a *kavicsos út* képének segítségével és a magányos ember képzele révén létesülő intertextuális viszonyra felfigyelt Udodov is, aki azonban az asszociatív összekapcsolhatóság megállapításán túl nem elemezte a *Makszim Makszimics* és a *Csendes éjjel kimegyek az útra* viszonyát. Lásd: УДОДОВ, В. П.: i. m. 1973. 563.

## „Magányos Démon, bús zarándok” (A lermontovi hős)

Lermontov hőseit, az *Álarcosbál* című dráma Arbenyinjét, a *Démon* című poéma kegyetlen, de a mű egy pontján sírva fakadó címszereplőjét, és magát Pecsorint is a kettősség, a maszkokkal folytatott játék jellemzi, ahogy a – mint már említettem, valószínűleg a szövegek által is befolyásolt – visszaemlékezők szerint a gyakran „pózoló” Lermontovot magát is. A szereplők kettősségét műbeli környezetükben nem mindenki észleli, ráadásul belső ambivalenciájuk sokszor kivétel: legjobban Pecsorin esetében látszik ez, aki mellé sajátos másolatként kerül oda a *Mary hercegekisasszony* fejezetben Grusnyickij alakja. Azt, hogy a két figura egymás ismétlésének tekinthető, nemcsak szinte szó szerint azonos mondataik miatt állapíthatjuk meg (Pecsorin: „megszokták, hogy a Kaukázusban a számozott gomb alatt lobogó szívet és a fehér sapka alatt kiművelt észet találhatnak”; Grusnyickij: „Mit törődnek azzal, van-e ész a megszámozott sapka, s szív a vastag köpönyegünk alatt?”), de az a vélekedésük is párhuzamba állítja őket, hogy fiatal koruk és fiatalos külsejük ellenére mindketten öregnek, meggyötörtnek érzik magukat: „Nevetséges elgondolni, hogy külsőm szerint még gyerekembernek látszom: az arcom halovány ugyan, de még üde, tagjaim hajlékonyak és feszesek, sűrű hajam göndör fürtű, s a vérem lobog...” (87); „az egyenruhában még fiatalosabb. / Grusnyickij nem bírta ki ezt a vágást: mint minden kamasz, ő is szeretne időset mutatni; azt hiszi, hogy arcán a szenvedélyek elmélyült vonásai pótolják a hiányzó évek nyomát” (108). Természetesen nem lényegtelen, hogy Grusnyickij mondata Pecsorin szövegének része, így „idegen beszéddé” válik, Grusnyickij és a „vízi társaság” beszédmódját téve nevetségessé. Pecsorinnak az a felismerése pedig, hogy bármennyire „öregnek” érzi is magát, a külvilág igen fiatalnak látja, nem egyszerűen megismétlődik Grusnyickij alakjához kötődve, de Pecsorin számára ellenfele legyőzésének egyik eszközévé válik. Igaz ugyanakkor az is, hogy Pecsorin a naplórás során egyik esetben sem reflektál Grusnyickij „másolatszerűségére”, s éppen ezért pusztán az ismétlődő momentumok számbavétele alapján nem dönthető el, vajon Lermontov írói szándéka miatt lett Grusnyickij Pecsorin „paródiája”, ahogy Eichenbaum véli;<sup>56</sup> vagy Pecsorin mint fiktív szerző „rögzítette” Grusnyickijnek ezeket a vonásait, hogy leírásukkal önmagához jusson közelebb, ahogy erre Szerman álláspontjából következtethetünk;<sup>57</sup> esetleg csak a leírás tényét konstatálhatjuk, de a reflektálatlanság miatt azt kell mondanunk, hogy Pecsorin nem

---

<sup>56</sup> ЭЙХЕНБАУМ, Б.: i. m. 1987. 273–274.

<sup>57</sup> СЕРМАН, Илья: i. m. 1997. 318–321.



ismerte fel a Grusnyickij és önmaga közti hasonlóságot, ahogy ezt Wolf Schmid állítja.<sup>58</sup>

Pecorin a naplóírás során, ha önmagára vonatkoztatva nem is, de rögzíti ellenfele utánzatjellegét, a szentimentális, tragikus, byroni romantika hőstípusa felől jellemezve Grusnyickijt:<sup>59</sup> „romantikus vidéki nőknek örülten tetszenek”; „Célja, hogy *regényhős* legyen”; „A Kaukázusba jövele – szintén *romantikus megszállotságának* a következménye” (71, kiemelés – Sz. Zs.). A Grusnyickij viselkedését irányító sematikus byronizmusnak a fejezet szövegében két szimbóluma van: az egyik a Pecorin mint fiktív szerző által használt metaforikus kifejezés, a *tragikus palást*, a másik Grusnyickij *katonaköpenye*. A tragikus palást valójában a tárgyként is fontos szerepet játszó köpeny metaforikus leképeződése – a katonaköpeny azonban már tárgy mivoltában szimbolikus jelentésre tesz szert, hiszen Mary szemében alapvetően ennek a külső jegynek a téves interpretációja avatja Grusnyickijt párbaj- és „regényhőssé”, Pecorin pedig a köpenyt a „tragikus palást” kifejezéssel metaforizálva az embert elfedő szerep és a téves önértelmezés szimbolikus jelentéstartalmával ruházza fel. (Szerman, aki Grusnyickij köpenyét sorsszimbólumként értékeli, egyértelműen kimutathatónak tartja a *Korunk hőse* fiktív tárgyi világában szimbolikus értelmű elem hatását Gogol *Köponyegében*.<sup>60</sup>)

A Mary számára Grusnyickij „regényhős” mivoltát jelző köpeny tehát egy irodalmi paradigma külsővé vált jeleként is felfogható – ettől a külső jegytől szabadulhatna meg szimbolikus értelemben Grusnyickij a cselekmény egyik fordulópontját jelentő bált megelőző átöltözése során. A köpeny levétele azonban nem Grusnyickijnek egy sablonná merevedett irodalmi paradigmától való megszabadulását jelképezi, hiszen a hős ismét *szocium* mivoltát érvényre juttató egyenruhát ölt magára. (Ez a cselekményelem is a *köpeny* és a *tragikus palást* egymásra vonatkoztathatóságát támasztja alá, hiszen a köpeny levétele ugyanúgy Grusnyickij szerepektől független, emberi mivoltát tárhatná fel, mint a tragikus palást „eldobása”: „Egyébként olyankor, amikor elveti a tragikus palástot, Grusnyickij nagyon kedves és mulatságos is tud lenni.”)

Grusnyickij új egyenruhájának leírásakor egyetlen hasonlattal találkozunk: a naplóíró Pecorin a hős által viselt vállrojtokat *Ámor szárnyaihoz* hasonlíttja. Ennek a hasonlatnak a jelentésségét nem pusztán amiatt kell feltételeznünk, mert a szöveg rajta keresztül Grusnyickij új öltözékének értelmezésében a mítoszhoz utal minket, s még csak azért sem, mert ennek a hasonlatnak köszönhe-

---

<sup>58</sup> Schmid koncepcióját lásd: О новаторстве лермонтовского психологизма. In: ШМИД, В.: *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*. Санкт-Петербург, Гуманитарное агентство, Академический проспект, 1994. 127–141.

<sup>59</sup> Pecorin az orvos, Werner egy külső jegyét is a byronizmushoz való közelség jeleként írja le – a doktor sántítása a cselekményhős Pecorin számára „valóság”, a naplóíró Pecorin azonban már Werner alakját teszi a byronizmuson keresztül értelmezhetővé mások mellett ezzel a hasonlattal is: „egyik lába rövidebb volt a másiknál, mint Byronnak”.

<sup>60</sup> СЕРМАН, Илья: i. m. 1997. 325.

tően az átöltözés is a rituális átalakulás jelentését vehetné magára, miközben a lehetséges transzformációt éppen azzal problematizálja, hogy az átalakulás elmaradását állítja a középpontba. Ezt a hasonlatot, amely Pecsorin beszédtevékenysége során nyilvánvalóan ironikus tartalmat hordoz, a *Korunk hőse* alkotó interpretációjaként is felfogható, főhősét többek között Pecsorinból származtató Dosztojevszkij-regény, az *Ördögök* emeli ki, amikor az egyetlen, a *Korunk hősére* Pecsorin *nevével* is utaló szöveghellyel a Lermontov-hőst és a „szárnyacska” Ámort köti össze: „Földesurak szárnyacskával, amilyen a régi ámoroknak van, szívvrabló Pecsorinok!”<sup>61</sup>

Bár a Sztavrogint értékelő megállapításnak az ironikus, sőt gúnyos szituáltsága vitathatatlan, a mondat jelentősége ennél nagyobb: Liputyin mondata a *hős-utánzat* kapcsolatot többszörözi meg: ismétlődő típusként mutatja fel a regény fiktív valóságában számos megszemélyesült „interpretációval” rendelkező Sztavrogint (*földesurak*), az irodalmi hősből az *Ördögök* cselekményének fiktív megtörténte idejére már olvasattá és viselkedésmintává átalakult Pecsorint (*Pecsorinok*), de egyúttal a Sztavrogin és Pecsorin együttes archetípusaként felfogható mitikus alakot is (*régi ámorok*). Hiszen egyrészt a regény hősei értelmezik önmagukat és egymást valamely irodalmi alak folytatásaként, utánzataként, másrészt a regényegész építi fel az alakokat olyan módon, hogy attribútumok, motívumok, szimbólumok segítségével más irodalmi alakokkal kapcsolja őket össze, a megidézett irodalmi mű kibontásra váró, sűrített interpretációját adva ezzel egyúttal.<sup>62</sup>

A szárnyacska Ámor-hasonlatot Pecsorinra is vonatkoztató megnyilatkozás az *Ördögök* olvasóját a *Korunk hőséhez* olyan módon téríti vissza, hogy nem pusztán az őt magába foglaló szövegkorpusz két lehetséges pretextusát mutatja fel, de a Lermontov-regényben *Grusnyickijhoz* kötődő hasonlatot *Pecsorinhoz* kapcsolva a két hős egymásra vonatkoztathatóságának, Grusnyickij utánzatjellegetek kérdésére irányítja a figyelmet. A Dosztojevszkij-regényben található megnyilatkozás emellett nemcsak az Ámor-hasonlat jelentőségét emeli ki, de továbbviszi Ámor fő attribútumát, a *Mary hercegkisasszonyban* még hasonlítóként szereplő *szárnyakat*.<sup>63</sup> Ámor ezáltal mind a lermontovi, mind a dosztojevszkiji szövegben a *szárnyas* lesz, az, aki *repül* – s így ez a mitikus alak nem egyszerűen Pecsorin és Grusnyickij alakjának egy lehetséges előképét mutatja fel, de a két hős és a *démonizmus* kapcsolatának kontextusában egy életművön belüli inter-

<sup>61</sup> DOSZTOJEVSKIJ, F. M.: *Ördögök*. Fordította: Makai Imre. Budapest, Európa, 1983. 125.

<sup>62</sup> Az interpretatív intertextualitás hasonlóan többszintű felfogására látunk példát Kroó Katalin Rügyin-tanulmányában. Lásd: KROÓ Katalin: Turgenev *Rügyin* című regényének értelmezéséhez. In: KOVÁCS Árpád – NAGY István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*. Budapest, Argumentum, 1999. 368–379.

<sup>63</sup> Ámor és Psyche történetét lásd: Apuleius: *Az aranyszámár*. Fordította: Révay József. Budapest, Európa, 1993. 99–145. Ámor és Psyche története transzformált változatban az orosz népmesékben is felbukkan. Erről lásd: PROPP, V. Ja.: *A varázsmese történeti gyökerei*. Budapest, L'Harmattan, 2005. 123–125.

textualitás jele lesz, hiszen Lermontovnak a repüléssel mint központi attribútummal leírható *démonját* idézi meg. A poéma a következő sorokkal kezdődik: „Magányos Démon, bús zarándok / *Repült* a bűnös föld felett”,<sup>64</sup> Grusnyickij és Pecsorin alakjának a démonra vonatkozathatóságát más közelítésből is igazolhatjuk. Grusnyickij a halála előtti utolsó megszólalásával<sup>65</sup> csaknem szó szerint idézi a *Démon* szövegét: „Én megvetem magam, önt pedig *gyűlölöm*” – „Mindent, amit maga előtt látott / *megvetett* vagy *gyűlölt*”.<sup>66</sup> Grusnyickijnak ez a megszólalása pontosan megmutatja, hogyan változtatható üres frázissá egy, az eredeti kontextusában a szövegszemantikába szervelesen beépülő megnyilatkozás: a megidézett sorokban szereplő „*презирал*” és „*ненавидел*” szavakból a poémában később a Tamara megpillantását leíró részletet kezdő „И Демон *видел*...”<sup>67</sup> sor a *nézni, látni* jelentésű tövet emeli ki, s így a látást, annak elvesztését és visszaszerzését kapcsolja be a Démon-alak értelmezésébe. Grusnyickijnál azonban az eredeti soroknak ez a jelentése elvész, s a mondat pusztán a démonizmus külsőséggé fordításának jele lesz. *Pecorinnak* és a Démon-alaknak a kapcsolata pedig a fejezet szövegében legkönnyebben Vera búcsúlevele alapján érhető tetten, ahol – ahogy ezt Drozda is megállapítja – a nő „boldogtalan démonként” jellemzi Pecsorint.<sup>68</sup>

Grusnyickij és Pecsorin azonban nemcsak megnyilatkozásaikkal, vagy más hősök értékelése szerint kapcsolódnak a Démonhoz, de *nevük* is összekapcsolható a Démon-alakkal.<sup>69</sup> Pecsorin és Grusnyickij figurájának a Démon-alakkal való együttes összefüggése mindkét nevet a Démonhoz attribútumként kötődő *szomorúsággal* hozza kapcsolatba: a „*Pecorin*” név így a poéma első szavaként álló „*нечальный*” szóból, a „*Grusnyickij*” név pedig a „*зруть*”, „*зротно*” szavakból származóként is felfogható.<sup>70</sup> A *Mary hercegisasszony* fejezet a regényfőhős

<sup>64</sup> GALGÓCZY Árpád: i. m. 2003, 267. Kiemelés – Sz. Zs.

<sup>65</sup> Hansen-Löve szerint Grusnyickij Lenszkijhez hasonlóan „álromantikus hősként” hal meg, s halála egyúttal a konvencionálizált romantika megszűntetését, lebontását jelzi. HANSEN-LÖVE, Aage A.: Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs „Geroj našego vremeni“ I. *Russian Literature* 31, 1992. 499.

<sup>66</sup> Mivel a *Démon*-részlet magyar fordítása („Gonosz szemében, bármit látott, / Irigység s gyűlölet parázslott”) a két megismételt lexémát nem tartalmazza, a sorokat saját, szó szerinti fordításomban idéztem.

<sup>67</sup> Galgóczi fordításában: „S a Démon *látta*...”, az eredeti azonban úgy is fordítható, hogy „A Démon *látott*...”

<sup>68</sup> ДРОЗДА, М.: i. m. 1985. 26. Drozda itt bizonyítékképpen azt a részletet idézi Vera leveléből, hogy „te szerencsétlen voltál, és én feláldoztam neked magam”. Igazolásképpen azonban Vera más megállapításait is felhozhatnánk: „senki sem akarja, hogy olyan állhatatosan szeressék, senkiben sem olyan vonzó a rossz, mint tebened [...] és senki sem lehet olyan szerencsétlen, mint te, mert senki sem igyekszik annyira meggyőzni magát az ellenkezőjéről” (136–137).

<sup>69</sup> Pecsorin nevének lehetséges jelentéseiről lásd még: SZILÁGYI Zsófia: „Úgy hívták, hogy... Grigorij Alekszandrovics Pecsorin.” *Café Babel* 2001/4. 45–53.

<sup>70</sup> Galgóczi fordítása csaknem minden esetben a „bű”, „bánat” szavakkal adja vissza a *szomorúság* mindkét orosz megfelelőjét.

nevének effajta szemantizálásával az alak szemantikai komplexumának értelmezéséhez járul hozzá egy intertextuális kapcsolat és egy, a fejezet alakjai közti viszony artikulálásával, ezzel ismét Pecsorin és Grusnyickij alakját állítva párhuzamba. Grusnyickij neve azonban további, a Démon-alak jegyeiből kiinduló költői szemantizáláson is keresztül megy a fejezetben, amikor az alak a talán nem pusztán hangalaki, de nyelvtörténeti kapcsolatban is álló „зрудь” (*mell, kebel*) és „зордость” (*büszkeség*)<sup>71</sup> szavakat kapja meg attribútumként: a Démon „büszkesége” („S gőgös szívében”) Grusnyickij leírásában külső jeggyé, a külvilág által látott, a naplóíró Pecsorin által megnevezett *viselkedésgjeggyé* változik – „Ezért viseli olyan *büszkén* azt a vastag katonaköponyeget”; „*büszke* járása”; „*büszke* képet vágott”. A *kebel, mell* jelentésű, a Démon-alaknál az üresség, a terméketlenség szimbolikus locusaként felfogható „зрудь” szó (Galgóczi a „keblében” kifejezést a „szívében” szóval adja vissza: „Nem ébreszthetett sívár szívében / se új érzést, se új erőt”) Grusnyickijhoz kötődve a halál „helye” lesz, hiszen ide hatol be Pecsorin pisztolygolyója: „kiszedtem a *melléből* a golyót” – írja levelében Werner Pecsorinnak. (A „Grusnyickij” név és a „зрудь” szó szövegbeli kapcsolatát az is megerősíti, hogy az imént idézett, a Démon „terméketlen, sívár” „keblére” vonatkozó részlet éppen a poémának abban a részében található, amit Grusnyickij utolsó megszólalásával „megidéz”.)

Grusnyickij tehát önmagát a Démon-alakhoz való hasonlóságban építi fel, elsősorban a halálvágyat, a szomorúságot, a tragikus sorsot és a büszkeséget mutatva fel démoni jegyként. Mindennek a másolat-jellegét azonban nem reflektálja – Pecsorin mint naplóíró fedezi fel és rögzíti azt, hogy Grusnyickij egy irodalmi alak utánzata. A szöveg Pecsorint mint regényalakot szintén a démonizmushoz kapcsolja. Grusnyickij *halálkeresését*, halálvágyát, amelyet Pecsorin ugyancsak annak „romantikus fanatizmusából” következően feltételez vetélytársáról,<sup>72</sup> Pecsorin a külvilágnak szánt, önmaga *helyett* felépített szerep egyik alkotóelemeként használja fel. A rekonstruálható regénycselekményben a Grusnyickijjal való találkozás *után* játszódó, de akár a *Mary hercegisasszony* befejezésének, szöveggé formálásának idejére is tehető *Bela* fejezetben<sup>73</sup> Pecsorin Grusnyickijhoz igen hasonlóan nyilatkozik meg: „mihelyt lehet, elindulok, de nem Európa felé, isten ments! Elmegyek Amerikába, Arábiába, Indiába, talán az úton elér a halál.

<sup>71</sup> Lásd: ФАСМЕР, М.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1. Москва, Прогресс, 1987. 463.

<sup>72</sup> Vö. a következővel: „A Kaukázusba jövelele – szintén romantikus megszállottságának a következménye: bizonyos vagyok benne, hogy mielőtt elhagyta apai faluját, az utolsó este komor képpel azt mondta egy csinos szomszédnőnek, hogy nem egyszerű katonai szolgálatra indul, hanem a halált keresi, mert hát [...] és itt eltakarta kezével a szemét, s így folytatta: »Nem ezt magának (vagy neked) nem szabad tudnia. Tiszta lelke megremegne tőle! De hát minek is tudná! Mi vagyok én magának? Megért maga engem?...« és így tovább” (72).

<sup>73</sup> Hiszen – mint már említettem – a *Bela* cselekményének és a *Mary hercegisasszony* szöveggé váló lezárásának helyszíne egyaránt az erőd.

Legalábbis meg vagyok győződve róla, hogy ez az utolsó reményem nem hagy el hamar, hála a zivataroknak és a rossz utaknak” (37). Ez a peccorini monológ részlet a regényegész kontextusában ismét a *halál* és az *út* cselekményes és szimbolikus összefonódására mutat rá. S ha az utat az eddigiek alapján a „saját halál” szimbólumaként fogjuk fel, akkor a *Mary hercegisasszony* párbajjelenetét egyszerűen kell az irányító szerepköréért és a „saját halálért” való küzdelemnek tekintenünk. Ez a párbaj mutatja meg, miért volt indokolt a két regényalaknak és a Démonnak az összevethetőségéhez a szárnyas Ámor-hasonlaton keresztül eljutnunk, s egyúttal azt is, mi az a közös jegy Ámor és Démon alakjában, ami a *Mary hercegisasszony* pretextusává teszi az Ámor-mítoszt és a Lermontov-poémát olyan módon, hogy Démont és Ámort egymással is összekapcsolja.

Ámor és Démon egyaránt mások sorsának, szerelmének irányítói, Pecsorinhoz hasonlóan az életek alakulását „írják át” – Tamarával, illetve Psychével találkozáson azonban mindketten szerelmesek lesznek, s ekkor már saját sorsuk is átalakul, tulajdon szándékuk és akarataik ellenére. Míg azonban a Démon figurája a mások sorsával való játék kegyetlenségét és a saját sors befolyásolhatatlanságának tragikumát emeli ki, addig az Ámor-párhuzam ugyanennek a játékos oldalára irányítja a figyelmünket. Pecsorin, amikor a párbajsituációban *saját élete kockáztatásával* kiveszi Grusnyickij kezéből az irányítást, éppen azt mutatja meg, hogy a démonizmus, az Ámor-szerepkör az emberi életbe közvetlenül nem fordítható át, hiszen az ember *halandó*: a démoni, ámori „játék” az ember számára csak akkor lehetséges, ha saját életét is kockára teszi. (Itt ismét egy a lermontovi életművön belüli intertextuális kapcsolatot vonhatunk be az értelmezésbe: az *Álarcosbál* című Lermontov-dráma főhősének, Arbenyinnak az alakja is az *ember-démon-játékos* szimbolikus hármassága köré szerveződve épül fel: amikor a herceg megkérdezi Arbenyint, hogy „De lelkében nincs semmi szent. Tagadja? / Ember vagy démon?”, az azt válaszolja: „Én – kártyás vagyok!”<sup>74</sup>)

A párbajsituációban tehát, miközben Grusnyickij és Pecsorin azért küzd, hogy ki legyen a „rendezője” az eseményeknek, voltaképpen mindketten a „saját halál” jogáért harcolnak – ez a párbaj, amely álokok miatt történik meg (Pecsorin Veránál volt azon az éjszakán, amikor Grusnyickijék azt hitték, Mary becsületére tör, s a párbaj valódi okaként felfogható Maryt Pecsorin nem szereti), egyik hős számára sem lesz a „saját halál” megvalósulása. Grusnyickij, aki végül a párbaj áldozatává válik, éppen abban a halála előtti pillanatban ölti fel ismét a „tragikus palástot”, amikor a szerepektől független, emberi lényegének kellene feltárulnia. Az, hogy Pecsorin a párbaj után abbahagyja a naplórírást, a perszónális elbeszélés műfajához átlépve „kivonul” az életből, és belép a szövegírás valóságába, ahol a nyelvre való reflektálás segítségével önmaga ember és halandó voltának felismeréséig jut el, arra mutat rá, hogy az emberi démonizmus akkor „üres”, ha

---

<sup>74</sup> Az *Álarcosbál* című drámát Áprily Lajos fordította. A „kártyás” szó helyén az eredetiben az „игрок”, azaz *játékos* szó szerepel.

a halálkereséssel azonosul, mint Grusnyickijnál, és akkor értelmezhető újra, ha a halállal való szembenézést és a saját halál megtalálását jelenti.

Pecorin a párbaj után a naplórírást felfüggesztve az „életből” a szöveg valóságába lépett át – Lermontov a halálos párbaj után az életet elhagyva az irodalom kiiktathatatlan szereplője lett. Ahogy Nabokov is megállapítja, a *Korunk hőse* lenyűgöző líraisága nem kis részben abból eredeztethető, hogy Lermontov tragikus sorsa Pecorinéra is rávetül. Lermontov halála pedig olyan vadul démonikus díszletek közt zajlott le, amelyeket az író maga valószínűleg csak ironikus távolságtartással tudott volna megírni: a holttest a párbajt követően órákon át ott maradt a kaukázusi hegyekben, tomboló viharban, csapkodó villámok között.

Lermontov újraértelmezte műveiben a halált, a halál pedig újraírta Lermontovot magát: az örökre nyitottan maradt életművet rejtélyek és kérdések fonják körül. Miközben a Lermontov-kutatás – különös módon – nehezen tud szabadulni a morális ítélezés pozíciójától, a zárt, merev álláspontok már csak azért is kikezdhettek, mert még az életmű határai sem tűnnek stabilaknak. A legendák szerint Lermontov műveinek egy része, nevezetesen jelentős számú pornográf költeménye, a mai napig nem hozzáférhető, még a kutatók számára sem. Az élet ugyan tragikusan hamar zárult le, az életmű azonban még ma sincs „készen”, mondhatnánk. Nem is lehet, hiszen csak akkor maradhat életben, ha újabb értelmezések születnek róla: nemcsak tudományos interpretációk, de szépirodalmi művek is, mint például az 1990-es évek orosz irodalmának egyik nagy hatású alkotása, Vlagyimir Makanyin műve, amely már címével is (*Underground avagy Korunk hőse*) Lermontovra utal. És éltethetik persze Lermontovot az olvasók is, akik megpróbálnak választ keresni az írói tevékenysége középpontjába a keresést állító szerző által felvetett dilemmákra. A kérdéseket generáló író és egyik legfontosabb hőse, Pecorin elválaszthatatlanul egymásra vetül: „nézése nem volt kietartó, de átható és súlyos, e pillantás kellemetlen benyomást hagyott maga után, mint a tapintatlan kérdés” (49).

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ANDREW, Joe: „A vak látni fog”: narráció és nemi szerep a Tamanyban. In: HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán (szerk.): *Újragondolni a romantikát. Konceptiók és viták a XX. században*. Budapest, Kijárat, 2003. 267–295.
- SZILÁGYI Zsófia: „volt benne valami különös”. *M. Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye* (= Res poetica 1). Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002.

ДРОЗДА, М.: Повествовательная структура «Героя нашего времени» (= *Wiener Slawistischer Almanach* 15). 1985. 5–34.

*Лермонтовская энциклопедия*. Москва, Советская энциклопедия, 1981.

- МАРКОВИЧ, В. М.: Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков. *Russian Literature* 38, 1995. 157–188.
- МАРКОВИЧ, В. М. – ПОТАПОВА, Г. Е. (ред.): *М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология.* Санкт-Петербург, Издательство Христианского гуманитарского института, 2002.
- СЕРМАН, Илья: *Лермонтов. Жизнь в литературе 1836–1841.* Иерусалим, Славистический центр Гуманитарного факультета Еврейского университета, 1997.
- УДОДОВ, В. Р.: *М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы.* Воронеж, Издательство Воронежского университета, 1973.

JURIJ MIHAJLOVICS LOTMAN

## LERMONTOV KÖLTŐI DEKLARÁCIÓJA<sup>1</sup> (A ZSURNALISZTA, AZ OLVASÓ ÉS AZ ÍRÓ)

A kései Lermontov költői ars poeticái között különleges helyet foglal el A *zsurnaliszta, az olvasó és az író* című vers. Az itt kifejtett megállapítások, valamint maga a tény, hogy Lermontov, aki általában igen szűkszavú volt a kortárs irodalmi életet érintő megnyilvánulások terén, ez esetben nemcsak költőként, hanem kritikusként és vitatkozó félként is fellépett, nem egy esetben megragadták a kutatók figyelmét.<sup>2</sup> Jelentős erőfeszítéseket pazaroltak a versben fellelhető prototípusok elemzésére, ami hasznosnak bizonyult abból a szempontból, hogy magyarázattal szolgált a vers irodalomtörténeti értelmére, és összeköttetést teremtett a műalkotás és az 1840-es év folyóiratvitájának konkrét körülményei között. Mindazonáltal ennek a kutatói pozíciónak is megvoltak a maga hátrányai: az Író monológja (B. M. Eichenbaum értelmezésében) vagy az Olvasóé (E. Gerstejn nyomán) kiemelődtek a szerzői szférából, és úgy tűnik, mintha a két szereplő szemben állna egymással. Emlékezzünk vissza, hogyan interpretálja B. M. Eichenbaum, Lermontov művészetének legavatottabb ismerője az Olvasó és az Író viszonyát. Megjegyezve, hogy az Olvasó szavai „szokatlanul komolyan és erőteljesen hangzanak, ezek adván a vers központi témáját, amely Lermontov hangján szólal meg”, Eichenbaum az Író szavainak és a vers általános értelmének a viszonyát veti fel kérdésként. Rámutatva néhány kifejezetten érdekes párhuzamra a versszituáció és Lermontovnak egy, az 1840–1841-es albumában található rajza között, ahol a költő magát és Homjakovot ábrázolta, a kutató a következő eredményre jut:

---

<sup>1</sup> A tanulmány eredeti megjelenési helye: ЛОТМАН, Ю. М.: Поэтическая декларация Лермонтова. In: ЛОТМАН, Ю. М.: *В школе поэтического слова. Пушкин, Гоголь, Лермонтов*. Москва, Просвещение, 1988. 206–218. A magyar szövegben a szögletes zárójelben szereplő megjegyzések saját beírásaimat tartalmazzák – K. G.

<sup>2</sup> A kutatók véleményének összefoglalását, a vers koncepciójának tömör jellemzését és a kérdés irodalmát lásd: ВАЦУРО, В. Э.: Журналист, читатель и писатель. In: *Лермонтовская энциклопедия*. Москва, 1981. 170–171.



A rajz és *A zszurnaliszta, az olvasó és az író* című vers összevetése arra enged következtetni, hogy az olvasó alakjában Lermontov önmagát és saját pozícióját ábrázolta, míg az író személyében Homjakovot, az új irodalmi irányzat képviselőjét. Ebben az esetben az író beszéde nem tekinthető Lermontov „vallomásának”. Valójában az író által háromszor megismételt melankolikus kérdést – „Mit írjak?”<sup>3</sup> – nehéz annak a Lermontovnak tulajdonítani, aki ez idő tájt adta ki regényét és jelentette meg számos versét.

Mindezek az elgondolások és tények arra engednek következtetni, hogy *A zszurnaliszta, az olvasó és az író* ironikus költemény, és hogy a mottó Lermontov ítéletének tekinthető, amelyet a kortárs professzionális (az intelligencia által művelt) irodalom felett mond ki. Éppen azért lép fel „olvasó” álneven, mert nem tartja (és nem is akarja tartani) magát professzionális irodalmárnak. Az ironia itt is, mint mindig Lermontovnál, nem egyszerűen satirikus, hanem egyben tragikus karakterrel is rendelkezik.<sup>4</sup>

Hatalmas hiba lenne, ha nem vennénk tudomást Eichenbaum elgondolásairól, noha azok bizonyos pontosításra szorulnak. Mindenekelőtt az Olvasó és az Író feltétel nélküli szembeállításra szorulnak, és ebből következően az Író szavainak kizárása a szerzői gondolatok köréből ellentmond a közvetlen olvasói érzetnek: az Író szavai olyan őszinte lermontovi pátozzsal szólalnak meg, hogy az olvasók hagyományosan nem ironikusnak fogják föl azokat. Sokkal nyomósabb érvekre van szükségünk annak bizonyítására, hogy „idegen beszéddel” és Lermontov számára idegen gondolatokkal van dolgunk. Ezenkívül lehetetlen nem észrevenni, hogy az Olvasó pozíciója teljesen negatív: elutasítja a kortárs irodalom meghatározott jelenségeit, de semmit nem mond a további fejlődés lehetséges útjairól. Ez természetes is: a nagyvilági ízléssel és józan ésszel megáldott Olvasó távol áll a professzionális irodalomtól. És B. M. Eichenbaumnak vitán felül igaza van abban, hogy az ő pozíciója kifejezi Lermontov irodalmi álláspontjának *egyik oldalát*. Rendelkezésünkre állnak azonban olyan tudósítások, amelyek szerint Lermontov éppen ebben az időben egyre inkább úgy érezte, hogy kapcsolatban áll az irodalommal, Krajevskijjel újságalapításról beszélt, és arra készült, hogy miután nyugállományba vonult, hivatásos irodalmárrá válik. Feltételezhető, hogy mind az Olvasó, mind pedig az Író Lermontov életbeli és irodalmi pozíciójának egyes aspektusait fejezi ki 1840 tavaszának válaszfűtjén.

A kutatók több ízben leírták az Olvasó pozícióját. Monológja mind kompozíciós, mind gondolati szempontból a vers első – kritikus – részének középpontját

---

<sup>3</sup> A költeményt Szabó Endre fordításában idézem. Lásd: LERMONTOV, M. Ju.: *Válogatott költemények*. Fordította: Áprily Lajos, Benedek Marcell et al. Budapest, Európa, 1957. 164–169 – K. G.

<sup>4</sup> Lásd: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *Статьи о Лермонтове*. Москва–Ленинград, 1961. 105–107. Sajtó fordítás – K. G.

képezi. A műalkotás első része a korabeli irodalom kritikáját tartalmazza. Ennek az irodalomnak a hangján szólal meg a Zsurnaliszta. Ellenpólusként lép fel egyöntetűen az Olvasó és az Író. A szerzői kritika éle alapvetően a romantika ellen irányul, de nem annyira esztétikai, mint sokkal inkább értékrendbeli karakterrel rendelkezik. A Zsurnaliszta a közönségesség hangja, és éppen ez a közönségesség az Olvasó utálkozó kritikájának alapvető tárgya. Ebből a nézőpontból a Polevoj romantikája, Szenkovszkij „kereskedelmi irányzata” és Bulgarin moralista prózája közötti különbség elmosódik. Mindezek az esztétikai szempontból különböző irányzatok egy dologban egységesek: az igazság és az egyszerűség hiányában. És éppen az igazságot és az egyszerűséget követeli az irodalomtól mind az Író, mind az Olvasó.

Az Író a romantikus tematika kimerüléséről beszél:

Mit írjak? hisz megkapta százszor  
Dél és Kelet az ő dalát,  
A tömeget is megszidták jól  
S fel van dicsérve a család,  
Égben járt már minden poéta  
S bár nem ismert is lányt, azért a  
Lantján „Hozzá” dalt nyeggetett –  
Unom már az ilyen éneket.

О чем писать? Восток и юг  
Давно описаны, воспеты;  
Толпу ругали все поэты,  
Хвалили все семейный круг;  
Все в небеса неслись душою,  
Взывали с тайною мольбою  
К N. N., неведомой красе, –  
И страшно надоели все. (II, 146)<sup>5</sup>

Az utolsó sor és a „mind” [„все”] névmás többszöri ismétlése a másodlagosságról, a költészet epigon jellegéről, – ahogy az Olvasó hozzáfűzi – „hazug csillogásáról”<sup>6</sup> [„мишурность”] tanúskodik. E témák bármelyike, ha az őszinteség és a szenvedély nyelvén bontakozik ki, ha az életből merítkezik, nem pedig az irodalomból, a költészet tárgyává válhatnak. De éppen a banalitás, a vevőhöz igazított érthetőség, az epigon értelmezés leegyszerűsítettsége, amely a Zsurnaliszta

---

<sup>5</sup> Az orosz szövegek forrása: ЛЕРМОНТОВ, М. Ю.: *Сочинения в 6 томах*. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1954–1957. Az egyes szövegekre kötet- és oldalszám alapján hivatkozom.

<sup>6</sup> Szabó Endre fordításában: „álság” – K. G.

szavaiból is kicseng, jogosít fel arra – az Író és az Olvasó megítélése szerint –, hogy az orosz irodalom terméketlenné neveztesse.

A terméketlenségnek, az irodalom hiányának témája elkerülhetetlenül felmerül, amikor az uralkodó művészi elvek kimerítik lehetőségeiket, és az irodalom új szóra vár. Így például Andrej Turgenyev, elégedetlen lévén a karamzinizmus-sal, 1801-ben azt hangoztatta, hogy Oroszországban még nincs irodalom (maga Karamzin is ezt a tézist védte az 1790-es évek végén). „Nálunk van kritika, de nincs irodalom” – hangoztatta A. Besztuzsev éppen 1825-ben, amikor megjelent az *Anyegin* első fejezete, valamint a *Poljarnaja Zvezda* [Полярная звезда] ugyanazon kötetében megjelentek részletek a *Cigányokból*, illetve elkészült a *Borisz Godunov* és *Az ész bajjal jár*. 1834-ben Puskin papírra vetette cikkét *Az orosz irodalom jelentéktelenségéről*<sup>7</sup> [О ничтожестве литературы русской] címmel, Belinszkij pedig *Irodalmi álmódosások* [Литературные мечтания] címmel megjelent programcikkének középpontjába a következő tézist állította: „Nálunk nincs irodalom”. Ezen megállapítások mindegyike mögött az újítás pátosza és az az előérzet áll, hogy az irodalom képes új szót mondani. Ugyanebből a pátoszból táplálkoznak az Olvasó szavai az orosz irodalom terméketlenségéről, és az Író szónoki kérdése: „Mit írjak?”

Ezek a szavak semmi esetre sem értelmezhetők az alkotás valóságos elutasításaként. Ebben az értelemben érdemes figyelembe venni azt a tényt, hogy azon témák között, amelyek „megkapták százszor... dalukat”, a Kelet áll az első helyen. Mindeközben ez az érdeklődési kör Lermontov számára soha nem vesztett aktualitásából.<sup>8</sup> B. M. Eichenbaum maga is érdekes megfigyelést tesz: „A jegyzetfüzetben, amely a *Vita* kéziratát tartalmazza, az előző lap tiszta hátoldalára a következő van írva (mint a rész címe): *Kelet*.”<sup>9</sup>

Sokkal bonyolultabb kérdést vet fel a vers második részének értelmezése. Ez a rész csaknem egészében az Író monológjából áll (megjegyzendő, hogy a szereplő írónak, nem pedig költőnek nevezetik, mint Puskinnál; ez a tény nyilván kapcsolatban áll azzal, hogy Lermontov egyre inkább a próza felé orientálódik).<sup>10</sup>

Az Író két lehetőséget lát:

...ritkaság, midőn  
Akad egy kis szabad időm,  
Mikor fejem, szívem betelve,

<sup>7</sup> Magyarra még le nem fordított tanulmányok esetében a címeket saját fordításomban közlöm – K. G.

<sup>8</sup> Lásd a *Fatalista* című fejezetet ugyanebben a kötetben. Vö.: ЛОТМАН, Ю. М.: «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова. In: ЛОТМАН, Ю. М.: i. m. 1988. 218–234.

<sup>9</sup> ЛЕРМОНТОВ, М. Ю.: *Полное собрание сочинений в 5 томах*. Т. 2. Ленинград, 1936. 250.

<sup>10</sup> N. I. Mordovcsenko pontosan vette észre, hogy „egy hónappal *A zszurnaliszta*, az olvasó és az író megalkotása előtt a cenzúra engedélyezte a *Korunk hőse* nyomtatását”, és kiemelte a két műalkotás összefüggéseit. Lásd: *Литературное наследство*. Т. 43–44. Москва, 1941. 761.

S ömlik a rím lágyan, neszelve,  
És úgy rendezkedik csupán,  
Mint hullám a hullám után;  
Felvillan egy csodálatos fény,  
Mely lelke mélyiről szakadt,  
S mindjárt rakódnak rája, mellé  
– Miként a gyöngyök – a szavak.  
Ilyenkor a költő merészen  
Néz a jövőbe, messze ki,  
S ilyenkor a világ egészen  
Tisztának látszik őneki.

... Бывает время,  
Когда забот спадает бремя,  
Дни вдохновенного труда,  
Когда и ум и сердце полны,  
И рифмы дружные, как волны,  
Журча, одна во след другой  
Несутся вольной чередой.  
Восходит чудное светило  
В душе проснувшейся едва:  
На мысли, дышащие силой,  
Как жемчуг нижутся слова...  
Тогда с отвагою свободной  
Поэт на будущность глядит,  
И мир мечтою благородной  
Пред ним очищен и обмыт.

Ezzel az alkotással szemben áll egy másik fajta:

Jönnek nehéz, nagy éjjelek, [...]  
Ilyenkor írok, s mint patak  
Folyik a dal vad szenvedéllyel,  
Mintha csak írnék tiszta vérrel;  
Festem a bűnös képeket,  
Hóbortjait az ifjú kornak,  
Mely hasztalan úgy elveszett  
És többé vissza nem hajolhat;  
Elveszett balga küzdelemben  
Az ostobák tömegje ellen,  
Mert száz hazug kétség között  
Ezer hazug remény kötött.

Mint pártatlan bíró ítélek  
És mások titkát sem kímélve  
Azt, ami piszkos, ronda gyom,  
Kíméletlen lekorholom.

Бывают тягостные ночи [...]   
Тогда пишу. Диктует совесть,  
Пером сердитый водит ум:  
То соблазнительная повесть  
Сокрытых дел и тайных дум;  
Картины хладные разврата,  
Преданья глупых юных дней,  
Давно без пользы и возврата  
Погибших в омуте страстей,  
Средь битв незримых, но упорных,  
Среди обманщиц и невежд,  
Среди сомнений ложно черных  
И ложно радужных надежд.  
Судья безвестный и случайный,  
Не дорожа чужою тайной,  
Приличьем скрашенный порок  
Я смело предаю позору;  
Неумолим я и жесток... (II, 148–150)

A kérdés az irodalomnak a társadalmi hibák leleplezéséhez fűződő jogáról, a gonosz természetéről és irodalmi ábrázolásának törvényeiről az 1830-as évek végén és az 1840-es évek elején élesen merült fel. A romantika – azzal, ahogyan poetizálta a gonoszt, és meg volt győződve arról, hogy a nagy bűn költőibb, mint az apró jótétemény – általában is hatályon kívül helyezte a hős morális értékelésének a kérdését. Ez adott alapot a konzervatív kritikusoknak arra, hogy az erkölcstelenség hirdetésével vádolják a romantikát, ami a miklósi rendszerben könnyen vált politikai váddá.

De a megjelenő „valóság költészete” is – harcolva az archaikus moralizmus ellen azért a jogáért, hogy az élet minden szférájából meríthesse témáját – fellépett az író szabadságáért a kikerülhetetlen erkölcsnemesítő befejezésekkel szemben. Emlékezzünk csak a puskinsi *A kolomnai házikó* ironikus befejezésére:

Itt a morál: kockázatos a házba  
Potya szakácsnét venni módfelett,  
S a férfi, szoknyával felcicomázva,  
Torz gondolat, jó vége sose lett:  
Rákényszerül a borotválkozásra

Előbb-útóbb s e kínos művelet  
Rácáfol női mivoltára... Csal,  
Aki mesémből többet kifacsar.<sup>11</sup>

Вот вам мораль: по мненью моему,  
Кухарку даром нанимать опасно;  
Кто ж родился мужчиною, тому  
Рядиться в юбку странно и напрасно:  
Когда-нибудь придется же ему  
Брить бороду себе, что несогласно  
С природой дамской... Больше ничего  
Не выжмешь из рассказа моего. (V, 93)<sup>12</sup>

Ez alkalmat adott a születőben lévő realizmus ellenfeleinek, hogy (őszintén vagy a feljelentés szándékával) összekeverjék a szörnyűségek romantikus iskoláját a realizmus által védeltelt joggal arra, hogy mindent ábrázolhasson, többek között az élet legsötétebb és legvisszataszítóbb oldalát is. Így például Nagyezsdin a *Nulin grófban* az irodalom romantikus betegségét látta, „melyet a romantikus szabadság hazug látszata a fejtelenség szörnyűségeibe ragadott”.

Ily módon felmerült a romantikus amoralitással és a primitív-didaktikus moralizálással való egyidejű szembenállás szükségessége.

Felmerült még egy kérdés. A romantikus démonizmus alapvetően önéletrajzi jellegű volt: a démonikus személyiség leírásával a költő önmagát ábrázolta. A nagyvilági gonosztevő ábrázolásakor az írónak objektív pszichológiai megfigyelések tapasztalatára kellett támaszkodnia. Emellett teljesen új feladatok jelentek meg. Közhelyszerűen ismertek Gogol szavai arról, hogy „a vad hegylakó harci öltözetében szabad, mint az akarat, önmagának bírja és ura, sokkal világosabban bármilyen ülnöknél, és függetlenül attól, hogy elrejtőzve a szorosban levágta az ellenségét vagy felégetett egy egész falut, mindazonáltal inkább meg- ráz, erősebb részvétet kelt bennünk, mint a mi bírónk kopott, dohánytól piszkos frakkban, aki ártalmatlan módon, kérdések és helyesbítések nyomán juttat koldusbotra számtalan jobbágyot és szabad lelket”<sup>13</sup>. Ebből a megnyilatkozásból általában a romantikus-grandiózus gazság és a mindennapi gonoszság – amelyet „nem látnak a közömbös szemek” – szembeállítását szokás kiemelni. Mindazonáltal jelen van egy másik szembeállítás is: a nyílt, látható, valamint a maszk mögé bújó gonoszságé. A romantika a nyílt gonoszságot kereste, és megtalálta

---

<sup>11</sup> Lásd: PUSKIN, A. Sz.: *Költevények és egyéb verses munkák*. Fordította: Aczél Tamás et al. Budapest, Szikra, é. n. 255 – K. G.

<sup>12</sup> Az orosz szöveg forrása: ПУШКИН, А. С.: *Полное собрание сочинений в 16 томах. 1837–1937*. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1937–1959.

<sup>13</sup> Sajat fordítás – K. G.; lásd: VIII, 53.

hőseit a hegyszorosokban és a gonosztevők barlangjaiban, Lermontov képzeletét azonban az 1830-as évek közepétől kezdve „az illendőség által megszőpített mocsok” izgatta. Az ábrázolás tárgyává a nagyvilági élet válik, amelyet Lermontov bűnözők és áldozatok álarcosbáljaként rajzol meg:

Pedig bizonytalan, hogy egyet is találsz ott,  
Kit nem facsart a szenvedés még;  
Merev redőiket a bűn, a sorscsapások  
Arcukba túl korán bevésték.<sup>14</sup>

А между тем из них едва ли есть один,  
Тяжелой пыткой не измятый.  
До преждевременных добравшийся морщин  
Без преступленья иль утраты!.. (II, 123)

A nagyvilági élet iránti érdeklődés révén közeledik Lermontov ezekben az években az ún. „nagyvilági elbeszélés” irodalmához, amely az 1820–1830-as évek fordulóján meghatározó szerepet játszott a pszichológiai realizmus létrejöttében, de az 1830-as évek végén és az 1840-es években felmorzsolódott, és a nagyvilági emberek szalonirodalmává kezdett korszakosulni. Mindazonáltal ez a hasonlóság külsődleges. A nagyvilági elbeszélés (legalábbis abban a deklaratív értelmezésben, amelyet P. A. Vjazemszkij tollából kapott) az elé a feladat elé állította a pszichológiai realizmust, hogy hozza létre az ember lelki élményei aprólékos elemzésének iskoláját. Vjazemszkij előszavában, amelyet Benjamin Constant *Adolphe*-jének fordításához írt, elégedetten jegyezte meg, hogy ebben a műben nincsenek „kalandok, váratlan fordulatok, egyszóval hiányzik belőle a regények teljes báb-színházi komédiája”. A regény feladata, hogy „megmutassa az emberi szívet, mindenfelé kiforgassa, fenekestül felforgassa, és teljesen lemeztelenítse, a hideg őszinteség minden sajnálatával és rettenetével”. Ez a megközelítés a világhoz való odafordulásra ösztökélt, ahol az érzések kultúrája jóval fejlettebb. A nagyvilági élet iránti érdeklődés „pszichológiai”, nem pedig szatirikus karaktert öltött. A figyelem középpontjába a „szenvédélyek metafizikája” került.

Lermontov számára a nagyvilági élet az illemmel takarózó bűnök világa volt. A nagyvilági élet írójának képesnek kell lennie arra, hogy illendő külső mögé rejtse a bűnös vagy tragikus lényezetet. Ez megváltoztatta a költőnek az általa ábrázolt világhoz fűződő viszonyának karakterét. Vjazemszkij azt követelte, hogy a költő nagyvilági ember legyen, a nagyvilági lét pedig Szollogub „saját” világa. Lermontov kémként, a „saját” maszkját viselő megfigyelőként érkezik a nagyvilági létbe.

---

<sup>14</sup> A *Ne higgy magadnak* című verset Kálnoky László fordításában közlöm. Lásd: *Mihail Lermontov versei*. Budapest, Európa, 1980. 142 – K. G.

Ebben az értelemben Lermontov legközelebbi elődje Baratinszkij volt, aki „nagyvilági” poémáiban [*Bál, Бал; A szerető, Haloжница*] szintén az illem mögött rejtőző bűnös szenvedélyeket és a „törvénytelen üstökösnek” a nagyvilági karnevállal való ütközését ábrázolta. Baratinszkij így ír: „Noha a világra tekintünk, nem vagyunk nagyvilági emberek. Elménk másként képzett, mások a szokásai. A nagyvilági beszélgetés számunkra tudományos munka, drámai alkotás, mivel számunkra idegen a valódi élet, idegenek a nagyvilági élet valódi szenvedélyei”.<sup>15</sup>

De hogyan lehet behatolni a nagyvilági ember lelkének elmaszkírozott világába? Az 1830-as évek közepén Lermontov – úgy tűnik – arra hajlott, hogy a következőképpen válaszoljon erre a kérdésre: be kell lépni ebbe a világba, osztozni vétségeiben, majd pedig az önelemzésnek a romantika által felhalmozott tapasztalatát felhasználni, az „én”-t egyszerre az elemzés alanyává és tárgyává alakítani.

Úgy tűnik, hogy erre az időre (1837-re) vonatkozik Lermontov *Jövöm ködbe vész...* [*Мое грядущее в тумане...*] kezdetű, megrázó verse. A vers témája a költő-próféta. Első két versszaka annak a kétségnek a témáját fejt ki, amelyet a proféta kiválasztása előtt élt át:

Jövöm ködbe vész,  
a múlt teli kínnal és gonoszsággal...  
Miért nem később vagy korábban  
teremtett engem a természet?  
Mire készített engem a teremtő,  
miért mondott ellen oly kegyetlenül  
ifjúságom reményeinek?...  
Nekem adta a jó és a gonosz serlegét,  
mondván: széppé teszem életed,  
híres leszel az emberek között!...<sup>16</sup>

Мое грядущее в тумане  
Было <е> полно мук и зла...  
Зачем не позже иль не ране  
Меня природа создала?  
К чему творец меня готовил,  
Зачем так грозно прекословил  
Надеждам юности моей?..  
Добра и зла он дал мне чашу,  
Сказав: я жизнь твою украшу  
Ты будешь славен меж людей!.. (II, 230)

<sup>15</sup> Saját fordítás – K. G. Az eredetét lásd: БОРАТЫНСКИЙ, Е. А.: *Стихотворения, поэмы, проза, письма*. Москва, 1951. 505–506.

<sup>16</sup> Saját fordítás – K. G.



Ezekben a sorokban már megjelenik a költő és a kor konfliktusának témája, amely a vele rokon *Tűnődés* [Дума], illetve *Jövőmbé félelemmel nézek* [Гляжу на будущность с боязню] című versekben teljesedik ki. A „korábban” [„ране”] a heroikus régi kor, a „később” [„позже”] az utópikus jövő. A próféta pedig arra ítéltetett, hogy a jelenben éljen. A választ arra a kérdésre, hogy „mire készített engem a teremtő”, a vers második része tartalmazza:

És hittem szavának,  
és a szenvedélyek erejével telten  
lelkem tágasságával  
mértem jövőmet;  
A szenttel a gonosz harcolt bennem,  
elhallgattam a szent hangját,  
szívemből könnyeket préseltem ki;  
mint ifjú gyümölcs, levét vesztve  
elhervadt a végzet viharaiban  
a lét perzselő napja alatt.

И я словам его поверил,  
И полный волею страстей  
Я будущность свою измерил  
Обширностью души своей;  
С святыней зло во мне боролось,  
Я удушил святыни голос,  
Из сердца слезы выжал я;  
Как юный плод, лишенный сока,  
Оно увяло в бурях рока  
Под знойным солнцем бытия. (II, 230)

Ezek a sorok – ha belegondolunk – különös benyomást keltenek. Ez különösképpen felerősödik, ha emlékeztetünk arra, hogy Lermontov milyen sorokat vetett el, mielőtt ilyen irányt adott a versnek. Az elvetett variáns közel állt a puskinsi *Prófétához*, és olyan költő alakját rajzolta meg, aki tüzes szóval „lobbant lángot az emberekbe” [жгушего сердца людей]:

Tüzet teszek ajkaidra,  
hatalmamat adom szavaidnak.

Огонь в уста твои вложу я,  
Дам власть мою твоим словам (II, 309)

Lermontov mindazonáltal más szüzsét választott: az úr felajánlja a prófétának

a választás lehetőségét a jó és a rossz között, és a próféta szívében is ezen őselemek között zajlik a harc:

A szenttel a gonosz harcolt bennem...

С святыней зло во мне боролось

A próféta – megértve a teremtő szándékát – a gonoszt választja: elhallgattatta a szentet, kiölte magából az együttérzést.

A gonosz részévé válva a próféta képes lett arra, hogy megértse a gonoszt, és hogy letépje álarcát:

Akkor készen a munkára  
merészen az emberek szívébe hatoltam  
a nagyvilági illem és szenvedélyek  
érthetetlen leplei között

Тогда для поприща готовый  
Я дерзко вник в сердца людей  
Сквозь непонятные покровы  
Приличий светских и страстей. (II, 230)

Ez a próféta – a jelenkor leleplezője – számára szükséges törekvés, amely arra irányul, hogy a „nagyvilági illem és szenvedélyek” leple mögé hatoljon, írja elő a *gonosz ismeretét* és a *benne való részesülést, az őhöz tartozást*. Ugyanez magyarázza Lermontov úgynevezett nagyvilági viselkedését, azt a törekvését, hogy nagyvilági emberré *válják* az 1830-as évek második felében. Minden valószínűség szerint ugyanez szolgál magyarázatul a lermontovi életrajz egy jól ismert, de mind ez ideig kielégítően meg nem magyarázott epizódjára is. Arra az epizódra gondolunk, amikor Lermontov E. A. Szuskova-Hvosztovának udvarolt. Szuskova memoárjából ismerjük a tényeket.<sup>17</sup> Ügyes intrikáról van szó, amelynek segítségével Lermontov tönkretette Szuskova és Alekszej Lopuhin házasságát, meggyőzte a nőt szenvedélyéről, majd pedig, mikor Szuskova már azt várta, hogy Lermontov felajánlja neki kezét és szívét, amaz egy névtelen levél segítségével elérte, hogy kiutasítsák a házból. Ezt az epizódot Lermontov is leírta, először unokatestvéréhez, A. M. Verescsaginához írott levelében, aki szövetségese volt az intrika során, másodszer pedig a *Ligovszkaja hercegnő* című regényben, amely-

---

<sup>17</sup> СУШКОВА-ХВОСТОВА, Е. А.: *Записки*. Москва, 1928. Lásd még: МИХАЙЛОВА, Е. Н.: Роман Лермонтова «Княгиня Лиговская». In: *Ученые записки Института мировой литературы им. А. М. Горького*. Т. 1. Москва, 1952. 260–261; ГЛАССЕ, А.: Лермонтов и Е. А. Сушкова. In: *М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы*. Ленинград, 1979. 80–121.

ben Szuskovát Jelizaveta Nyikolajevna Nyegurova néven ábrázolja. Összefoglalva a történetet, A. Glassze így ír: „A szerelmi intrika, a szerelmi misztifikáció művészetét gyakorolja a nagyvilág. Lermontov abban az időben, amikor színre lépett a pétervári társaságban, ezt a művészetet alkalmazta a nagyvilági divathölgygel szemben, aki maga sem egyszer játszotta ezt a játékot”.<sup>18</sup>

A *Ligovszkaja hercegnő* kutatói rendre felhívják a figyelmet az önéletrajzi elemek jelenlétére a regényben, elsősorban a Nyegurova–Szuskova-epizódot tartva szem előtt. Szemmel látható a kapcsolat a regény szövege és a Lermontov, Verescsagina és Szuskova részvételével zajló valós szerelmi intrika között. De feltételezhető, hogy nem romantikus önéletrajziségről van szó, amelynél a szüzsé ürügy a vallomásra, hanem valami ezzel ellentétes dologról: magát a szerző életbeli viselkedését kényszerítette ki az a vágy, hogy „elhallgattassa a szentet”, hogy lehetőséget kapjon arra, hogy „az emberek lelkébe” hatolhasson.

Hogy elképzelhessük az ilyen művészi látásmód helyét a realizmus fejlődésének során, emlékeztetünk még egy példára. B. V. Tomasevszkij még 1941-ben, miközben felvetette Lermontov és az 1830-as évek nyugati prózájában megfigyelhető haladó jelenségek – különösképpen pedig a Balzac iskolája – közötti kapcsolatok tanulmányozásának a szükségességét, felhívta a figyelmet Charles de Bernard *Gerfaut* [*Sólyom*] (1838) című regényére. Ez a regény megragadta az orosz olvasók figyelmét, és B. V. Tomasevszkij egy sor közvetett, ám meggyőzően hangzó bizonyítékot sorolt fel arra, hogy Lermontov is ismerte a szöveget. Charles de Bernard, a balzaciánus író ebben az időben már versenyre kelt népszerűségben mesterével. Balzac pedig ezekben az években Oroszországban olyan nyira ismert volt, hogy V. A. Szollogub, megrajzolva a tipikus gárdatiszt alakját (lásd a *Szerjozsa* című elbeszélést, 1838), fontosnak tartotta megjegyezni: „csak Balzacot olvasott, és hallott Shakespeare-ről”.<sup>19</sup>

Bernard és Lermontov regényeinek összevető elemzése nyomán Tomasevszkij arra a következtetésre jut, hogy:

A *Gerfaut* és a *Korunk hőse* összevetése eredményeként nem következtethetünk kölcsönzésre vagy hatásra (a szó szoros értelmében); az irodalmi háttérről van szó. A rég elgondolt alak Lermontovnál kapott teljes kifejezést a Balzac iskolájának „analitikus regényével” való megismerkedés eredményeként. Balzac neve, amely szerepel a regény lapjain, mutatja, hogy mire irányult Lermontov figyelme.<sup>20</sup>

Minket mindenesetre egyetlen részlet érdekel: Bernard regényének hőse, az író Gerfaut Svájcban tölti a nyarat, ahol szerelmi történet részesévé válik, amely-

<sup>18</sup> Saját fordítás – K. G. Lásd: ГЛАСЦЕ, А.: і. м. 1979. 107.

<sup>19</sup> Az eredetit lásd: СОЛЛОГУБ, В. А.: *Избранная проза*. Москва, 1983. 24–25.

<sup>20</sup> Saját fordítás – K. G. Lásd: ТОМАШЕВСКИЙ, Б.: *Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция. Литературное наследство*. Т. 43–44. Москва, 1941. 506.

nek eredményeképpen mind szeretője, mind annak férje meghal. A végén kiderül, hogy Gerfaut visszatért Párizsba, és regényt írt erre a témára, amely találkozott a kritika tetszésével. Lermontov alkotói evolúciója során azonban nem ez az utolsó szó a művészet módszereivel és feladatával kapcsolatban. N. I. Mordovcsenko fentebb idézett munkájában éles szemmel vette észre, hogy *A zszurnaliszta, az olvasó és az író*, valamint a *Korunk hőse* második kiadásához írott előszó között Lermontov jelentős fejlődésen ment keresztül, közeledvén Belinszkij és az *Otyecsesztvennie zapiszki* [Отечественные записки] pozíciójához. Ez a megállapítás kiterjeszthető: ezek alatt az évek alatt Lermontov nézeteiben észrevehető az európai irodalomban azon meglehetősen széles körű mozgalom visszhangjai, amely hajlamos volt arra, hogy közelítse egymáshoz az irodalmat és a tudományt, és hogy az íróban a természettudós-kutató vagy az orvos-diagnosza egy fajtáját lássa. Hihetetlenül világosan fejezi ki ezt a gondolatot Baratinszkij a *Cigánylány* [Цыганка] című poémához írt előszavában. Kiemeli, hogy az irodalomtól nem várható el „pozitív erkölcsi tanítás” „látni kell benne a tudományt, amely hasonló a többi tudományhoz, keresni benne a tudást [...] követeljétek tőlük (a költőktől – Ju. L.) ugyanazt, mint a tudósoktól: az ábrázolás őszinteségét”.<sup>21</sup>

Az író és a természettudós egymás mellé állítása képezi Balzac *Emberi színjáték*hoz (1842) írt előszavának az alapját is: „S ha Buffon nem riadt vissza a nagyszerű vállalkozástól, hogy egyetlen könyvben ábrázolja a teljes zoológiát: nem kellene-e hasonló műre vállalkoznunk a Társadalom területén is?” Innen származik Balzac ígérete, hogy analitikus etűdöket fog írni, „mert még csak egy jelent meg belőlük, *A házasság fiziológiája*. Rövidesen két további ily nemű munkát fogok közrebocsátani: előbb *A társadalmi élet patológiáját*, azután *A tanítótestületek anatómiáját*”.<sup>22</sup>

Amikor Lermontov a *Korunk hőse* előszavába orvosi szakkifejezéseket kevert, szavakkal közelítve egymáshoz az író és az orvost („Eleget etették már az emberek mindenféle édességgel; elrontották vele a gyomrukat; szükség van a keserű orvosságra s a maró igazságra”, később pedig „megmutatja a betegséget”<sup>23</sup>), akkor regényével az európai művészetnek abba az irányzatába kapcsolódott be, amely ebben az időben létrehozta a realizmus esztétikáját.

Mindazonáltal az Író kétségei *A zszurnaliszta, az olvasó és az író* című versben megalapozottak, és Lermontov aligha térhetett ki előlük teljesen, ha elmélyedt a művészet feladatáról alkotott felfogásában.

A társadalmi-művészi feladatok „tudományos” megközelítésének hangsúlyozott objektivitása bizonyos veszélyeket hozott. Először is összekeveredett (vagy

<sup>21</sup> Az eredetit lásd: БОРАТЫНСКИЙ, Е. А.: i. m. 1951. 430.

<sup>22</sup> Lásd Balzac előszavát az *Emberi színjáték*hoz. Fordította: Rónay György. In: BALZAC, H.: *Emberi színjáték 1*. Budapest, Magyar Helikon, 1962. 1024–1025, 1035 – K. G.

<sup>23</sup> Lásd: LERMONTOV, M. Ju.: *Korunk hőse*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Európa, 1989. 6 – K. G.

összekeveredhetett) a didaktikus moralizálás elutasítása az erkölcsi ítélet elutasításával. Ez pedig különösen veszélyes volt a másik nézőponttal kapcsolatosan: az elképzelés, amely szerint a társadalmi szervezet patológikus, és az illem leple alatt a bűn uralkodik a világban, a patológiát és a bűnt az irodalmi szűzség alapjává tette. Az erkölcsi ítélet hiánya könnyen egybefolyt a gonosz romantikus pozitívumával. Ez ad okot az Író aggodalmára:

De ilyen keserű sorokkal  
Világ elé nem léphetek,  
Mert ilyenekre az nagyot hall  
[...]  
Hogy megmérgezzem azzal itt  
Az ifjunak is álmait,  
És ragadjam magammal azt is,  
Ki még egyként bátran tagad és hisz?

...право, этих горьких строк  
Неприготовленному взору  
Я не решаюсь показать...  
.....  
Чтоб тайный яд страницы знойной  
Смутил ребенка сон покойный  
И сердце слабое увлек  
В свой необузданный поток? (II, 150)

Erre a kérdésre az Író első eszmefuttatása ad választ:

Ilyenkor a költő merészen  
éz a jövőbe, messze ki,  
S ilyenkor a világ egészen  
Tisztának látszik őneki.

...с отвагою свободной  
Поэт на будущность глядит,  
И мир мечтою благородной  
Пред ним очищен и обмыт. (II, 149)

A kritikai és az utópikus hangvétel nem kizárta, hanem kölcsönösen feltételezte egymást, és e két, látszólag ellentétes tendencia kapcsolata és kölcsönös megerősítése adja az orosz realizmus lényeges jellemvonását. Olyannyira különböző jelenségek, mint a pozitív alapelvek gogoli kutatása, az orosz írók lelkesedése Dickens és George Sand utópikus motívumai iránt, a fiatal Dosztojevusz-

kij szentimentalizmusa, Valerian Markov utópizmusa, Alekszandr Ivanov kutató-sai, a *Moszkvityanyin* [Москвитянин] Szaltikov-Scsedrin *Kormányzósági karcolatainak* [Губернские очерки] utópizmusa és sok minden más, rendelkeztek egy közös vonással: nem tagadták sem a jelenkor szörnyű arcát, sem azt, hogy az igazsághoz híven kell ábrázolnia a művészetnek, hanem csak azt követelték, hogy ezt a világot az utópikus „fennkölt álom” tisztítsa meg és mossa meg. A romantikával folytatott s még nem elfeledett polémia kontextusában ezt a romantika visszatéréseként lehetett felfogni, és időnként valóban az is volt.

Vegyünk egy példát, hogy bemutathassuk, hogyan realizálódik ez a kapcsolat Lermontov művészetében. Ugyanakkor, amikor Lermontov a Baranttal vívott párbaj miatti letartóztatásban megírta *A zszurnaliszta, az olvasó és az író*t, még egy verset alkotott, *A fogoly lovagot* [Пленный рыцарь]. Ha figyelmesen olvasuk a verset, mindenekelőtt a vertikális szervezettsége ötlík szemünkbe: a hős (a „lovag”) lent van („sötét ablak felettem”<sup>24</sup>), börtönben, fölötte „az ég kék”, a rab tekintete alulról felfelé irányul:

Némán ülök; sötét ablak felettem;  
S hogy fönt az ég kék, innen láthatom.

Молча сижу под окошком темницы;  
Синее небо отсюда мне видно...

A szabadság és a rabság szembeállítását, mint a börtön (lent) és az ég (fent), a sötét és a kék antitézise tételeződik. Az égnek csak egy sor jut:

Madárraj játszik ott fenn önfeledten...

В небе играют все вольные птицы

De ez a sor telített a Lermontovnál jelentéssel bíró szimbolikával. A madarak az égen Lermontov költészetében a csillagok nappali megfelelői. Mindkettő állandó jellemzője a „játék”:

Értik szavam a csillagok,  
Fénnyel szelíden simogatnak.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> A vers szövegét Devecseri Gábor fordításában közlöm. Lásd: LERMONTOV, M. Ju.: i. m. 1957. 163 – K. G.

<sup>25</sup> Az eredetiben „играя” („játszva”) szerepel. A *próféta* című verset Lator László fordításában idézem. Lásd: *Klasszikus orosz költők. Első kötet*. Fordította: Áprily Lajos et al. Budapest, Európa, 1978. 482–483 – K. G.

И звезды слушают меня,  
Лучами радостно играя (II, 212)

A játék itt a végtelen szabadságnak és vidámságnak az az örömteli, boldog állapota, amely Lermontov költészetében a gyermekeknek és a boldog lelkeknek a tulajdonsága. A madaraknak és a csillagoknak van még egy közös jegyük – szabadok:

Tiszta a lég, mint gyermek imája. Gondtalan élnék  
Az emberek. Mint a madár, szabadok.<sup>26</sup>

Воздух там чист, как молитва ребенка. И люди, как вольные  
птицы, живут беззаботно. (II, 27)

Végül pedig mindkettő az éghez tartozik, ahhoz a térhez, amely Lermontov költészetében a tisztaságot, a szabadságot és a magasabb értékekben való részeseülést szimbolizálja:

Azon reggel oly tiszta volt  
Felettem a kék égi bolt,  
Meglátszott szint' a tiszta mennybe'  
Az angyaloknak játszi rendje. –  
És én e látványon feledtem  
Szemem, szívem.<sup>27</sup>

В то утро был небесный свод  
Так чист, что ангела полет  
Прилежный взор следить бы мог;  
Он так прозрачно был глубок,  
Так полон ровной синевой!  
Я в нем глазами и душой  
Тонул... (IV, 157)

A lenti, földi világ két ellenséges alak, a harc és a börtön összeütközéseként épül. Ez a konfliktus a vas (harc) és a kő (börtön) összeütközéseként realizálódik:

Nem emlékszem, csak régvívott csatákra:  
Nehéz kardot hordtam s vasláncu vértet.

---

<sup>26</sup> A *Kaukázus kék hegyei* című verset Urbán Eszter fordításában közlöm. Lásd: LERMONTOV, M. Ju.: i. m. 1957. 102–103 – K. G.

<sup>27</sup> A *cserkeszfiú* című elbeszélő költeményt Arany László fordításában idézem. Lásd: uo. 283–304.

De most kőpáncél súlyosul körében  
És kősisak szorítja fejemet,  
Pajzsom bűvös, nem éri kard, lövés sem,  
S lovam nem hajtja senki, úgy üget.

A gyors idő – lovam, mely egyre nyargal;  
Sisakrostélyom – tömlöc rácsa, fojtó;  
A kőpáncél köröttem – e magas fal;  
Pajzsom – nehéz vasból kovácsolt ajtó.

Помню я только старинные битвы,  
Меч мой тяжелый да панцырь железный.

В каменный панцырь я ныне закован,  
Каменный шлем мою голову давит,  
Щит мой от стрел и меча заколдован,  
Конь мой бежит, и никто им не правит,

Быстрое время – мой конь неизменный,  
Шлема забрало – решотка бойницы,  
Каменный панцырь – высокие стены,  
Щит мой – чугунные двери темницы. (II, 156)

(A tömlőc-ajtó jelzője nem lehet a „kő” [„каменные”], ritmikai szempontból megfelelő lett volna a „vas” [железные]; Lermontov az „öntöttvasat” [чугунные] részesítette előnyben: a vas és az öntöttvas kémiai rokonságának nincs jelentősége a költészetben, viszont a „чугунный” és a „каменный” azonos képzésmódja, együtt a súlyosság, mozdulatlanság szemantikájával, a „kőből valóság” jelentését adják az „öntöttvas” jelzőnek.)

Ebben a kontextusban sajátos értelmet nyernek a következő lermontovi sorok:

Keserű düh fog el a fényes nép között,  
És vágy, hogy vasbul és haragbul ötvözött  
Érc-versemet szemükbe vágjam!<sup>28</sup>

О, как мне хочется смутить веселость их,  
И дерзко бросить им в глаза железный стих,  
Облитый горечью и злостью!.. (II, 137)

Az „érc-vers” a költő kihívása, amelyet a börtön kővilágához intéz.

---

<sup>28</sup> A *tarka társaság* című verset Lator László fordításában közlöm. Lásd: uo. 154–155 – K. G.



Így tehát *A fogoly lovagban* a költői világ ugyanazon struktúráját látjuk, mint az Író szavaiban: az égi képek és hangok csodálatos, de utópikus világa, a harmónia világa, amelyet a költő a jövőbe helyez, és az „érc-vers” világa, amely kérlelhetetlen és kegyetlen.<sup>29</sup>

A lermontovi Író tragikus helyzete, az íróé, aki arra hivatott, hogy egyesítse a kritikus és az utópikus elveket, a művészt, akit annak belátása, hogy milyen mérhetetlenül nehéz ez a feladat, valamint kortársai értetlenségének a tudata a művészet megtagadásának a határáig űzött, egyike volt a lermontovi jövendöléseknek. Lermontov verseivel megsejtette Gogol tragédiáját, beleértve a kandalló végzetes említését is, amelyben a költő elégeti kéziratát. De a lermontovi deklaráció jelentése még szélesebb: annak a hagyománynak a forrásánál áll, amely tipológiai szempontból éppen az orosz irodalomra jellemző, és amelynek lényege szerint a művészzel szemben a legmagasabb követelményeket kell támasztani, beleértve azokat is, amelyeket a művészet eszközeivel elvileg sem lehet teljesíteni, – ez pedig az élet közvetlen átalakításának követelménye. És, csalódván, el kell utasítani a művészetet általában, ahogy a pogány elfordul az őt becsapó istenétől.

Elég Gogol és Tolsztoj nevét említeni, hogy észrevegyük, milyen mélyen láttott Lermontov az orosz irodalom jövőjébe.

*Kocsis Géza fordítása*<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Lermontov „vas-” és „éter-” sorainak kimerítő elemzését lásd: ПУМПИАНСКИЙ, Л.: Стиховая речь Лермонтова. In: *Литературное наследство*. Т. 43–44. Москва, 1941. 402–403.

<sup>30</sup> A fordítást az eredetivel egybevetette: Filippov Szergej és Kroó Katalin.

MOLNÁR ANGELIKA

## A NEVELŐDÉSI REGÉNYTŐL A MŰVÉSZREGÉNYIG

IVAN GONCSAROV: *HÉTKÖZNAPI TÖRTÉNET,  
OBLOMOV, SZAKADÉK*

### Rövid pályakép

A szimbirszki kereskedőcsaládból származó, hivatali fordítóként és irodalmi cenzorként is állást vállaló Ivan Alekszandrovics Goncsarov (1812–1891) a XIX. századi klasszikus orosz irodalom sokáig méltatlanul háttérbe szorított regényírója. Az író önmagát is mindenekelőtt regényírónak tartotta, ellentétben a vetélytársnak és csak novellistának tekintett Ivan Szergejevics Turgenyevvel.<sup>1</sup> Goncsarov értelmezésében a regény a világot és az életet teljesen átfogó, több síkon mozgó, mégis zárt kompozíciójú, kerek egész.<sup>2</sup> Habár írt esszéket (*Osztrovszkij drámáiról, Отзыв о драме «Гроза» Островского; Крамској Krisztus a pusztában című festményéről, «Христос в пустыне». Картина з. Крамского*), novellákat (*Irodalmi est, Литературный вечер*), visszaemlékezéseket és karcolatokat (*A letűnt század szolgálói, Слуги старого века*) is, ám igazán csak a regény műfajában érezte otthon magát.

Az irodalom és az útleírások iránti érdeklődését szabadkőműves nevelőapja, a tengerész Ny. Ny. Tregubov keltette fel. A moszkvai kereskedelmi iskola elvégzése után a moszkvai egyetem bölcsészkarán tanult tovább, ahol a művészet iránti elkötelezettsége, illetve Alekszandr Szergejevics Puskin iránti rajongása kialakult. Erről emlékezik meg *Az egyetemen (В университете)* című esszéjében. Tanulmányai után már nem akart vidéken maradni, és a fővárosban, Pétervárott telepedett le, ahol pénzügyminisztériumi csinovnyikként (hivatalnokként) dolgozott. Az irodalmi szalont tartó Majkov család házitanítónak fogadta fel Goncsarovot, aki a szellemi környezet hatására megpróbálkozott novellákkal,

---

<sup>1</sup> Turgenyev kudarcát a regény műfajában Goncsarov abban látja, hogy a rövid novellák szerzőjének nem sikerült megvalósítania a regény műfaját tételező egységes szerkezetet és arányos felépítést. ГОНЧАРОВ, И. А.: Необыкновенная история. Истинные события. In: И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Москва, Наследие, 2000. 203. Lásd Borisz Engelsingardtnak témát boncolgató előszavát, amelyet az alábbi kötet tartalmaz: И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского Дома. Петроград, Academia, 1923. 12.

<sup>2</sup> Письмо И. А. Гончарова И. И. Львовскому от 2/14 августа 1857 г. In: ГОНЧАРОВ, И. А.: Собрание сочинений в 8 томах. Т. 8. Москва, Художественная литература, 1980. 244.

rövid írásokkal (*Súlyos betegség, Лихая болезнь; Szerencsés tévedés, Счастливая ошибка; Ivan Szavics Podzsabrin*), amelyek főszereplői megelőlegezték regényei híressé vált alakjait. Az ifjú hivatalnok, romantikus regényhőshöz hasonlóan, éjjel verseket költött, sőt egy részletet le is fordított Eugène Sue *Atar-Gull* (1832) című romantikus regényéből. Paradox módon azonban épp így született meg a romantika elleni pamfletnek is kikiáltott *Hétköznapi történet* című regény, amelyet Goncsarov a rá nagy hatást gyakorló kritikusnak, Visszarion Belinszkijnek küldött meg először véleményezésre. A könyv hatalmas sikert aratott, egy csapásra híressé tette a kezdő író. A gogoli *Régimódi földesurak* mintájára újraalkotott *Philemon és Baucis*-történet, a vidéki idillt tárgyául választó *Öregek* című töredékből azonban nem született regény: a szerző a különböző „töredékeket” magába olvasztó utolsó regény, a *Szakadék* egyik részletévé tudta csak alakítani.

A második regény, a világirodalom egyik gyöngyszemévé vált *Oblomov* magja, az *Oblomov álma* már 1846-ban megíródott, és az első regény után önállóan meg is jelent (1847). Goncsarov fő művének írását félbehagyta a világ körül tett hivatali hajóútja következtében (1852–1855). Ugyanakkor megszületett a *Pallasz Fregatt* (1858) című útleírás, amelyet bár „ifjúsági regényként” aposztrofáltak, egyes kritikusok úgy vélik, az író nagyregényei sorába tartozik, hiszen narrációs technikái megelőlegezik az író fő műveire jellemző látszólagos objektivitás bonyolult szerkezetét (lásd a befogadástörténet ismertetésénél). 1857-ben Goncsarov a marienbadi csodának nevezett néhány hetes pihentető kúra alatt rekordgyorsasággal befejezte az *Oblomovot*, amely 1859-ben meg is jelent. Az idő rövidsége azért meglepő, mert Goncsarov általában rendkívül hosszú ideig dolgozott művein, az utolsó, *Szakadék* (1869) című regényét húsz évig írta.

Az 1840-es évek eszmeiségét magán hordozó harmadik regény azonban olyan ellenséges fogadtatásra talált, hogy az író úgy döntött, többet nem kezd új regénybe. Bár a mű tematikus síkja érinti az 1860-as években kibontakozó társadalmi problémákat is, az új korszak negatív megjelenítését a kritikusok túl szubjektívnek és egysíkúnak találták. A regényíró elkeseredettségét növelte, hogy a Turgenyevvel szemben indított plágiumperben is alulmaradt. Ráadásul gyanakvása már olyan írók felé is fordult, mint Flaubert, akihez objektív elbeszélői stílusa és a klasszikus értelemben vett „realista regényei” miatt hasonlították. A műveit ért kritikákra válaszul „védőbeszédet” írt – *Nem hétköznapi történet (Необыкновенная история); Jobb későn, mint soha (Лучше поздно, чем никогда)*, amelyekben a regényeit jellemző objektív narrátori maszkját levetve igyekezett nyíltan megfogalmazni szerzői pozícióját. Ezek azonban gyakran ellentmondtak magánlevelezésében feltáruló önértelmezésének. Az alábbi fejezetben Goncsarov poétikájának kritikusok által adott elemzéseit tekintjük át röviden. Ennek során azonban támaszkodunk az író *ars poeticájára* is.

## A goncsarovi poétika sajátosságai a kritikai irodalom nézőpontjából

Goncsarov regényei különböznek a Bahtyin által meghatározott dosztojevszkiji polifonikus regénytől és a tolsztoji monologikus regényformától, de Turgeyev lirizáló prózájához képest is eltérő utakat keresnek. Megemlíjtjük, hogy már Mihail Bahtyin és Lukács György is nagy jelentőséget tulajdonított a goncsarovi regénytípus szerepének a regény műfaji fejlődésének menetében. A goncsarovi regénypoétikát tanulmányozó irodalomtörténészek az író realista regényeinek legfőbb kritériumaként általában az ábrázolt világ teljességét jelölték meg. A Ny. Pruckov által is képviselt felfogás szempontjából Goncsarov alkotja meg az első olyan XIX. századi orosz regényt, amely a korábbi szinkretikus formáktól eltérően – lásd: verses regény (*Jevgenyij Anyegin*), novella-regény (*Korunk hőse*), regény-poéma (*Holt lelkek*) – az első szigorú értelemben vett „nagyepikai mű”, a korábbi romantikus formákat lebontó „realista regény”.<sup>3</sup>

Ez a nézőpont jellemezte a XIX–XX. századi orosz befogadói hagyományt is, amely Goncsarov regényeit a regényműfaj kiteljesedett, klasszikus típusaként értelmezte, és bizonyos szempontból az író önértelmező terminusain alapulva (lásd: *Jobb később, mint soha*), az alábbi meghatározásokkal közelítette meg: *általánosító leírásmód, tipizálás, humor, a próza poetizálása*. Ebből fakadóan alakult ki az a kép, hogy az író a *puskini-gogoli iskola* folytatója, a romantika és a realizmus hagyományának ötvözője, és a poétikáját leginkább egyedivé tevő vonás az *objektív elbeszélői forma*. Az író jellemző poétikai eljárása a viszonylagos eseménytelenség, a szereplők szűkszavú bemutatása, amelyet ugyanakkor ellensúlyoz a lelki folyamatok részletező leírása, a pszichologizálás.<sup>4</sup>

A XIX. század közepén Nyikolaj Dobroljubov társadalomkritikai cikke alapozta meg azt az interpretációs vonalat, amely az objektív, tárgyilagos és részletező elbeszélői stílus eredetiségét hangsúlyozta Goncsarov regényei kapcsán. A művekben a *narrátor semleges* megfigyelői pozícióba helyezkedik, így válik lehetővé a tárgy teljes körű, érzelemmentes, mindennemű állásfoglalást nélkülöző leírása.<sup>5</sup> Maga Goncsarov is többször hangsúlyozta, hogy felesleges ún. nyílt szerzői pozíciót keresni a műveiben, és az alakjait a szerzővel vagy más prototípusokkal azonosítani, hiszen az író képekben fejezi ki gondolatait, és az irodalmi alakok általánosított, tipizált figurák. Ennek ellenére Jevgenyij Ljackij, sőt

<sup>3</sup> ПРУЦКОВ, Н. И.: Романы Гончарова. In: Фридлиндер, Г. М. (ред.): *История русского романа в 2 томах*. Т. 1. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1962. 521.

<sup>4</sup> ПРУЦКОВ, Н. И. – МАЛАХОВ, С. А.: Последние романы Тургенева и Гончарова. In: ПРУЦКОВ, Н. И. – ГОРОДЕЦКИЙ, Б. П. (ред.): *История русского романа в 2 томах*. Т. 2. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1964. 192.

<sup>5</sup> DOBROLJUBOV, Ny. A.: Mi az oblomovság? Fordította: Lukács Jánosi Gertrúd. In: DOBROLJUBOV, Ny. A.: *Orosz realizmus*. Budapest, Szikra, 1948. 33.

Mihail Bahtyin és Innokentyij Annyszkij is párhuzamot vont a Goncsarov-regények főhősei és a szerző között. Ennek eredményeképpen arra a következtetésre jutottak, hogy a kontrapunktikusan szembeállított alakok a kettős életet élő író (a szenvedélyes művész és a törekvő hivatalnok) kivételései. Goncsarov pedig objektív elbeszélői maszkján keresztül buzdítja cselekvésre a szívéhez közel álló, ám passzív, kudarcra ítélt főhőseit.<sup>6</sup>

Belinszkij is azt tartotta a goncsarovi poétika legjellemzőbb vonásának, hogy hiányoznak belőle a társadalombírálati, etologikus és egyéb magyarázó jellegű költői formák (ellentétben Alekszandr Herzen vagy Mihail Szaltikov-Scsedrin műveivel), ugyanakkor még a legkisebb részletet is áthatja a *képiség*, a költészet.<sup>7</sup> Ahogy Goncsarov az esztétikai elveit összegző *Jobb később, mint soha* című esszéjében megfogalmazta, az alkotómunka során egy kulcsmotívumból bontja ki a regény képi-szemantikai rendszerét, szüzséjét és tematikus síkját.<sup>8</sup> A Goncsarovról szóló ismert monográfia szerzője, Ju. Loscsic a regényalakok megrajzolásában figyeli meg ezt a portretista technikát: egy meghatározó, jellegzetes vonásból bomlik ki a bonyolult jellem.<sup>9</sup> Ny. Pruckov szerint az író eme poétikai eljárása Nyikolaj Gogol és Alekszandr Puskin módszereinek ötvözése, hiszen a regények szereplőit a gogoli hősökhez hasonlóan általában egy alaptulajdonság jellemzi, amelyet a puskini teljességre és egyensúlyra törekvés jegyében az író több szempontból is kibont, szimbolizál, és ezáltal költőivé alakít.<sup>10</sup>

Goncsarov poétikájának kapcsolódását a nagy elődökhöz az alábbi sajátosságok alapján vizsgálták. A kettős tradíció hatására a regényíró egy szintre emeli a különböző jelenségeket és tárgyakat, és azonos jelentőséget tulajdonít nekik.<sup>11</sup> A sajátos zsánerfestés, általánosítás és *tipizáció* eljárásait általában a gogoli örökségnek tulajdonították. A kutatók többsége ugyanakkor úgy véli, hogy a puskini hatás erősebb, a regényíró nyelve inkább a próza költészetét, a látszólagos egyszerűséget, józanságot és derűs humánusmot, nem pedig a gogoli szarkasztikus humort tükrözi.<sup>12</sup> A költőnek a regényíró művészi fejlődésére gyakorolt hatása

---

<sup>6</sup> Ляцкий, Е.: *Гончаров. Жизнь, личность, творчество*. Стокгольм, Северные огни, 1920. 58. БАХТИН, М. М.: Записи курса лекций по истории русской литературы (1922–1927). In: БАХТИН, М. М.: *Собрание сочинений*. Т. 2. Москва, Русские словари, 2000. 224.

<sup>7</sup> БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: *Взгляд на русскую литературу 1847 г.* Москва, Художественная литература, 1955. 133.

<sup>8</sup> ГОНЧАРОВ, И. А.: Лучше поздно, чем никогда. In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 8. Москва, Художественная литература, 1980. 105.

<sup>9</sup> ЛОЩИЦ, Ю.: *Гончаров*. Москва, Молодая гвардия, 1986. 302–303.

<sup>10</sup> ПРУЦКОВ, Н. И.: i. m. 1962. 543.

<sup>11</sup> БУХАРКИН, П. Е.: «Образ мира, в слове явленный» (Стилистические проблемы «Обломова»). In: МАРКОВИЧ, В. М. (ред.): *От Пушкина до Белого*. Санкт-Петербург, Издательство ЛГУ, 1992. 118–134.

<sup>12</sup> MEREZSKOVSKÍ, D. Sz: Goncsárov. Fordította: Sebestyén Károlyné. In: MEREZSKOVSKÍ, D. Sz: *Örök útítársaink*. Budapest, Athenaeum, 1927. 327–357.

megfigyelhető hasonló poétikai problémák felvetésében, illetve hagyományújító motívumok és szövegtípusok költői eszközök alkalmazásában is. Ezek mindenképp az írás, az alkotás lényegét boncolgatják a kompozíció, a szűzség, a motívumok stb. szintjén.

A másik irányvonal, amelyen haladva a goncsarovi poétikát értelmezték, az esztétikai szempontú kritika. Idesorolhatók Alekszandr Druzsinyin tanulmányai is, amelyekben a kritikus azt hangsúlyozta, hogy a goncsarovi típusok költőiségük és egyediségük révén eltérnek a naturális iskola követői által megrajzolt alakoktól. Druzsinyin a tárgyi világ legkülönbözőbb, akár legapróbb elemeinek poetizálását, költőivé tételét Goncsarov művészetében a flamand festők eljárás módjával rokonítja.<sup>13</sup> Dmitrij Merezkovszkij a regényíró vonzódását a hétköznapi élet tárgyiasításához az antik, homéroszi eposzokra jellemző gondolkodásra és elbeszélőtechnikára vezeti vissza. Ennek megfelelően a békés halál leírása, a „hétköznapiság tragédiája”, a sajátos pszichologizálás és idealizálás különbözteti meg Goncsarovot a XIX. századi orosz íróktól.<sup>14</sup> Megjegyezzük, hogy az epikus részletező leírásmódon túl a folklór és az antik pretextusok, költői formák (idillek, eposzok, bilinák, mesék) felhasználása is a regénynyelv megújítására szolgál. A „realizmus” fogalmán az író nem az embert körülvevő valóság precíz másolását érti, hanem a költői, azaz a nyelvi valóság megteremtését,<sup>15</sup> amelyben – mint megállapíthatjuk – nem a tárgyi, hanem a jelek közti referencialitás érvényesül.

A szlavofilek és a vallásbölcselek (Apollon Grigorjev, Vaszilij Rozanov) a goncsarovi poétika fő sajátosságát abban látták, hogy alakjai annyira nemzetiék és olyan erős kifejeződései a különleges orosz léleknek, hogy az európai kultúra, a nyugati individualizmus számára nem hozzáférhetők. (Ez okozhatta Goncsarov elszigetelődését, háttérbe szorulását ismertebb író társai mögött.) Ugyanakkor a regényekben megalkotott hőstípusok egyetemes szintre is emelhetők. Píen például Oblomov, akinek az alakja olyan örök érvényű, mint Don Quijoté és Hamleté, vagy Rajszkij, a *Szakadék* főhőse, akit a Don Juan-archetípus újabb transzformációjának tekinthetünk.

Nyikolaj Szolovjov nem az alakok univerzális vagy nemzeti karakterét vizsgálja, hanem azok teljességére, szoborszerű jellegére mutat rá.<sup>16</sup> A szobrászmesettséghez hasonló alkotásmódot Annyszkij az objektíválás módszeréhez köti,

---

<sup>13</sup> ДРУЖИНИН, А. В.: «Обломов». Роман И. А. Гончарова. In: ДРУЖИНИН, А. В.: *Прекрасное и вечное*. Москва, Современник, 1988. 447.

<sup>14</sup> МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: Гончаров (В сокращении). In: *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1991. 176–177.

<sup>15</sup> És ebben is Homérosz költészetét tartja követendő mintának: Письмо И. А. Гончарова П. А. Валуеву от 6 июня 1877 г. In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 8. Москва, Художественная литература, 1980. 439.

<sup>16</sup> СОЛОВЬЁВ, Н. И.: Вопрос об искусстве (Отрывок). In: *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1991. 167.

amelynek eredményeképpen az alaknak csak a látható jegyei tárulnak az olvasó elé, a belső világában zajló folyamatok, változások a külső, tárgyi leírásból következtethetők ki.<sup>17</sup> Goncsarov csak egy „kulcstípust” (Annyenszkij fogalma)<sup>18</sup> hozott létre – Oblomovot; az összes többi regényhős ennek a figurának az alakmása. Itt ismét hivatkozhatunk a regényíró önvallomására, aki poétikája alapját a tipizálásban jelölte meg. Ellentétben Dosztojevszkijel, aki a műveiben a mindig épp aktuálist, az állandóan változó jelent járta körül, a tipikus fogalmán Goncsarov a sokszor ismétlődő, már rögzült jelenségek tárgyiasítását értette, amelyeket az idő múlásával kellő távolságból lehet szemlélni, és amelyek befejezett formát kaptak, „szoborrá merevedtek”, hiszen csak ekkor ragadhatók meg a művész számára.<sup>19</sup>

Dmitrij Lihacsov tanulmányában a naturális iskola módszereihez sorolja a Goncsarov által alkalmazott általánosítást és tipizálást.<sup>20</sup> A társadalmi korrajzon túl azonban a krónikák elbeszélőtechnikáját, lassított, ismétlődő időábrázolását is felfedezi az író *Oblomov* című regényében. A naturális iskolától való elmozdulás figyelhető meg abban is, hogy a főhősök összetett személyiségek, nem általánosított alakok, mint az egyszerű szereplők.

Az orosz formalisták a *műfaji* és a *narrációs* újításokra figyeltek fel Goncsarov poétikájának tanulmányozásakor, elsősorban a hol útijegyzeteknek, karcolatgyűjteménynek (Viktor Sklovcszkij), hol regénynek (Valentyin Nedzveckij) nevezett *Pallasz Fregatt* című műben.<sup>21</sup> Az elbeszélő stilizált alakján keresztül a valódi események, a viszontagságos és egzotikus utazás leírása helyett egy nyugodt, szinte apatikus szemlélődő „sétalopparól” és kulináris élvezeteiről kapunk beszámolót. A narrációs maszknak köszönhetően a leírás tárgya az olvasó elvárásaival ellentétben váratlan, új formát ölt (deautomatizálttá válik). Mivel az egzotikumnak Goncsarov hétköznapi tölteket ad, a messi tájakat Oblomovka, az elbeszélő utazót pedig Oblomov jegyeivel ruházza fel, ellentétes hatást vált ki:

---

<sup>17</sup> Анненский, И. Ф.: Гончаров и его Обломов. In: *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1991. 212–213. Annyenszkij megállapítása szerint Turgenyev prózáját a zeneiség és a líraiság, Goncsarovét pedig a festői leírások jellemzik.

<sup>18</sup> Uo. 224.

<sup>19</sup> Письмо И. А. Гончарова Ф. М. Достоевскому от 14 февраля 1874 г. In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 8. Москва, Художественная литература, 1980. 410. Vö.: КОВАЧ, А.: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985. 209–210.

<sup>20</sup> ЛИХАЧЕВ, Д. С.: Нравоописательное время у Гончарова. In: ЛИХАЧЕВ, Д. С.: *Поэтика древнерусской литературы*. Москва, Наука, 1967. 313.

<sup>21</sup> ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: И. А. Гончаров как автор «Фрегата „Паллада“». In: ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: *Заметки о прозе русских классиков*. Москва, Советский писатель, 1955. 223. НЕДЗВЕЦКИЙ, В. А.: «Фрегат „Паллада“ И. А. Гончарова как «географический роман»». In: *И. А. Гончаров. Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова*. Ульяновск, Стрежень, 1994. 124.

az elbeszélés tárgya és maga az elbeszélés is különlegessé válik.<sup>22</sup> Tehát az író már az „ifjúsági regényében” is alkalmazza azt a szövegképző eljárást, amellyel leleplezi az alkalmazott költői eszközöket, az irodalmiságot, és megújítja az elcsépeltnek tekintett kliséket.

Borisz Engelgardt hangsúlyozza, hogy ez a fajta költői eljárás mód szoros kapcsolatot teremt a *Pallasz Fregatt* és az író regényei között. A tematikai és metapoétikai sík is egységesíti a műveket, hiszen azok ugyanazt a problematikát bontják ki: a romantikus hagyománytól való eltávolodást és a szándékos prozailagosságot, a prózai beállítódáshoz és eszközrendszerhez való közelítést.<sup>23</sup> A tárgyilagos, semleges elbeszélésmód pedig olyan távolságtartó maszkként szolgál, amelynek segítségével feltárul a hétköznapi felszín mögött rejlő egyediség és költőiség.<sup>24</sup> Vagyis itt nem a próza poetizálását figyelhetjük meg (ahogy más kutatók állították), hanem épp ellenkezőleg, a poézis prozaizálását, amely ugyanakkor valódi költészetként érvényesül.

Valerian Pereverzev társadalomkritikai fogalmakkal jelöli az irodalomtörténeti irányzatok konfliktusát Goncsarov regényeiben. Értelmezésében a nemesi kultúra alkotta a romantika, a polgári mentalitás és értékrend pedig a realizmus háttérét. Az író főhősei számukra idegen közegből, a romantikából lépnek át a realizmusba, vagyis rajtuk keresztül jut el Goncsarov az új költői formákhoz.<sup>25</sup> Tehát az alakok szociális gyökerét a korábbi vélekedésekkel ellentétben nem a patriarchális társadalomban, hanem a kapitalista korszakba való átmenetben kell keresnünk. És ebben rejlik Goncsarov „ideális” (akik megtalálták valódi társadalmi alapjukat, és igazodtak az új rendhez) és „bukott” (akik kudarcot vallottak) hőseinek, valamint regényei eszmeiségének egysége, „monizmusa”.<sup>26</sup>

Nedzveckij szerint a prózai elemekkel gazdagított költészet a goncsarovi realista regény műfajában teljesíti ki önmagát. Goncsarovnak ugyanis sikerül ötvöznie a különböző irodalmi irányzatok stílusbeli és műfaji sajátosságait („a szerelmi-pszichológizáló elbeszélést és a naturális iskola erkölcsrajzait”).<sup>27</sup> Loscsic ezzel szemben a művekben fellelhető mitológiai és folklórpretextusokra alapozza a goncsarovi regény műfajiságának *mitologikus realizmusként* történő meg-

---

<sup>22</sup> ШКЛОВСКИЙ, В.: i. m. 1955. 240–242.

<sup>23</sup> ЭНГЕЛЬГАРТ, Б. М.: Путешествие вокруг света И. Обломова. In: *И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования*. Москва, Наследие, 2000. 54.

<sup>24</sup> ЭНГЕЛЬГАРТ, Б. М.: «Фрегат „Паллада“». In: ЭНГЕЛЬГАРТ, Б. М.: *Избранные труды*. Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 1995. 255.

<sup>25</sup> ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф.: К вопросу о социальном генезисе творчества Гончарова 1–2. *Печать и революция* 1923/1. 32–44; 1923/2. 34–47.

<sup>26</sup> ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф.: Творчество Гончарова. In: ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф.: *У истоков русского реализма*. Москва, Современник, 1989. 728.

<sup>27</sup> НЕДЗВЕЦКИЙ, В. Н.: Романы И. А. Гончарова. In: *И. А. Гончаров. Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года*. Ульяновск, Симбирская книга, 1992. 36.



tározását.<sup>28</sup> Goncsarov regényei valóban követik a mitopoétikai archeszüzsére és az azt aktualizáló orosz regényre jellemző körkörös szerkezetet, ciklikus szüzsét,<sup>29</sup> illetve ősi szövegeképző elemeket (a belső világ és a környezet azonosítása, hasonmásalakok), ám a jelteremtést metaforikussá, egyedivé alakítják.

A XX. század végén, különösen a nyugat-európai russzisztikában több olyan munka született, amely Goncsarov regényeinek motivikus szintjét és szimbolikáját kutatta (Renato Poggioli, Milton Mays, Milton Ehre). Bár az irodalomtudósok elsősorban textológiai, életrajzkutatási és kulturológiai vizsgálatokat folytattak, többen végeztek összehasonlító, intertextuális elemzéseket is, úgy, mint Mihail Otragyin, aki tipológiai párhuzamokat tárt fel a goncsarovi regények főhősei és az irodalmi archetípusok között, valamint rámutatott a regények eszmei, tematikus és kompozíciós elemeinek más orosz, illetve világirodalmi szövegekkel alkotott hasonlóságára.<sup>30</sup> A kutató Goncsarov regényeinek egyediségét ugyanakkor a humorban, a komikus és a patetikus alakok, illetve beszédmódok összehangolásában fedezi fel.

A szereplők beszédmódjának vizsgálatából kiindulva közelíti meg a goncsarovi regénytípus sajátosságait Jefim Etkind is. Az alakok külső megnyilatkozásai és belső beszéde, gondolatai nem egyeznek, közöttük diszkrepancia lép fel annak következtében, hogy romantikus, illetve naturalista beszédklisék uralkodnak az őszinte érzések és szavak felett.<sup>31</sup> A szövegekben ez a kettősség vezet az adekvát önkifejezési formák kereséséhez, ami a regényszervezés egyik alapvető sajátossága.

A klasszikus orosz irodalom magyarországi recepciójában Goncsarov regényei háttérbe szorultak zseniális kortársainak művei mellett. Az író nevéhez egyetlen regényt kapcsoltak, az *Oblomovot*, ezért a trilógiája egységére sem figyeltek fel, amelybe ez az alkotás beletartozik. A Goncsarov-művek problematikáját specifikusan orosznak tekintették. Példaként hozhatjuk fel Oblomov alakját, aki a magyar olvasó számára többnyire az orosz „felesleges ember” típusát vagy a cselekvésképtelenség archetípusát testesíti meg. Azonban az 1980-as évek óta készült poétikai szempontú elemzések már eltávolodtak a korábban rögzült Goncsarov-képtől. Ezt tükrözik Fried István, D. Zöldhelyi Zsuzsa, Róhrig Eszter tanulmányai is. Mivel a magyar olvasó a Zöldhelyi Zsuzsa szerkesztésében megjelent *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig* című tanulmánykö-

---

<sup>28</sup> Лоциц, Ю. М.: i. m. 1986. 179.

<sup>29</sup> Az orosz regény ezért a halált újjászületésként értelmezi, és a főhős alakjában végbemenő változást emeli ki. LOTMAN, Ju. M.: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben. Fordította: Szitár Katalin. *Szép Literaturái Ajándék* 1995/3–1996/1. 125.

<sup>30</sup> ОГРАДИН, М. В.: *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*. Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 1994.

<sup>31</sup> ЭТКИНД, Е. Г.: И. А. Гончаров. In: ЭТКИНД, Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. *Очерки психоэтики русской литературы XVIII–XIX вв.* Москва, Языки русской культуры, 1999. 117.

tetben megismerkedhet Goncsarov általános pályaképével és regényei legfontosabb vezérmotívumaival, jelen tanulmányban elsősorban a művekben megmutatókozó szövegszervező sajátosságokra igyekszünk rávilágítani. Röviden bemutatjuk az író három regényének (*Hétköznapi történet*, *Oblomov*, *Szakadék*) szoros összetartozását, valamennyi szövegszinten megnyilatkozó szerves egységét és folytonosságát.

Az elemzés során ezeket a műveket tipologizáljuk műfaji beállítódásuk szempontjából. A három regény egymásra épülése jelenti ugyanis az író poétikai fejlődését. Ez pedig az alábbi módon valósul meg: a nyugat-európai nevelődési regény újraírását követi a tökéletes formák keresése, majd a művészregény megteremtése. A regényeket különálló, egyedi poétikai világot létrehozó műveknek tekintjük, ezért nem az összehasonlító műelemzés módszerével dolgozunk, hanem az egyes művekből kibomló sajátos jel- és jelentésképző folyamatra mutatunk rá, mivel a műfajiság alapelveinek a szüzsé, a narráció, a tartalmi konfliktus szempontja helyett a goncsarovi költői nyelvteremtést, az új jelképzést tartjuk. A folyamat eredményeképpen létrejövő új szemantika ugyanis illeszkedik a többi regény szövegvilágához, és e szövegterek egymásra épülve alkotják az egyedi goncsarovi regénynyelvet. A tanulmány adta rövid keretek között a regények címéből eredő kulcsmotívumokat emeljük ki és vizsgáljuk meg.

## ***A nevelődés hétköznapi története***

### ***Kettős szerkezet és műfaj***

A *Hétköznapi történet* orosz kritikai irodalma elsősorban a dialogikus-kontrapunktikus építkezés elvével, a főhősök (az unokaöcs, Alekszandr és a nagybácsi, Pjotr Adujev) konfliktusának szerzői lezáratlanságával, feloldatlanságával foglalkozik. A kutatók többsége egyetért abban, hogy Alekszandr és Pjotr Adujev alakja alapvetően azonos, a jellemük tipizált és hétköznapi, mindössze életkorban különböznek egymástól. Más álláspontot képvisel M. Otragin, aki szerint az ifjabb Adujev ugyanazokat az életfázisokat eltérő módon éli meg, mint mások,<sup>32</sup> ezért emelkedik ki az ő alakja, és tekinthető ő a regény főhősének. Következésképpen nem két életkor polemizál egymással, hanem két filozófiai szemlélet, két ellentétes világnézet. A regény kétirányú szüzséjében a főhősök jelleme és beszédmódja az opponensükéhez válik hasonlóvá. Tehát a romantikus kliséket hangoztató és megtestesítő Alekszandr Adujev és a prózai gondolkodású, realista nagybácsi helyet cserél. Ju. Loscsic az adott problémát az idősebb Adujev epilógusban tematizált „morális krízisének” szempontjából elemzi, amelynek tanúsá-

---

<sup>32</sup> Отрадин, М. В.: i. m. 1994. 32.

ga szerint a regény nemcsak a romantika, hanem a naturalizmus ellen is szóló „pamflet”.<sup>33</sup>

Bahtyin megállapítása szerint a regényműfaj alakítója nem a regényalakok konfliktusa, a regényben ugyanis a hősök ábrázolt szava lép dialogikus viszonyba egymással és a szerző „ábrázoló” szavával.<sup>34</sup> Goncsarov a hősök által képviselt beszédmódok ütköztetését alkalmazza a leíró forma helyett. Ezért a regénye értelmezhető különböző beszédmódok, stílusok és műfajok lebontásaként, illetve átértelmezéseként, és ez a folyamat része az új költői nyelv kialakulásának. Ez megerősíti Bahtyin koncepcióját, aki a regényt szintén más műfaji hagyományokat lebontó és megújító műfajként értelmezi.<sup>35</sup> Ha tovább pontosítjuk az általa adott műfaji kategorizálást, az orosz regény az ember társadalmi beilleszkedésének kudarcát jeleníti meg. A *Hétköznapi történetet* Bahtyin nevelődési regényként határozza meg, annak alapján, hogy a műben a hős fejlődése „szüzséképző jelentőségre tesz szert”.<sup>36</sup> Az adott regénytípusban a tematikus síkot az idillikus világlátás és a kapitalista társadalom összeütközése alkotja, aminek következtében az idealista főhős vagy nevetségessé válik, vagy mindenkin átgázolva, fényes karriert fut be.<sup>37</sup> Ennek megfelelően Oblomov külön, idillikus világot teremt magának, Alekszandr Adujev viszont, nagybátyja példáját követve, karrierrhőssé válik.

A bahtyini meghatározásból kiinduló Jelena Krasznoscokova viszont úgy véli, hogy Goncsarov műve a fejlődési regény típusának jellegzetes képviselője. A műfajra jellemző szüzsé („a fiatalkori idealizmusból és álmodozásból a felnőttkori józanságba és gyakorlatiasságba” való átmenet) bontakozik ki benne, a személyiségfejlődés mégsem pozitív irányban megy végbe.<sup>38</sup> Ezért nem tekinthetjük teljes mértékben fejlődési regénynek. A műfaji besorolást a szüzsén túl Goncsarov poétikájának egyéb sajátosságai is bonyolítják. A továbbiakban ezeket tekintjük át röviden.

---

<sup>33</sup> Лошиц, Ю. М.: i. m. 1986. 86.

<sup>34</sup> БАХТИН, М. М.: Az eposz és a regény. Fordította: Hetesi István. In: *Az irodalom elméletei* III. Pécs, Jelenkor–JPTE, 1997. 54.

<sup>35</sup> Uo. 29–30.

<sup>36</sup> БАХТИН, М. М.: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. Fordította: Orosz István. In: БАХТИН, М. М.: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Budapest, Gondolat, 1986. 436.

<sup>37</sup> БАХТИН, М. М.: A tér és az idő a regényben. Fordította: Könczöl Csaba. In: БАХТИН, М. М.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 257–302.

<sup>38</sup> КРАСНОЩЕKOBA, Е. А.: *И. А. Гончаров. Мир творчества*. Санкт-Петербург, Пушкинский фонд, 1997. 114. Sajtó fordítás.

## „Hétköznapiság” a pétervári szövegben

Ivan Goncsarov poétikájának jellegzetes vonása, hogy a rövid, egy-két szavas műcím mintegy összesűríti az egész regényt. A *Hétköznapi történet* címe is két olyan gyökérmetaforát takar, amelyek nemcsak cselekményalkotó elemek, hanem a szöveg más síkjait is felépítik, valamint tárgyasulnak a regény belső világában is, a két Adujev alakjában. A szöveg nyelvi szerveződése, ahol a regényben zajló új jel- és jelentésteremtés megvalósul, szintén a *hétköznapiság-történet* szó pár kibontása mentén zajlik. A regény szerkezetében megfigyelhető kettősség nem oldható fel sem a regényalakok kijelentései, sem a hősök szavával polemizáló elbeszélői szó szintjén. Ugyanakkor a nyelvi síkon észlelhető az a közös jegy, a *tertium comparationis*<sup>39</sup>, amelynek segítségével a *hétköznapiság* (обыкновенность) és a *történet* (история) szavak jelentésmezői a regényben leginkább összeegyeztethetők. A hétköznapiság (обыкновенность) és a megszokás (привыкнуть) jelentéseit összekötő orosz szótó az \*ob-vyknoti.<sup>40</sup> A lexémák közös eleme a szüzséképzés szemantikai motiváló elve lesz a regényben, vagyis a megszokás motívuma végigkíséri a *hétköznapiság* szüzséjének alakulását. Ezt szakítják meg állandóan az *esetre* (случай) való utalások, vagyis azok a váratlan fordulatok, amelyek a történet egyediségét jelölik. Bahtyin meghatározása szerint a fejlődésregény „a világot és az életet mint *tapasztalatok gyűjteményét*, mint *iskolát* ábrázolja”, amelyből le kell vonni a tanulságot.<sup>41</sup> A *hétköznapiság* fogalmát az orosz szó belső formája leképezi, ugyanis a *megszokás*, illetve a „tanítás” és a „kor” lexémák jelentéseivel kapcsolódik össze.<sup>42</sup> A regény cselekményvilága ezeket a szavakat bontja ki. Alekszandr Adujev, metaforikus értelmezésben tekintve, egyfajta iskolát jár ki a nagybácsinál, amely a hétköznapiság, a „prózaikornak” való alávettség megszokására tanít: „Lám, mindjárt itt az első tanulság: ehhez hozzá kell szoknod” (44). Az orosz eredetiben a regényalak kijelentése a szöveg jelszintű és szintagmatikus rendezettségére utal, hiszen a kivételes esetet és a megszokást jelölő szavakat egyeztetni össze: „урок на первый случай – привыкай”<sup>43</sup> (72).

<sup>39</sup> Az összehasonlítás lehetőségét biztosító közös elem két gondolati egység között. Lásd: ПОТЕБНЯ, А. А.: *Из записок по русской грамматике 1–2*. Москва, Учпедгиз, 1958. 17.

<sup>40</sup> ФАСМЕР, М.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 3. Москва, Прогресс, 1987. 111.

<sup>41</sup> ВАХТЫН, М. М.: i. m. 1986. 437. Kiemelés az eredetiben.

<sup>42</sup> A *tanítani* (учить) igével való etimológiai kapcsolat is a nyelv történeti létmódjának kiterjesztéséről tanúskodik. ФАСМЕР, М.: i. m. Т. 1. 1986. 368.

<sup>43</sup> Az orosz nyelvű hivatkozásokat az alábbi kiadás alapján idézzük: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Обыкновенная история*. In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 1. Москва, Художественная литература, 1977. 33–336. A tanulmány szerzőjének kiemelései.

A *hétköznapiságnak* a szövegben létrejövő szemantikai komplexuma ötvözi a prózaiság (*проза*), az egyszerűség (*простота*), a rend (*порядок*)<sup>44</sup> tematikus motívumait, amelyek nemcsak az (I. Pétert és Pétervárt idéző Pjotr [Пётр] nevű) idősebb Adujev által képviselt realista beszédmódot és műtípust, hanem az ún. *pétervári szövegek* problematikáját is megidézik.<sup>45</sup> A felsorolt motívumok eredeti orosz nyelvű szóformái jól tükrözik, hogy a hangalaki rendezettség szintjén ennek a szövegsíknak a szervezőelve a „про” szegmens.

Goncsarov nemcsak megalkot egy *pétervári szöveget*, hanem egyidejűleg meg is újítja a létező *pétervári szövegtartományt*. Pétervárt nem az *eső, szél, hó* motívumaival írja le, mint például Gogol, hanem a *hőség, az álom, a széthsadtság* ismérveivel jellemzi. A narrátor először Alekszandr Adujev recepciójában írja le a várost a *pétervári szövegekre* jellemző elemekkel: „sivárnak érezte az egyhangú kőkolosszusokat, amelyek mint óriási kripták sorakoztak sűrűn egymás mellett” (38). A főhős szerelmének története azonban már újabb narratív jegekkel van jelölve: „Forró nyári nap volt” (86) stb.

A regényszöveg tehát összefüggéseket teremt az *élet iskolája, a prózaiság és a pétervári létmód* között, és a nevelődési regény műfaji indexeinek tekinthető elemeket érvényesíti. Az univerzális emberi sorstörténet elemei (*érés/felnőtté válás, tapasztalatszerzés, nemzedéki ellentétek*) jelennek meg ezen a síkon mind az elbeszélésben, mind a regényalakok megnyilatkozásaiban, és ezek a szövegszervező elemek képezik a regény egyik jelentéstartományát – a *hétköznapiságot*.

## **A sárga virág mint a történet metaforája**

A *történet* fogalma a szövegképzés szintjén ugyanakkor úgy jelenik meg, mint a költői mű megírásának története, az irodalmi korok és irányzatok alakulásának „metapoétikai szüzséje” (lásd: a szentimentális elbeszélések, romantikus versek, krilovi mesék, szatirikus karcolatok, naturalista, leleplező irodalom, karrierregény egymásra következését). Ezt a történetet a regényben Alekszandr Adujev képvi-

---

<sup>44</sup> Lásd például a narrátor alábbi megjegyzését Alekszandr Adujev alakjára vonatkozóan: «чужак [...] может быть, сделался бы совсем порядочным, то есть простым и обыкновенным человеком, как все. Так нет! *Особенность* его странной природы находила везде случай проявиться» (179). Magyarul: „mi különcködő barátunk [...] egész rendes, vagyis egyszerű és hétköznapi emberre válnék, mint a többiek. De szó sincs róla! Különös természete mindenütt alkalmat talált arra, hogy megnyilatkozzék” (152). Az orosz eredeti egyfelől a „про” szegmens ismétlődésével jelöli a hétköznapiság síkját a *rendes, egyszerű és hétköznapi* szavakban, másfelől a *különösség, egyediség* és az *eset* motívumait hangsúlyozza.

<sup>45</sup> A Toporov által bevezetett fogalom azokat a műveket jelöli, amelyek a város irodalmi képét szemantikailag és tematikailag közös elemekből, hasonló eszközökkel építik fel: ТОПОРОВ, В. Нью.: Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban. Bevezetés. Fordította: Szitár Katalin. In: NAGY István (szerk.): *Történelem és mítosz. Szentpétervár 300 éve*. Budapest, Argumentum, 2003. 327.

seli, aki személyes és művészi fejlődésében (lásd: írásai, amelyek ezt a meta-poétikai szüzsét jelenítik meg) mintegy megtestesíti az irodalmi emlékezetet és a regényi elbeszélőnyelv létrejöttét.

A műcímbe szereplő „történet” szóból kibomló cselekményes és szemantikai sík ugyanakkor megfeleltethető az egyetemes emberi sors történetének (fel-nőtté válás). Az egyik regényalak kijelentésében ugyanis az univerzális „histó-ria” a szerelmi történet ekvivalense: „Ádám és Éva óta – kis eltérésekkel – ugyanaz a história ismétlődik meg mindenkiel” (73). Az elbeszélésben viszont a szerelem *esetként, váratlan, szokatlan sorsfordulatként* jelenítődik meg. A regényalak, Alekszandr Adujev az alkotás révén próbál kitűnni a hétköznapi emberek közül, de próbálkozásai rendre kudarcot vallanak. A szerelmi történetek sem végződnek nagyobb sikerrel.

A két Adujev első szerelmének szentimentális történetét a *sárga virág* jelöli. Pjotr esetében egy *elsárgult papírlap* tanúskodik a fiatalkori szerelemről és az alak korábbi beszédmódjáról. Alekszandr Adujev ezt a levelet bizonyítékként használja fel a nagybácsi ellen, aki ironikusan tagadja a szerelem, az emlékezet és a történet fontosságát: „vártam az alkalmat, hogy leleplezhessem a bácsikámat” (305). Az orosz szöveg az *eset* motívumát bontja ki fonikus szekvenciaként: „ждал случая уличить дядюшку” (332). Alekszandr a nagybácsinak írt levelében, az alábbi formában rendezi szintagmatikus viszonyba a tematikus elemeket: „szerelmi kalandjainak színhelye: a tó”; „[m]ég most is nőnek rajta sárga virágok; egy ilyen virágot, [...] lepréselve, idemellékelten tisztelettel átnyújtok Excellenciádnak, kedves emlékeztetőül” (292).<sup>46</sup> A szövegbelső párhuzam, az intratextuális paralelizmus új írásmetaforát hoz létre, hiszen a közös jegy (sárga) analógiát teremt a *virág* és a *szerelmes levél* között. A tárgyi világ eleme (a sárga virág) így értelemképző szerepre tesz szert, és az emlékezet, a történet és az alkotás metaforájává válik. A levél tehát az írás, az emlékezet működését képezi le, és a *költészet*tel azonosítható. A szerelem és az alkotás (sárga virág – elsárgult levél) a *történet*, a kivételes eset szemantikai komplexumának része, amely szembeállítódik a *hétköznapiság*, a *pétervári szöveg* képviselte prózaisággal, megszokással és karrierrel. A cselekményben bekövetkező eseményeket, eseteket a nyelvi megformálás síkján tehát a *rendkívüliség* motívumai kísérik, amelyek kontrapunktikusan váltakoznak a *hétköznapiság* felé vezető út motívumaival.

---

<sup>46</sup> A hangidom mentén összegződő jelentések szintjén pedig megállapítható, hogy a „случай” (eset) és az „отличаться” (kitűnni, vagyis különbözni másoktól) szavak egy töről származnak, ez pedig a „лучить” (sugározni) ige töve. ФАСМЕР, М.: i. m. Т. 2. 1986. 538. Ez az etimológiai kapcsolat a sárga virágokkal teli tavat besugárzó nap metaforájaként nyer különös értelmet a regényben.

## Az önértelmezés formája: a levél

Ahogy a történet és a hétköznapiság motívumai váltják egymást, úgy a regény kompozíciós felépítésében is a kontrapunktikus szerveződés dominál. A főhős Pétervárról való visszatérésekor a vidéki birtokán jut el abba a stádiumba, amikor képtelen elbeszélni a történetét: „Nem lehet mindent elbeszélni, ami nyolc éven át történt...” (280–281). Ez egyfajta ontológiai státusváltásnak tekinthető, hiszen a nyelv hiánya válik hangsúlyossá. Ennek következtében Alekszandr levelei a regény kulminációs pontján különös jelentőséggel bírnak. A főhős levelei olyan szubjektumteremtést jelölő narratív megnyilatkozásoknak, önelbeszélésnek tekinthetők, amelyekben Adujev önmagát „egyszerűen olyan emberként” (289) határozza meg, aki felismeri saját, személyes története értelmét és távolságtartón viszonyul korábbi beszédmódjaihoz mint nyelvi és irodalmi sablonokhoz. Tehát a történet értelmezhető a személyiség egyedi önmegértés-történeteként is. A főhős életútjára, történetére vonatkozó felismeréseit hétköznapi, egyszerű, prózai nyelven közli. A levelekben megjelenik a hétköznapiság motívumsora és szemantikai komplexuma, amelyhez most már pozitív értékek kapcsolódnak. A hétköznapiság ismérvei a regényalak szintjén az érettséget és az önállóságot jelzik. A nevelődési regény/fejlődésregény műfaja itt a tapasztalatszerzéssel járó felnőtté válást jeleníti meg, amelyet a személyes történet elemei alkotnak. A levélíró szubjektum a korábban elutasított beszédmód elemeit építi be annak a felismerésnek a demonstrálására, hogy a pétervári nevelődés és az alkotó útkeresés, a hétköznapiság és a történet elemei együtt alkotják az alanyiség megteremtésének lehetőségét. Tehát az önértelmezés aktusa szabadít meg a műfaji korlátoktól; ez jelenti a *pétervári szövegen* túllépő új regénytípust, amely az írás aktusában megképződő szubjektum önleírásán alapul.

A főhősben lezajló önértelmezési folyamat ekképp nemcsak az „illúziók elvesztéséhez” vezet,<sup>47</sup> hanem egy lehetséges új történet kezdeteként is azonosítható. Ezért a *Hétköznapi történet* műfaja nem írható le kizárólag a nevelődési regény fogalmával, vagyis nem határozható meg egy nyugat-európai minta átültetéséként.

A levelek ugyanakkor előrejelzik a főhős alakjában később végbemenő minőségi változást és a regény zárófejezetében bekövetkező szüzsés fordulatot is. Az irodalmiság levetkőzése csak a levélírás aktusában zajlott le, ugyanis az ifjabb Adujev a regényvilágban egy újabb irodalmi sablont, a naturalizmust testesíti meg, és a pétervári mintát követő történetébe a karrierregény műfaji elemei épülnek be. A karrierregény naturalista beszédmódjára jellemző depoetizált (költőiségtől megfosztott) nyelv is lelepleződik az epilógusban. Alekszandr el-

---

<sup>47</sup> GONCSAROV, Ivan: *Hétköznapi történet*. Fordította: Tábor Béla. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1955. 289. A magyar nyelvű idézeteket itt és a továbbiakban e kiadás alapján adjuk meg az oldalszámok feltüntetésével. A tanulmány szerzőjének kiemeléséi.

lenpólusa, az idősebb Adujev életútjában bekövetkezett fordulat (az érzéketlenségébe belebetegedett felesége, Lizaveta) viszont a korábbi hagyományhoz való visszatérés, az érzelmeket kifejező beszédmód felelevenítésének szükségességét jelzi a metapoétika szintjén.

## ***Emlékiratok?***

Ha eltekintünk a szüzsés fordulattól, az írás aktusa által kiváltott belső elmozdulás megfigyelhető abban is, hogy az ifjabb Adujev meg akarja örökíteni a saját és a nagybátyja történetét. A regényszövegben ekkor a nyelvi jel (lásd: sárga virág, papírlap) szüzsés elemmé alakul, hiszen a nagybácsi szerelmi „története” az Alekszandr által elgondolt emlékiratok részévé válik: „én ezeket az értékes adalékokat gondosan feljegyzem egy külön könyvecskébe” (292). Az orosz eredetiben a „memoár” szó szerepel, vagyis a szöveg az emlékirat-jelleget hangsúlyozza. Adujev „emlékiratainak” megelőlegezésével a regény saját keletkezéstörténetét is motiválja, hiszen felmerül a lehetőség, hogy a főhős az eseményektől időben eltávolodva, narrátorként rekonstruálja a történetét. Ebben az esetben az ifjabb Adujev alkotóképességének kiteljesedéséről győződhetne meg az olvasó. A műben azonban nincs explicit utalás arra, hogy azonosíthatnánk Alekszandrot a narrátorral, és ily módon sajátos én-elbeszéléssel lenne dolgunk. A narrátor alakja nem meghatározott, a jelenléte mégis egyértelmű, ami különösen a szereplők és az elbeszélő történet regényszerűségének hangsúlyozásában nyilvánul meg. Ugyanakkor a regény költői nyelvének, a valódi *történetnek* a megképzése, amely az elbeszélést szemantikai világgá alakítja, Alekszandr Adujev beszédmódjának formálódásán keresztül történik. Ezért a cselekményvilág alakjából nyelvi-szimbolikus alakzat lesz, hiszen leképezi a goncsarovi *regénynyelv* megalkotásának folyamatát. A regényalak és a regényíró bizonyos fokú közelségét az is jelzi, hogy Goncsarov Alekszandrnak tulajdonítja saját ifjúkori verseit és fordításait. Így voltaképp egyfajta ironikus önleírást figyelhetünk meg abban, ahogy Goncsarov saját nyelve kialakulását teszi meg az elbeszélés tárgyává.

## ***Összefoglalás***

A fentiek összegzéseképpen azt állíthatjuk, hogy a *Hétköznapi történet* című regényben a nevelődési-karrierregény újraírása történik. A cselekményvilágban Alekszandr Adujev megismétli a karrierregények főhőseinek sorsát, mint regényalak megtestesíti a külső valóság (ipari forradalom, polgárosodás) és az irodalomtörténeti evolúció aktuális állapotát (naturalizmus). A nyugati mintákra (például Balzac) való kitekintést jelöli a hős felismerése, hogy „illúzióit elvesz-



tette” és a korrall szembeni ellenállás értelmetlen (289).<sup>48</sup> Ugyanakkor az ifjabb Adujev belső fejlődésében váratlan, „nem hétköznapi” fordulat történik, amelyről a „memoár” megírásának terve tanúskodik. A műfajtság meghatározásakor figyelembe kell vennünk a szövegalkotó igénnyel fellépő szubjektum létrejöttének lehetőségét, továbbá a regénynyelv alakulásának az olvasó elé tárását. Ez a két szempont pedig a regény perszonalizálódása, személyessé válása felé mutat.<sup>49</sup>

A szöveg két ellenpontra kihegyezett szerkezetét, motivikus és jelszintű rendezettségét a regény címében rejlő szópair építi fel. A *hétköznapi*ság fogalma a mindennapiságot, az események végtelen ismétlődését takarja, ugyanakkor a regényben kibomló *történet* szemantikája az újdonság, az állandóság megszüntetésének jelentéseit tárja fel. Az olvasó elvárása, hogy csak egyféleképpen ismétlődő történettel ismerkedik meg, hirtelen egy *kivételes eset* (необыкновенный случай) olvasásába torkollik. Így a *hétköznapi*ság és a *történet* egymást kizáró jelentéstartománya a szövegműben szemantikai egységgé alakul. Ennek a folyamatnak a különböző szinteken való kibontása építi fel a regényt. A *hétköznapi*ság szüzséje a nevelődési regény műfaját, az egyén személyes, egyedi, kivételes története és az új szemantika keletkezésének eseménye pedig e műfaj lebontását és a személyes elbeszélés felé közelítést reprezentálja. A közös emberi sors, a felnőtté válás állandó ismétlődését felváltja a személyiség önmegismeréstörténete és alkotó szubjektummá válásának egyedi története. A regénynyelv pedig leképezi önnön létrejöttének folyamatát. Ivan Goncsarov regénye ebben az értelemben épül be az orosz irodalom puszkini-gogoli hagyományába, és azt a nyugat-európai regényminta személyes jel- és jelentésképző átalakításával újítja meg.

## ***Oblomov: teljesség vagy töredék***

### ***Az interpretáció útjai***

Közismert tény, hogy Goncsarov *Oblomov* című regénye, amely a magyar és a nyugati recepciótörténet számára is példaértékűvé vált, már 1859-es megjelenése után két táborra osztotta a kritikusokat. A regény értelmezése két fő probléma körül forgott, amelyek meghatározták a megközelítések módját is. A dob-

---

<sup>48</sup> Az orosz eredetiben a főhős felismerését ekképpen fejezi ki: «иллюзии утрачены» (316). A hangformai ismétlődés az aranykorrall, Árkádiával azonosított vidéki birtok megnevezésében (Грачи – Gracsi) tematikus és formai párhuzamot von az illúziók és a földi Paradicsom elvesztése között.

<sup>49</sup> Kovács Árpád: *Diszkurzív poétika* (= Res poetica 3). Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 82.

roljubovi, szociologizáló irányzat az *oblomovizmus* jelenségét helyezte a mű középpontjába, vagyis a főhóst egy társadalmi, a földbirtokosi osztály tipikus megtestesítőjének tekintette, ezzel szemben Druzsinyin és követői Oblomov alakját mint mentális típust esztétikai szempontból vizsgálták; ők a hőst tartották a regényértelmezés kulcsának. A két alapolvasat később kibővült poétikai elemzési módszerek alkalmazásával. Azonban mind a mai napig ez a két interpretációs kánon határozza meg a befogadást, ami azzal magyarázható, hogy a mű narratív szerkezete és Oblomov figurája is kettős jelentéssíkot alkot.<sup>50</sup> Egyes kutatók szerint a kronotoposz (tér–idő-szerkezet) által meghatározott kettős szűzsé is hozzájárul a regény műfajiségének megteremtéséhez. Otragyin megkülönbözteti Stolz lineáris szűzséjét Oblomov ciklikus, önmagába visszatérő történetétől, amelyben az Olga-szerelem csak „anomália”.<sup>51</sup> Az *Oblomov*ban ugyanakkor az a kérdés is kibontakozik, hogy az idillikus világkép megőrzése miképp kerül konfliktusba a valósággal. Lukács György interpretációjában ez a romantikára jellemző probléma lirizáló formákban (reflexió, elégia) fejeződik ki a realista regényi elbeszélés keretein belül.<sup>52</sup> A narrációs szerkezet összetettsége tovább árnyalja a kettősséget okozó problémát.

## ***A regény narratív motivációja***

A regény létrejöttének narratív motivációját az alábbi szöveggépző elv jelenti. Az egyik szereplő, Andrej Stolz elbeszéli elhunyt barátja történetét egy irodalmár ismerősének. Ez a narratív szerkezet két alapelvét határozza meg. Először is, az elbeszélte múltbéli eseményekre vonatkozóan Stolz szempontja és értékítélete dominál, vagyis a szereplő szövegbelső interpretátorrá válik. Ugyanakkor Stolz nem rendelkezik olyan nyelvvél, amellyel költői formában alkothatná meg hőse történetét, így olyan nem jelenlévő, *anarratív* elbeszélőnek bizonyul, akinek az információi hiányosak. Ezért van szükség a regény valódi narrátorára, aki átdolgozza és átértelmezi Stolz szövegét. Figyelembe kell vennünk, hogy Stolz elbeszélése nem foglalja magában *Oblomov álmát*, *Oblomov levelét* Olgához és a vihar előtti estét, amelyeket a narrátor kompetenciájába tartozónak tekinthetünk. Az elbeszélő-író átértelmezi az interpretátor szereplő, Stolz elbeszélését (*oblomovizmus*), és új elbeszélést, költői olvasatot alkot belőle (*Oblomov*), vagyis visz-

---

<sup>50</sup> Lásd a probléma felvetését: TALLÁR Ferenc: *Utópiák igézetében*. Budapest, Magvető, 1984. 312–372; ОРНАТСКАЯ, Т. Н.: «Обломок» ли Илья Ильич Обломов? (К истории интерпретации фамилии героя). *Русская литература* 1990/4. 229–230; ТИРГЕН, Петер: Обломов как человек-обломок (К постановке проблемы «Гончаров и Шиллер»). *Русская литература* 1990/3. 18–31.

<sup>51</sup> ОТРАДИН М. В.: i. m. 1994. 95–96.

<sup>52</sup> LUKÁCS György: A dezillúziós romantika. In: LUKÁCS György: *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*. Magvető, 1975. 567.

szaadja az alaknak és a történetének azokat a jeleket, amelyeket a pragmatista értelmezés elhagyott.

A narratív kompozíció epilógusban érvényesülő másik elvét az alakok jellemzésének szempontjából vizsgálhatjuk meg. A szöveg az irodalmár elbeszélőt az alábbi módon írja le: „telt testű, apatikus arcú, méléző, szinte álmos szemű” (545).<sup>53</sup> A jellemzés alapján a műben szereplő fiktív szerző nemcsak a kívülálló pozíciójából megszólaló, apatikusnak is nevezhető regényíróval, Goncsarovval azonosítható, hanem a főhőssel, Oblomovval is, akiben az elbeszélő mintha a saját alteregóját fedezné fel. Ezáltal Oblomov a narrátor önleírásának és önértelmezésének alanya is lesz. Mivel a regénybeli irodalmár és Goncsarov is írószemélyiség, feltételezhető, hogy a főhős alakjában az álmos, mozdulatlan külső mögött szintén alkotó személyiség rejlik.

A fiktív író és Stolz között folytatott párbeszédnek a megírandó mű műfaja is tárgyát képezi. Az Eugène Sue *Párizs rejtelvei* című regényére való hivatkozás a francia társadalmi regény eredeti pétervári viszonyok közé történő áttünetését jelentené. A regényben ellenben komoly polémia folyik a másolatjelleggel bíró műfajokkal és írásmóddal szemben. Ráadásul érezhető különbség van a regény első és következő részeinek elbeszélőmódja között. Hiszen ha a leírás tárgya az ember (Oblomov), akkor az első rész „szociografikus” eszköztára nem elégséges. Szükség van szerelmi történet beiktatására is a szűzsébe, ugyanis csak ennek fényében tárulhat föl teljes egészében a főhős jelleme, teljesezhet ki önmegértése.

## ***Oblomovizmus***

Az epilógus nemcsak a regény műfaji és elbeszélői beállítódását, hanem a főhős kiválasztását is tárgyiasítja. A fiktív író megírandó regénye főhőséül Oblomovot választja, miután Stolz különleges személyiségként ábrázolja barátját, akinek pusztulása okát az *oblomovizmus*ban jelöli meg. Stolz e „furcsa” szó magyarázataként beszéli el Oblomov történetét. Az Oblomovról szóló történet hatására a hallgató literátor (író) fiktív szerzővé alakul át. Goncsarov regénye ily módon hozza létre a szó és a mű szerkezeti azonosságát, hiszen lényegében egyetlen szó, az oblomovizmus interpretációjává válik az egész regény. Az alkotásfolyamat során azonban az elgondolás is módosul, mivel az elbeszélő *a személyiség történetét*, nem pedig az oblomovizmus fogalmi absztrakcióját helyezi a regény közép-

---

<sup>53</sup> GONCSAROV, Ivan: *Oblomov*. Fordította: Németh László. Budapest, Magyar Helikon, 1972. A magyar nyelvű idézeteket itt és a továbbiakban e kiadás alapján adjuk meg. Az oldalszámokat az idézet után zárójelben tüntetjük fel. Az idézetekben tett kiemelések gondolatmenetünk alátámasztására szolgálnak. Az eredeti szöveggel való összevetéskor az orosz szavakat az alábbi kiadásból idézzük az oldalszámok feltüntetésével: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Обломов*. (Издание подготовила: Л. С. Гейро.) Ленинград, Наука, 1987. 7–524.

pontjába. Erről tanúskodik az is, hogy Goncsarov megváltoztatta a regény címét *Oblomovizmustól Oblomovra*.<sup>54</sup> A köznévből az „-izmus” képző elhagyásával tulajdonnév lett, és a regény két interpretációs sémával gazdagodott.

A regényszöveg nemcsak hogy visszaadja a főhősnek a tulajdonnevét, hanem olyan jelek, szöveges attribútumok révén azonosítja alakját, amelyek Stolz elbeszéléséből hiányoznak. Stolz az oblomovizmus fogalmát a lustasággal, a tétlenséggel és az apátiával azonosítja, Oblomov alakját pedig a „felesleges ember” mindenből kiábrándult és cselekedni képtelen típusaként írja le. A személyiség bonyolult struktúrájának feltárására azonban kizárólag a költői nyelv eszközei alkalmasak, amelyek fölülírják a köznapi-pragmatikus értelmezést. A regény kezdetén az elbeszélői szó intonációja még ironikus felhangoktól sem mentes, és Stolz szavához, illetve beszédmódjához közelít. Ugyanakkor *Oblomov álma* után már a főhős szava válik a narráció alapjává, az elbeszélés e szó jelentését bontja ki. A narrátor funkciója éppen abban rejlik, hogy Oblomov szavának segítségével átértelmezi az elbeszélés tárgyára, azaz magára Oblomovra irányuló meghatározásokat. Ennek eredményeképpen egy új történet és egy új nyelv jön létre.

Az *oblomovizmus* szó megalkotása a két főhős dialógusában történik, amikor Stolz a fenti értelmezéssel motiválja Oblomov költői ábrándképét. „Furcsa szó” („странное слово”) képződik az „elveszett Paradicsom” oblomovi ideálja (199) helyett, vagyis kérdésessé válik a megnevezés is. „(Stolz elgondolkozott, keresgélte, hogy nevezze az ilyen életet.) Ez valami... oblomovizmus – mondta végre. – Oblomovizmus!... – ejtette ki Ilja Iljics lassan, *tagolva*, elcsodálkozva ezen a *furcsa szón*. – Ob-lo-movizmus. *Furcsán és merően* nézett Stolzra” (199). A főhős, csakúgy, mint az író, csodálkozik a megalkotott szón. Ez a szó egy jól körülhatárolható nyelvhasználat indexe lesz a regényben, annak a jele, hogyan olvasható és értelmezhető az *Oblomov* a pragmatista szemléletmód alapján.

A „furcsa” („странный”) jelző a főhős cselekvésének narratív jegyévé válik, miáltal párhuzam képződik a szó és a szubjektum között. A „merően” („пристально”) határozó az éleslátás és a megmerevedettség jelentésében szintén referenciális kapcsolatot épít ki önmaga és a kőszobor mozdulatlanságához hasonlított Oblomov között. A *szótagolva ejtés* („разбирая его по складам”, 142) motívuma az orosz eredetiben a *ránc*, *redő* jelentésű szóval („складка”) azonos, amely szimbolikus funkcióra tesz szert a szövegben. Az orosz „redő” („складка”) és „kincs” („клад”) lexémák ugyanis hangformai ekvivalenciát képező szavak, és a fonikus párhuzam alapján a *redő* és a *kincs* között létrejövő jelentéspárhuzam a regényszerű történetképzés *szemantikai motivációját* alkotja, egyszersmind megkezdí a szüzsé regényszerű történetté és poétikai szöveggé való átalakítását. A *redő* egyrészt megjelenik Oblomov homlokredőinek *írott sorokként* való azonosításában, másrészt a főhős alakját tárgyiasító és a ráncaiban levelet rejtő *ta-*

---

<sup>54</sup> Гейро, Л. С.: Роман И. А. Гончарова «Обломов». In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Обломов*. Ленинград, Наука, 1987. 530.

karó leírásában.<sup>55</sup> A *kincs* kiterjedt motívumhálója is kiemelt szerepet tölt be az új jelentés létrehozásában. *Kincsként*, aranyként jelölődik Oblomov lelke, amely az Olgához írott levelében nyilatkozik meg.<sup>56</sup> Ennek eredményeképpen megfigyelhető a *redő* és a *kincs* motívumainak, Oblomov alakjának és tárgyi világának (köpeny, takaró stb.) az írás metaforáivá való alakulása.

## A levélformát öltő felismerés

Oblomov Olgával való megismerkedése után az őt körülvevő poros környezetet a stolti értelemben vett oblomovizmusnak, „undokságnak” nevezi. A szerelmi történet elbeszélésében nivellálódnak Oblomov állandó predikátumai (kísérőjegyei, motívumai) – például köpeny és papucs helyett társasági öltözékben látjuk viszont). A főhősben ugyanakkor egy ellentétes irányú folyamat is lezajlik, amelynek eredményeképpen felismeri, hogy Olga épp e külső jegyek megváltoztatására törekszik, és nem akarja elfogadni az ő belső világát, amelyet szimbolikusan az *Álom* szövege ír le, és amelyről Oblomov nem hajlandó lemondani.

Ezért a szerelmi történet kudarca nem az *Álomban* aktualizált aranykor-mitologéma, hanem Oblomov Stolz előtt felvázolt idilli ábrándképének sikertelen megvalósítását jelenti. A főhős az Olgának írott levélben tudatosítja felismerését, amelyben a személyes megnyilatkozás szubjektuma az *Álom* szövegének motívumait értelmezi: az Olga-szerelme Oblomov számára *sérülést* (*yuuob*) okoz, vagyis *tévedést* (*ouuobka*) és *szakadékba bukást* (*nadenue b nponactb*) jelent.<sup>57</sup> Oblomov levele kettős kommunikációt valósít meg. Miközben a hős igyekszik meggyőzni Olgát arról, hogy szakításuk elkerülhetetlen, a rejtett szándéka az, hogy megbizonyosodjék a nő valódi érzelmeiről, és felhívja figyelmét arra a hibás szóhasználatra, amely azonosítja a szerelmet a kötelességgel, az életet a mozgással. (Erre utal *Olga* nevének és a „kötelesség” szónak a jelszintű azonosítása az orosz eredetiben: „*Ольга – долг*”.) A szakításkor Olga férfiasságot követel Oblomovtól, és megtagadja a főhős alakjának legjellemzőbb tulajdonságát: a *gyöngegséget*. Azonban Olga a sorsát és Oblomov szavait a történet végén, a Stolzcal kötött házassága során újraértelmezi. Nyugtalansággal kísért felismerése arról tanúskodik, hogy az új életvitelében (amely „kristályos”, azaz törekeny) is az

---

<sup>55</sup> „Olga sokáig nézte őt, mintha homloka redőiben mint írott sorokban olvasna” (312). Oblomov „megrázta a takaróját; ráncsaiból a padlóra csúszott a levél” (38).

<sup>56</sup> A hegy mélyében rejülő kincset – a hős „kristály”-lelkét – fel kell tárni annak érdekében, hogy Oblomov valódi lényét megismerhessük és a szavát a szöveg forrásaként azonosíthassuk.

<sup>57</sup> Álmában a kisfiú Iljusa Oblomov megpróbál kitörni az oblomovkai világból, de megtorpan a vízmósás előtt, a felnőtt Oblomov pedig levelében határoz úgy, hogy megáll a szakadék szélén, amelyet a szenvedélyes szerelmmel rokonít. Oblomov amiatt aggódik, hogy a tisztasággal, szűzieséggel azonosított Olga a szenvedély következtében „bukott nővé” válik.

oblomovizmus jegyeit véli felfedezni, és Oblomov gyöngéd szavát, illetve tiszta („kristály-”) lelkét hiányolja. Erre utal az is, hogy a szereplők által eddig negatív töltettel használt szavak új jelentésekkel gazdagodnak. Így például az *álm* már nem a *halál* szinonimáját jelenti, hanem a *boldogság*, a *paradicsomi szituáció* jelöljeként érvényesül az elbeszélte szövegben.

## *Oblomov álma*

A sikertelen boldogságkeresés után Oblomov Psenyicinával próbálja megvalósítani az *Álmában* megkonstruált családképet. A mű utolsó részében a főhősben végbemenő változás a belső beszédében is megnyilatkozik. A főhős elfogadja sorsa alakulását és személyes szava igazságát, ezért nem tud lemondani életelvérről. Oblomov egyre inkább pozitív önértékelésre tesz szert, még Olga életében játszott szerepét illetően is, és most már kategorikusan elutasítja a Stolz képviselte életutat.

Oblomov számára tehát nem a Stolz által elétartott „tükör”, vagyis az „idegen szó”, hanem *Álma*, a „saját szó” válik az önleírás eszközévé. Az *Álm* megértése segíti elő a főhős önazonosítását. A főhős belső világa archetipikus szimbólumok és költői metaforák segítségével ölt formát, vagyis a tárgyi viszonyok helyett a jelszintű kapcsolatok válnak itt érvényessé. A narrációs szerkezetnek köszönhetően pedig Oblomov cselekvőből (látja az álmat) a cselekvés szubjektumává (cselekszik álmában) és a szöveg szubjektumává alakul át (megalkotja álmat), tehát narratív és jelentésképző státusra tesz szert.

*Oblomov álma* tulajdonképpen a személyes nyelvképzés koncentrált szöveg-helye, a regény cselekményszintjét belső, metaforikus tükörként megismétlő jelrendszer.<sup>58</sup> Ez a főhős általános „álm” állapotával szemben egyedi narratív esemény, mivel ennek során Oblomov szembeáll azzal, hogy a „mindent elnyelő” álom az őt körülvevő „hideg” pétérvári világ legfontosabb ismérve. Ez a lét váltja ki a főhős önmagába fordulását, a belső alkotótevékenységet, az „álomlátást”, amely az aranykor mitológémiáját írja újra metaforikus nyelven. A recepciótörténet általában az idill műfaji sablonjának kiürítésével magyarázza az *Álm* regényi elbeszélői forma felől adott kritikáját.<sup>59</sup> Véleményünk szerint más a helyzet: az új, költői jelképzés és szemantika sokkal korábbi műfajok, ősi elbeszélőformák alkalmazásáról és megújításáról tanúskodik.

---

<sup>58</sup> Vagyis mint a *szakadék* motívum esetében láthattuk, az *Álm* elemei és a regény cselekményvilága, nyelvi síkja és más szintjei között párhuzamokat fedezhetünk fel.

<sup>59</sup> Ляпушкина Е. И.: Идиллические мотивы в русской лирике начала XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов». In: Маркович, В. М. (ред.): *От Пушкина до Белого*. Санкт-Петербург, Издательство ЛГУ, 1992. 108.

## *Lehetséges pretextusok*

Ennek megfelelően a regény intertextuális szintje is ősi orosz forrásokat idéz meg az irodalmi emlékezet megtartásra érdemes alappilléreiként. Az *Ilja Oblov* és Olga *Iljinszkaja* között zajló szenvedélyes jelenetek (lásd például a „viharos” estét) aktivizálják a viharisten, Perun és Tüzes Mária viszonyát tükröző mitológikus elképzeléseket. Ezeket azonban a regény átalakítja, ezért a főhősök szerelmének és szakításának motivációi is regényiek lesznek (a kötelesség, a tiszta nő „bukása” a társadalom szemében stb.). Így alakulnak át a folklórpretextusok is. Oblomov külső jellemzése azt bizonyítja, hogy Goncsarov szándékosan mondott le eredeti elképzeléséről, hogy hőse alakját Ilja Muromec bilinai vonásaival ruházza fel. A főhős telt, kerek és puha teste ellentétben áll a bilinák hősének férfias alkatával, és inkább az Oblomov családnevében rejlő szemantikai tartalmat képezi le (lásd az *öblösség* motívumánál). Ennek következtében, a számtalan szüzsés párhuzam ellenére (lásd Tarantjev mint Muromec ellenfele: *Csalogány betyár* [*Соловей разбойник*], akit Oblomov a viharisten attribútumait idéző formában utasít ki a házából), az archetípus a szövegképzés hatására más minőségeiben bontakozik ki (lásd: *gyöngédség*).

## *Oblomov neve*

Az aranykor mitológemájának elemei megjelennek Oblomov ábrándképének elbeszélésében is (*kört* formázó, zárt tér, gondtalan, *gömbölyű* arcok, 84). Az ábrándkép és a realitás összeütközése jelszinten is megvalósul. Az autoreferens ismétlődés, az önmagára visszautaló magyarázat következtében a paradicsomi állapotjelzője (*derűs* napok, 84) az álomlátás tisztaságát jelöli (az orosz nyelvben a „derűs”, „tiszta”, vagyis „ясный” jelző segítségével megy végbe az azonosítás: *ясное сно-видение*). Ugyanakkor a konfliktus okozta „törést” jelzi Oblomov nevének egyik szegmense, a *töredék* (*лом*): a külvilágban a „derült napok nem állnak meg, elfutnak, az élet egyre folyik és folyik, s merő csapás meg csapás” (68). Az orosz eredetiben a *csapást* jelölő „törés” (*ломка*) szóval a pétervári valóság és a cselekményvilágban létező alak a töredékesség, a szétagoltság minőségét kapja. A regényszöveg azon szintje, amely az *oblovizmus* fogalmát az úri dolgoztalanság, álmodozó renyheség és apátia értelmében bontja ki, szintén a széthasadság és elmaradottság jelentéseivel írja le Oblomovot és Oblomovka világát. Az erre alapuló interpretációk a földbirtokosi életmód realitásaként, nem pedig új jelképzést és fikciót alkotó szöveggént fogják föl az *Álomot*.

Töredékesség jellemzi a főhős tárgyi világát is, amely az *Álomban* az oblovkai világ előregedett romhalmazaként jelenítődik meg (a folyosó maradványa, düledező tornác, kidőlt sövény, korhadó híd). Ennek okát abban találhatjuk,

hogy e fiktív világ szereplői nem hajlandók a régi, törött tárgyakat új dolgokra cserélni: így a leszakadt folyosó ép részét is régi darabokkal, törmelékkel (*töredék*) támasztják föl. Az értelemképződésben ugyanakkor más szintek is közrejátszanak. A narráció az ingó tornácot bölcsőhöz hasonlítja (137). Ezt a szemantikai kapcsolatot a *bölcső* és *Oblomov* neve közti kvázietimológiai, hangformai megfelelés is erősíti az oroszban (lásd: *колыбель – Обломов*), így a régmúlthoz való ragaszkodás a gyerekkorba való visszatérést is szimbolizálja.

A töredékességén kívül *Oblomov* neve a körformát és a teljességet is magában foglalja (az „обло-” fő jelentése többek közt *öblös, kerek*). A nyelvi-szimbolikus képzet, az aranykor álmának megalkotása is a *teljesség* szemantikájára helyezi a hangsúlyt. A regény végén az elbeszélés a nyugalom megtestesítőjeként, „teljes... kifejezéseként” határozza meg a főhőst (527). A *teljesség* és a *nyugalom* mint az alkotó-álmodó állapot metaforái oppozícióba kerülnek az értelmetlen mozgással és tevékenységgel.

Stolz nem észleli a hasonlóságot kettejük családi élete között, ezért *Oblomov* viborgi létmódját a halállal azonosítja. A regényalak az *oblomovizmus* fogalmát *Oblomov* költői ábrándképének szinonimája helyett a cselekvéstelenség jeleként alkotta meg, és ez az értelmezés szőtte át a szerelmi szüzsét is. Ugyanakkor a regény zárófejezete új, a korábbiaktól eltérő jelentést tulajdonít a fogalomnak. A narrátor *Oblomov* családi életét és halálát más formában beszéli el, mint az a korábbi beszédmódját jellemezte; a narratív modalitás megváltozik. Így például a korábbi, cselekvő állapotot, életet és a szerelmet metaforizáló „orgonagallyak” is „szenderegnek” *Oblomov* sírja felett (540). Az álmat halállal azonosító (archaikus) szemantikai komplexum is új jelentésre tesz szert. Az álmos, nyugodt, cselekvéstelen, „úri” állapot válik *Oblomov* számára az alkotás ekvivalensévé.

A halál sem örök álmoként, hanem öröklétként értelmezhető. *Oblomov* életét ugyanis a költői alkotásban megvalósuló halhatatlansága jelenti. Az irodalmár szövegsubjektum (szövegben megképződő alkotó alany) ugyanis az *Oblomov*-ról szóló szövegen keresztül képezi le saját elbeszélőnyelvének megalkotását. Ennek következtében feltárul a cselekményanyag (*oblomovizmus*) költői szöveggé (*Oblomov*) alakításának folyamata is. *Oblomov* alakjának narratív újraértelmezésével az elbeszélő-író eljut az önmegértéséig, az álmoság és az alkotóállapot azonosításáig. Ezáltal a szöveg szintjén az *álm*-szó (*Oblomov álma*) *élet-szó*vá (*Oblomov*) alakul.

## Összefoglalás

*Oblomov* és a története között tehát szemantikailag motivált kapcsolat jön létre, vagyis a szöveg kibontja és interpretálja a hős nevének szóformáját, és rajta keresztül képezi le az új költői nyelv megteremtésének folyamatát. Ez esetben már az alaknak a jelképző subjektum metaforájává történő átlényegüléséről be-



szélhetünk, vagyis az új nyelv képzésének aktusában való szimbolikus részvételéről.

Míg a cselekményvilágban a *töredékesség* dominál, a nyelvi sík az *öblösség* (mélység és körszerűség) szemantikáját érvényesíti. A létrejött szöveg tehát a regénycímet alkotó név többszintű tematizációját valósítja meg. A szüzsés motívumok a főhős alakját bontják ki, a szimbolikus-nyelvi sík pedig a név szemantikájának kifejtését, a költői szó keletkezésének eseményét helyezi előtérbe. Ezért az *Oblomov* név kettős olvasatot biztosító elemzése – a szöveg jelentésképző folyamatának követésével – az egész szövegmű interpretációjának tekinthető. Az *oblomovizmus* fogalmát fölülírja az *Oblomov*ról szóló szöveg.

Miközben a szöveg a teljesség és körforma, illetve a töredezettség motívumaiból építi fel *Oblomov* alakját, megvalósul a szó (név) és a mű ekvivalenciája: a szavak mint töredékek állnak össze és bomlanak ki egységes szöveggé. A töredékesség/teljesség ezáltal jelentheti a regény műfaji specifikumát is, és ugyanez a metapoétikai szövegeképző elv fejlődik tovább Goncsarov utolsó regényében, a *Szakadék*ban is, amelyet az *Oblomov*val a közös motivikus háló is összeköt (*álmom, szakadékba bukás, vihar-szenvedély, kötelesség*).

Az *Oblomov* a tökéletes, szoborszerű formát, az ősi epikai műfajokat aktualizáló, kiteljesedett regényformát képviseli, amelyben a személyes elbeszélői forma kialakulása figyelhető meg (*Álmom*). A klasszikus orosz regényt reprezentáló *Oblomov* kompozíciója átértelmeződik az író utolsó regényében, amely megelőzi a XIX. század végi és XX. század eleji regényepoetikákat.

## A művészregény műfaja a *Szakadék* című regényben

### *Új regényforma*

A recepció formailag nem egységes kompozíciójának, eszmeiségében pedig „túlhaladottnak” tekintette a *Szakadék* című regényt, amely egyfelől művészregény (hiszen a művész főhősön keresztül figyelhető meg a regény megalkotásának folyamata), másfelől az 1860-as évek társadalmi problémáira is reflektál (az új nemzedék, a nihilisták szakítása az 1840-es évek nemesi világával). Ugyanakkor a regény az újjító, kísérletező, hagyományteremtő szövegeképző eszközök alkalmazásának következtében szokatlanak tűnik. Ezek – mint Krasznoscsova is rámutat<sup>60</sup> – a főhöst szerzői kompetenciával felruházó *regény a regényben*-szerkezet, az instabil, kontrapunktikus jellemfejlődés, a szimbolizáció felerősödése és a tudatfolyam-technika. Idesorolható még a szerteágazó szüzsé, a központi konfliktus decentralizálása, valamint a sokrétű műfajtematizálás,

---

<sup>60</sup> КРАСНОЩЕКОВА, Е. А.: i. m. 1997. 358.

amely a regény műfajának megújítására irányul. A továbbiakban kitérünk azon költői formák vizsgálatára, amelyeknek köszönhetően az egységes kompozíció és a zárt, befejezett forma fogalma új értelemmel telítődik, illetőleg röviden áttekintjük azt a folyamatot, amelynek során a regény címéből kibomló szöveg-belső világ a művészet, az alkotás komplex metaforájává válik (*szakadék, vihar, álom*).<sup>61</sup>

## ***Művészet mint megkísértés***

A *Szakadék* című műben a főhős is aktívan részt vesz a regény megírásában, ugyanakkor a cselekmény a narrátor által tárgyiasított elbeszélésben jelenik meg az olvasó számára. Ennek következtében feltárul a fiktív anyag költői szöveggé alakításának folyamata. Ezt modellálja a művész (артист) alkotói fejlődése is. A művészalakot kísérő tematikus elemek jelszinten megkettőződnek a főhős nevének és családnévének (Borisz Rajszkij) szemantikai kibontásában (*Борис Паиски́й*): a *szenvedély* (страсть), a *szépség* (красота) és a *lopás* (красть) motívumaiban. Ennek oka a Goncsarov által újraalkotott irodalmi toposz, amely a szenvedélyből elkövetett bűn és a szépség elrablásának képzetét társítja a művészet-hez. A regény értelemvilága – *művészet* és *megkísértés* – a *szakadék* központi motívumából épül föl, ez hozza működésbe a szavak szemantikai emlékezetét is: a *művészet* (искусство) és a *megkísérteni* (искусить) szavak ugyanis az orosz nyelvben egy szótőre („кус”) vezethetők vissza. Ez a nyelvi képzet aktualizálódik a regényben és más, az alkotás problematikáját körüljáró orosz irodalmi művekben (lásd Puskin: *Mozart és Salieri*, Gogol: *Az arckép*).

Goncsarov regényében a művész megkísérti a nőt, aki egy másik férfi iránt érzett szenvedélyében hideg kőszoborból igazi nővé változik, és a művészet tárgyaként támad föl. A művész pedig, miután megszabadult a szenvedély érzésétől, az alkotás kínjai közt válthatja meg (*искупление*) bűnét. Ezt a problematikát bontja ki a *játék* (magyar fordításban „a színészkedés”) motívuma is, amelyet legnyilvánvalóbban a regényhősnek tulajdonított Heine-vers fordításában elemezhetünk. A romantikus stílus leleplezését és egyben meghaladását jelölő vers a főhős készülő regényének mottója és mintegy az egész regény szöveg-belső értelmezése: a romantikus szenvedély nem pusztán megkísértés, hanem a prózai alkotásba fogó művész ébredése, mialatt a játék valósággá vált, a dráma pedig regényszöveggé alakult.

A *Szakadék* szüzsés szerkezetének leírása ennek megfelelően Jurij Lotman regényelméletére alapozható, amely a *bűn–száműzetés–feltámadás* paradigmáját

---

<sup>61</sup> Ezeket a tematikus motívumokat értelmezi más szempontból N. Sztaroszelszkaja: СТАРОСЕЛЬСКАЯ, Н.: *Роман И. А. Гончарова «Обрыв»*. Москва, Художественная литература, 1990.

tartja az orosz regény invariáns sémájának.<sup>62</sup> Goncsarov regényében ez a hármas-egység cselekményszinten a *bűnbeesés–vezeklés–megtisztulás*,<sup>63</sup> metapoétikai szinten pedig a *megkísértés–átalakulás–alkotás* folyamatában valósul meg. A regény műfajának jelentés- és történetképző elvét pedig a bibliai és folklórpretextusok átértelmezésén túl<sup>64</sup> a különböző irodalmi műfajok lebontása és újraírása is képezheti. Ez egyedi módon realizálódik a *Szakadé*kban. A művész főhős és a narráció által kipróbált műfaji sablonok ugyanis a *szenvedély* szüzséjét ismétlik meg különböző formákban, és az így keletkező regény műfaja a perszonális művészregény irányába mutat.

## Vera alakja

A művész a hősnőkn, elsősorban Vera alakján keresztül érti meg önmagát, az alkotás mibenlétét, szabadul meg az őt „megvakító” irodalmi sablonoktól, és jut el új költői formákhoz. Vera alakja jelentős transzformációkon megy keresztül a műben. Eleinte csak Rajszkij szemével látjuk, ekkor egy titokzatos, csábító sellő („ruszalka”), majd egy megközelíthetetlen, romantikus hősnő története elevenedik meg az olvasó előtt. A szenvedélyes szerelmet átélő, kétségek közt őrlődő és ártatlanságát elvesztő nő belső konfliktusa ugyanakkor már egy mélyen vallásos, hívő alak (lásd: Vera neve oroszul *hitet* jelent) megjelenítésében figyelhető meg. Ezen a ponton regényi szövegben képi elbeszéléseket, képleírásokat látunk: a buzgón imádkozó Vera alakja, Vera mint a Szent Szűz az őt elcsábító „ördögi oroszlán”, Mark Volohov felett; a szűzi álomból ébredő és igazi nővé alakuló szobor képe stb. Vera bűnbánata és újjászületése szintén regényi ikonként reprezentálódik, amely a Szülőanya és a gyermek képét idézi: Vera a nagymama ölében talál menedékre. Ezután már a nőiség lényegét (együttérzést, önfeláldozást, szeretetet) megtestesítő Vera-alak jelenik meg. Ennek megfelelően változik a regényi elbeszélői szó is. A pogány, romantikus, majd keresztény elemeket ötvöző műalkotás is a művész bűnbeesése, majd feltámadása eredmé-

---

<sup>62</sup> LOTMAN, JU. M.: i. m. 1995–1996. 129.

<sup>63</sup> КРАСНОЩЕКОВА, Е. А.: i. m. 1997. 428.

<sup>64</sup> Az intertextualitás szintjén a *Szakadé*k a folklórhatyomány erőteljes feldolgozásáról tanúskodik (vö. például: *Mese Iván-cárevicsről, a Tűzmadárról és a szürkefarkasról*). Hangsúlyozottabbá válik a bibliai kontextus alkalmazása, nemcsak a nőalakok történetében, hanem a művészfigura által is, hiszen megvalósul a megkísértés és az alkotásaktuson keresztüli megváltás metapoétikai és jelszintű kapcsolata. A folklórmotívumok kiterjedt elemzését D. Zöldhelyi Zsuzsa végezte el az alábbi tanulmányában: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна: К проблеме реминисценций в лейтмотивах романа И. А. Гончарова «Обрыв». In: *И. А. Гончаров. Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова*. Ульяновск, Стрелец, 1994. 86.

nyeképpen születik meg. Tehát míg a cselekményben Vera alakjának megfejtése jelenti Rajszkij számára a művészet lényegének megragadását, addig meta-poétikai síkon a megfelelő költői formák keresését követhetjük nyomon.

### ***Szakadék – töredék – egész***

A főhős naplója is Vera és önmaga alakjának megfejtésére irányul. Rajszkij azonban széttépi naplóját, mivel túlzottan dagályos, romantikus beszédmódját, valamint az egyes szám első személyű formát nem találja megfelelőnek. A napló szövege tehát a narrátor betétszövegének tekinthető, vagy pedig Rajszkij válik a regény „feltételezett” narrátorává, ezért tudja rekonstruálni az írásait. Akárhogy is, a szétszaggatott napló meta-poétikai funkciójának és erőteljes nyelvi rendezettségének köszönheti kiemelt szerepét, ugyanis a szavak metaforikusságának kiaknázása következtében új költői nyelv és szemantika születik. A motiválatlan regényhely az értelmező figyelmét a nyelvi metaforavilágra helyezi át, amely a tematikus elemeket a hang szintjén motiválja.

Rajszkij „szétszaggatta naplóját és szélnek eresztette a papírfoszlányokat, mivel végleg csalódott képzelete alkotásaiban. A szélrózsa minden irányából odarebbentek a tyúkok [...]: nyilván valamilyen tyúk-mannának tartották ezeket a hópolyhekként szálló papírfoszlányokat; azután pedig lassan szétszéledtek, szintén csalódottan, és kérdően pillantgattak az ablakra” (491).<sup>65</sup> A *szétszaggatott papírfoszlányok* (*обрывки*) szóformája idézi meg a *szakadékot* (*обрыв*), és alkot párhuzamot a *bűnbeesés* helyszíne és az *elszakított papír* között. A *szakadék* tehát a *befejezetlen regényvázlat* jelölőjévé is válik. A csalódottság érzése ekvivalenciát teremt a főhős és a szárnyasok között, a tyúkok predikátuma (odarebbentek – *броситься*) pedig a szakadékkal (*обрыв*), Rajszkij mozgásával (leugrott a szakadékba – *бросился в обрыв*) és „Borisz” nevével (*Борис*) kapcsolható össze anagrammatikusan az orosz eredetiben. A nyelv költői funkciójának köszönhetően a jelölők szemantikáját szövegbeli ekvivalenseik bontják ki. Ráadásul az orosz nyelvben a *szakítani* (*оборвать – обрывать*) ige az *elveszni, elpusztulni* (*пропадать*) predikátummal rokon,<sup>66</sup> s a motívum ilyenén kibontása Goncsarov utolsó regényében megidézi az *Oblomov*ban fontos szerepet betöltő *szakadékba bukás* metaforáját (lásd: *Oblomov álma és levele*).

Így a szakadék a (horizontális irányú) szétszakításon túl vertikális mozgást is jelöl: a szakadékba bukást. Metaforikusan ez zajlik a regény szereplőinek életében: elbuknak. A szakadék locusával szemben áll a hegytetőn elhelyezkedő kert

---

<sup>65</sup> GONCSAROV, Ivan: *Szakadék*. Fordította: Gellért György. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1954. A magyar nyelvű idézeteket itt és a továbbiakban e kiadás alapján adjuk meg zárójelben az oldalszámok feltüntetésével. A tanulmány szerzőjének kiemelései.

<sup>66</sup> ФАСМЕР, М.: i. m. T. 3. 1987. 376.

motívuma, amely szimbolikus síkon az édenkertet jelöli. Nem véletlen, hogy a birtok tulajdonosának családneve (Rajszkij) magában foglalja ezt a jelentést is, illetve az ártatlanság és boldogság helyszínét testesíti meg az unokatestvére, Marfenyka és annak választottja számára.

Az édenkerthez köthető a *manna* motívuma is, ám az idézett szövegrészletben a tyúkoknak szórt papírfoslányok töredékességük miatt nem válhatnak mennyei mannává. Ugyanakkor a hópelyhek szövegbelső paralelizmust képeznek a főhős nagymamájának, a szakadékot és a kertet is magába foglaló birtok úrnőjének, Berezsokjának az álmával, amelyben a havon forgácsot lát. A regényszövegben zajló jelképzés során ezek a faforgácsok Vera udvarlója, Tusin (Stolz alakmása és a prózaiság megtestesítője<sup>67</sup>) ostornyelének darabjaivá transzformálódnak, amelyet a lány szakadékbeli „bűnbeesésének” hallatán tört szét. A szöveg motivikus ismétlődései a szakadék költői képét összekötik a regény tárgyi világával, a szereplők élettörténetének ívében megfigyelhető éles töréssel és Rajszkij töredékeivel. Ezért állíthatjuk azt, hogy Goncsarov regényében nemcsak a szöveg megalakításának a története tárul fel, hanem az a folyamat is, ahogy a regény címéből kibomló szövegbelső világ a művészet, az alkotás komplex metaforájává válik.

## *A művészlét megfejtése*

A csábítót és a művészt egyesítő Don Juan-archetípus újabb képviselőjeként Rajszkij önmaga művészlétének talányát igyekszik megfejtani. Szüzséje azonban romantikus detektívnovellaként is felépül. Erre az elemre koncentrálna, Etkind „pszichologizáló detektívregénynek” nevezi a *Szakadékot*.<sup>68</sup> Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy amint Rajszkij megfejt a nők titkát, a szenvedélye megszűnik, és ezután számára már csak az alkotás aktusa létezik. A „pszichologizáló detektívregény” *szüzséje* átalakul, és a továbbiakban a művész önmegismerésének és a mű megalkotásának tényleges *történetét* jelenti. Ez a metapoétikai síkon zajló történet az alábbi formában fogalmazható meg: a *Paradicsomot* jelentő név hordozója, Rajszkij (*Раїський – mennyei*) keresi a mennyek kapuját nyitó *kulcsokat* (*раїские ключи*), vagyis a befejezett, tökéletes művészi alkotást.<sup>69</sup> A *kulcs* az alkotás metaforájaként lepleződik le, hiszen a szüzsés események újraalkotása úgy azonosítható, mint a mennyek országának megteremtése a Földön, a szöveg megírása pedig mint a mennybe vezető út. Tehát

---

<sup>67</sup> Rajszkij Tusin alakján keresztül fordul a prózai elbeszélés mód és formák felé. Ekkor a romantikus klisék elhagyása és az egyszerűség kap hangsúlyos szerepet.

<sup>68</sup> ЭТКИНД, Е. Г.: i. m. 1999. 148.

<sup>69</sup> Az antihős Volohov Rajszkijhoz intézett szavaiban a *kulcs* a megfejtés, vagyis a befejezett regény motivikus indexe: „a zárat megtalálta, keresse meg hozzá a kulcsot is” (243).

a Rajszkij név mint történetsszervező elvvel rendelkező metafora nemcsak realizálódik a történetben, hanem a jelképző folyamatot is jelöli, vagyis a szövegalkotás Rajszkij szaván alapul.

## *Szobor vs. szó*

A *szakadék*-metafora jelzi a Rajszkij alakjában végmenő változást is, aki úgy születik újjá, hogy képessé válik a tényleges alkotói aktusra. A szakadékot számára a folyamatos életalkotás, a szoborszerű nőalakok életre keltése jelenti (ezért lesz a mű központi metaforája az *álmom* helyett a *felébredés-felébresztés*). Ugyanakkor az ezt követő alkotásaktus már művészi létformaként értelmezhető, amelynek során a művész az élő nőalakot lezárt művé, szoborrá formálja. A cselekményben életre keltett alak az alkotás tárgyaként teljesíti ki rendeltetését, és szoborszerűségbe merevedik. Ehhez a felismeréshez a főhős utolsó álomlátását követően jut el. Az álomban látott kőszobor arra a következtetésre juttatja Rajszkijt, hogy a feladata a szépség és a külső forma szemlélése, nem pedig a mélyre hatolás, a belső világ elemzése, ami a regényírás alapját jelenti. Ezután megy végbe az igazi „ébredés”, a levélírás aktusa, amelyben az alkotó szubjektum lebontja korábbi művészi kódjait, és tudatosítja felismerését. Mialatt a művészregény hőse különböző művészeti ágakban próbálja ki önmagát, és végül úgy gondolja, hogy a szobrászatban találja meg a helyét, megszületik Goncsarov regénye, ami viszont az írásra, a szóművészeti alkotásra helyezi a hangsúlyt.

A festmények, ikonok, szobrok nem kapnak kész formát a regényben, megalkotásuk az írott szóban zárul le és egyben kel új életre, hiszen az élettelen jelek új jelentéssel telítődnek. A *Szakadék* egyik irodalmi pretextusában, Puskin *Kővendégében* a jel (знак) mint szóforma és téma válik a szüzséképzés alapjává (знание – *megismerés*, знакомство – *megismerkedés* stb.), a holt szavak-jelek szintén új jelentésre (значение) tesznek szert, új meghatározást kap a halál, a szerelem és a művészet fogalma. Annak ellenére, hogy a cselekményben a megelevenedő kőszobor magával viszi Don Juant, a csábító költészete és története fennmarad (lásd például Laura szerepét, aki híven tolmácsolja Don Juan verseit).<sup>70</sup> A szerelem és a művészet legyőzi a halált, a kő szóvá alakul, a szóműben megteremtett szobor/jel értelmet és tartalmat kap. A jel transzformációjának következtében a *szóművet*, a *szöveget* tekinthetjük a *művészet* elsődleges jelentésének, megismerési formájának. A szobor/jel életre keltése poétikailag pedig úgy

---

<sup>70</sup> Lásd ezzel kapcsolatosan Roman Jakobson és Hermann Zoltán tanulmányait. ЯКОВСОН, Р.: *Статуя в поэтической мифологии Пушкина*. In: ЯКОВСОН, Р.: *Работы по поэтике*. Москва, 1987. 145–180. HERMANN Zoltán: *Puskin Kővendége*. In: KOVÁCS Árpád – NAGY István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből*. Budapest, 1999. 211–258.

értelmezhető, hogy új jelentést kap a költői szövegben történő újrateremtése során.

Goncsarov regényében a szoborszerű alakok meglevenedése szimbolikus síkon is megtöltődik jelentéssel. A kőszobor életteli nővé, majd a művészet tárgyává alakítása metaforizálja azt a folyamatot, amely során a jel jelentésre tesz szert.<sup>71</sup> A nagymama, Marfenyka és Vera szobor-, vagyis jelszerű alakja a mű végén már szimbolikus jelentőséggel bír, és regénybeli megformálást igényel. A nőalakok a három alapelv: a természet, a művészet, a történelem, globálisan pedig Oroszország megtettesítőjévé válnak. Ha metapoétikai síkon vizsgáljuk a művészi ábrázolás tárgyának problematikáját, akkor az alábbi folyamat bontakozik ki: a pogány képzetek keresztény ikonná, szoborrá, majd szóvá formálása jelenti a művészi aktus lényegét. Vagyis Goncsarov a puskinival közös gyökerű, attól mégis eltérő jel- és jelentésrendszer megalkotásával jut el a művészetnek *írott formájú önmegértésként és jelteremtésként* való azonosításához.

## Összefoglalás

Goncsarov regényét tehát olyan lezárt egészként, befejezett műként interpretálhatjuk, amelyben a fő problémát a művet alkotó különböző vázlatok, jegyzetek, karcolatok egybeolvasztása, egységes és komplex kompozícióvá alakítása jelenti. A *szakadék* nem csupán a bibliai pretextus regényi változata, az elveszett Paradicsom metaforája, hanem a szövegben lezajló szemantikai újításnak köszönhetően azokat a Rajszkij és az elbeszélő által létrehozott töredékeket, kiszakított szövegrészleteket (*обрывки*), regényvázlatokat is jelöli, amelyekből a *Szakadék* (*Обрыв*) című regény egységes szövete létrejön, azaz megteremtődik az alakzattá váló alak nevébe rejtett édenkert. A hangsúly a forma befejezettségére esik, hiszen a vázlatoknak és töredékeknek a regény teljességében kell szert tenniük valódi értelmükre, ott kell kész formát ölteniük. Tehát a folyamatos alkotásaktus, a befejezetlen, töredékes forma jelenti a megírásra kerülő regény, a befejezett mű alapanyagát.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Puskin művével való párhuzamot alkot az is, amikor a Rajszkij nézőpontját érvényesítő regényszöveg Berezskovát az elkövetett bűn hallatán hirtelen meginduló bronzszoborhoz hasonítja. Golgotaként azonosított vezeklése után a nagymama leromboltatja a szakadékbeli lugast (a bűnbeesés helyszínét). Cselekedete szintén a puskinai kőszobor/parancsnok tettét idézi meg: leszámol a csábítóval.

<sup>72</sup> Itt visszautalhatunk a már említett goncsarovi *ars poeticára* is, hiszen az író a nagyepikai formát, a regény műfaját a befejezettség és az egységes kompozíció kritériumai révén határozza meg. A befejezett, lezárt formát pedig a tipizálás előfeltételének tartja.

## Goncsarov regényei

A fenti elemzések során rámutattunk azokra a szövegképző elemekre, amelyek Goncsarov három regényében egyedi módon boncolgatják az írás, az alkotás kérdését, értelmezik át a regényműfajt, illetve az irodalmi kánont. Így jutottunk el a nyugat-európai nevelődési regényt lebontó *Hétköznapi történettől* a teljességet manifesztáló *Oblomovon* át a *Szakadék* című művészregényig.

Az író regényeiben – a Puskindól eredeztethető orosz eszmélés-szüzsé jeleként – sajátos módon valósul meg a főhősök (lineáris) önértelmezési és önmegértési folyamata. Ezt a levélírás aktusa jelzi, amely során a megnyilatkozás szubjektuma eljut az életére vonatkozó legfőbb felismeréséig, és önleíró szöveg – személyes elbeszélés – megalkotójává válik.

A trilógiát alkotó regények egymásra épülésében fokozatosságot figyelhetünk meg abból a szempontból is, ahogy a főhősök alkotóképességüket kibontakoztatják. Alekszandr Adujev a hivatali írásformához fordul, Oblomov alkotó szubjektuma tényleges formát az *Álomban* és Olgához írt levelében ölt, Rajszkij művészi potenciálja pedig a folyamatos alkotótevékenységben testesül meg. Ezzel párhuzamosan csökken az elbeszélő ironikus értékpozíciója, illetve az elbeszélő és az alak epikus távolsága. Az író regényében a történet megalkotása, egységes elbeszéléssé formálása ugyanis nem a főhős, hanem a fiktív szerző feladata (a narrátor elbeszélése). Ugyanakkor a főhősök létrejövő saját, önálló nyelve fontos szerepet tölt be az értelemképzésben, amely során a szövegsubjektum az elbeszélte világ újabb minőségeit tárja fel és jelöli meg.

Az elbeszélői objektivitásnak köszönhetően a bonyolult cselekménymenet helyett a metaforizációra, a nyelvi megformálás szemantikai eseményére helyeződik át a hangsúly. Ezt a folyamatot Goncsarov regényeiben leginkább az írás metaforáinak (mint az *álom* vagy az *ébredés*) a működésében figyelhetjük meg, vagyis annak történetében, ahogy a címben rejlő kulcsmotívumot a regényszöveg kibontja. A motivikus háló a regények egymásra épülésében tovább bővül, és egyben új jelentésekkel gazdagodik. A motivikus elemek ismétlődése egyfelől szervezi a költői szövegteret, másfelől össze is sűríti azt.

Mivel a narráció szinte soha nem vált át egyes szám első személyű elbeszélői formába, Goncsarov regényei az orosz regény egyik különleges típusát alkotják. A tárgyhoz való objektív viszonyt létrehozó elidegenítő maszkokat ellensúlyozza a művek szemantikai telítettsége. Az író regényeiben megfigyelhető a különböző műfaji formák felbomlása és megújítása, ami az új regénynyelv megteremtésének alapfeltétele. Az önleíró szövegszerveződés és a nyelv jelentésképző lehetőségeinek aktivizálása, vagyis a költői, adott műben létrejövő új etimológia szintén a goncsarovi regény *személyessé válásáról* tanúskodik. Ennek alapján a sajátos goncsarovi regénynyelv alapvonásának tartott objektivitást szimbolikusnak tekinthetjük.



## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BABITS Mihály: *Az európai irodalom története*. Budapest, Európa, 1957. 424.
- BAHTYIN, M. M.: A tér és az idő a regényben. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 257–302.
- BLOT, J.: *Ivan Gontcharov ou Le réalisme impossible*. Paris, L'Âge d'homme, 1986.
- BONAMOUR, J.: Le roman perdu et retrouvé (A propos de Rajszkij et du „Ravin” d' I. A. Gončarov). *Revue des études slaves* 54, 1982. 53–61.
- DOBROLJUBOV, Ny. A.: Mi az oblomovság? Fordította: Lukács Jánosi Gertrúd. In: DOBROLJUBOV, Ny. A.: *Orosz realizmus*. Budapest, Szikra, 1948. 29–78.
- DUKKON Ágnes: Költészet és valóság Goncsarov világában. *Filológiai Közöny* 1995/2. 114–123.
- EHRE, M.: *“Oblomov” and his Creator. The Life and Art of Ivan Goncharov*. Princeton, Princeton University Press, 1973.
- FRIED István: Oblomov „Casta divá”-ja. *Filológiai Közöny* 1994/2. 94–100. *Gončarov. Leben, Werk und Wirkung*. Köln, Thiengen, 1994.
- HAJNÁDY Zoltán: *Az orosz regény*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991. 45–52.
- HANSEN-LÖVE, Katharina: The Structure of Space in I. A. Goncharov's “Oblomov”. *Russian Literature* 28, 1990. 175–210.
- KETCHIAN, S. I.: Dostoevskij's Linguistically Based Ideational Polemic with Goncharov through Raskol'nikov and Oblomov. *Russian Literature* 51, 2002. 403–419.
- KLEIN, J.: Gončarov und die Idylle: „Obyknoennaja istorija“. In: *Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978*. Köln–Wien, 1978. 219–227.
- KRONEBERG, B.: Zur Erzählstruktur von Gončarovs „Oblomov“. In: *Festschrift für Alfred Rammelmeyer*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1975. 227–250.
- LOHFF, U. M.: *Die Bildlichkeit in der Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs*. München, Verlag Otto Sagner, 1975.
- LUKÁCS György: A dezillúziós romantika. In: LUKÁCS György: *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*. Budapest, Magvető, 1975. 560–575.
- LYNGSTAD, A. – LYNGSTAD, S.: *Ivan Goncharov*. New York, Twayne, 1971.
- MAYS, M. A.: “Oblomov” as Anti-Faust. *Western Humanities Review* 1967/2. 141–152.
- MAZON, A.: *Un maître du roman russe Ivan Gontcharov. 1812–1891*. Paris, 1914.
- MEREZSKOVSZKI [MEREZSKOVSZKIJ], D. SZ.: *Goncsárov*. Fordította: Sebestyén Károlyné. In: MEREZSKOVSZKI, D. SZ.: *Örök útítársaink*. Budapest, Athenaeum, 1927. 327–357.

- NEUMANN, F. W.: *Gončarovs Roman „Oblomov“*. Wiesbaden, 1974.
- POGGIOLI, R.: On Goncharov and his Oblomov. In: POGGIOLI, R.: *The Phoenix and the Spider. A Book of Essays about Some Russian Writers and Their View of the Self*. Cambridge, Harvard University Press, 1957. 33–48.
- RÖHRIG Eszter: Az idő poétikájának kérdései Goncsarov „Oblomov” című regényében. *Studia Russica* 1. Budapest, ELTE, 1978. 159–167.
- SCHMIDT, W.-N.: Gončarov: „Obryv”. In: SCHMIDT, W.-N.: *Nihilismus und Nihilisten*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1974. 106–140.
- SETCHKAREV, V.: *Ivan Gontcharov: His Life and His Works*. Würzburg, Jal Verlag, 1974.
- SIMPSON, M. S.: „Les illusions perdus” et „Obyknovennaia istoriia”. *Revue de littérature comparée* 58, 1984. 465–470.
- SZERB Antal: Goncsarov. In: SZERB Antal: *A világirodalom története*. Budapest, Magvető, 1989. 633–635.
- TALLÁR Ferenc: A felbomló egység regénye – az Oblomov. In: TALLÁR Ferenc: *Utópiák igazságában*. Budapest, Magvető, 1984. 312–372.
- VAJL, P. – GENISZ, A.: Oblomov és a „többiek”. In: VAJL, P. – GENISZ, A.: *Édes anyanyelv (Az orosz irodalom aranykoráról)*. Budapest, Európa, 1998. 185–196.
- VOINOVICH Géza: Goncsarov (Részlet). In: ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Orosz írók magyar szemmel I. Szöveggyűjtemény*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1986.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: Goncsarov. In: ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 135–139.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: Ivan Goncsarov: Oblomov. In: *Huszonöt fontos orosz regény. Műelemzések*. Budapest, Maecenas–Lord, 1996. 46–61.
- БАХТИН, М. М.: Идиллический хронотоп в романе. Формы времени и хронотопа в романе. In: БАХТИН, М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература, 1975. 373–391.
- БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: *Взгляд на русскую литературу 1847 г.* Москва, Художественная литература, 1955. 55–150.
- ГЕЙРО, Л. С.: Роман И. А. Гончарова «Обломов». In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Обломов*. Ленинград, Наука, 1987. 527–551.
- ДОБРОЛЮБОВ, Н. А.: Что такое обломовщина? In: ДОБРОЛЮБОВ, Н. А.: *Избранное*. Москва, Детская литература, 1970. 3–43.
- ДРУЖИНИН, А. В.: Обломов. Роман И. А. Гончарова. In: ДРУЖИНИН, А. В.: *Прекрасное и вечное*. Москва, Современник, 1988. 441–461.
- ДРУЖИНИН, А. В.: Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов (Из путевых заметок). In: ДРУЖИНИН, А. В.: *Прекрасное и вечное*. Москва, Современник, 1988. 128.

- И. А. Гончаров в русской критике. Сборник статей. Москва, Художественная литература, 1958.
- И. А. Гончаров. Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, Стержень, 1994.
- И. А. Гончаров. Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 г. Ульяновск, Симбирская книга, 1992.
- И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Москва, Наследие, 2000.
- КРАСНОЩЕКОВА, Е. А.: И. А. Гончаров. Мир творчества. Санкт-Петербург, Пушкинский фонд, 1997.
- ЛИХАЧЕВ, Д. С.: Нравоописательное время у Гончарова. In: ЛИХАЧЕВ, Д. С.: *Поэтика древнерусской литературы*. Москва, Наука, 1967. 312–319.
- ЛОЩИЦ, Ю.: Гончаров. Москва, Молодая гвардия, 1986.
- МАНН, Ю. В.: Автор и повествование. In: ГРИНЦЕР, П. А. (отв. ред.): *Историческая поэтика (Литературные эпохи и типы художественного сознания)*. Москва, Наука, 1994. 431–480.
- МАНН, Ю. В.: *Поэтика русского романтизма*. Москва, Наука, 1976. 280–283.
- МАНН, Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы». In: *Проблемы типологии русского реализма*. Москва, Наука, 1969. 241–305.
- МАРКОВИЧ, В. М.: Природа художественной истины в романах Герцена и Гончарова 1840-х годов. In: МАРКОВИЧ, В. М.: *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы)*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1982. 97–108.
- МАРКОВИЧ, В. М.: Своеобразие диалогического конфликта в романе Гончарова «Обыкновенная история». In: МАРКОВИЧ, В. М.: *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы)*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1982. 78–97.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: Гончаров. (В сокращении). In: *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике*. Ленинград, Наука, 1991.
- НЕДЗВЕЦКИЙ, В. А.: И. А. Гончаров – романист и художник. Москва, Издательство МГУ, 1992.
- ОТРАДИН, М. В.: *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*. Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 1994.
- ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф.: Творчество Гончарова. In: ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф.: *У истоков русского реализма*. Москва, Современник, 1989. 663–751.
- ПРУЦКОВ, Н. И.: Романы Гончарова. In: ФРИДЛЕНДЕР, Г. М. (ред.): *История русского романа в 2 томах*. Т. 1. Москва–Ленинград, Издательство Академии Наук СССР, 1962.
- РАЙНОВ, Т.: «Обрыв» Гончарова, как художественное целое. In: *Вопросы теории и психологии творчества*. Т. 7. Харьков, 1916. 32–75.

- Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1991.
- СТАРОСЕЛЬСКАЯ, Н.: *Роман И. А. Гончарова «Обрыв»*. Москва, Художественная литература, 1990.
- ТИРГЕН, Петер: Обломов, как человек-обломок (К постановке проблемы «Гончаров и Шиллер»). *Русская литература* 1990/3. 18–31.
- ХАЙНАДИ, Золтан: Фауст и Обломов: противостояние. *Литература*, 2000/20. 14–15.
- ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: И. А. Гончаров как автор «Фрегата „Паллада“». In: ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: *Заметки о прозе русских классиков*. Москва, Советский писатель, 1955. 223–245.
- ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. М.: «Фрегат „Паллада“». In: ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. М.: *Избранные труды*. Санкт-Петербург, Издание СПбГУ, 1995. 225–269.
- ЭТКИНД, Е. Г.: И. А. Гончаров. In: ЭТКИНД, Е. Г.: *«Внутренний человек» и внешняя речь*. Москва, Языки русской культуры, 1999. 115–165.

Hivatalos honlap: <http://www.goncharov.spb.ru>

IVAN GONCSAROV

## JOBB KÉSŐN, MINT SOHA<sup>1</sup>

### KRITIKAI JEGYZETEK

(Részletek)

Már régen letettem a tollat, és semmi újat nem publikáltam. Így akartam befejezni az irodalmi pályafutásomat, mivel azt gondoltam, az idő elszállt fölöttem és a műveim fölött is, vagyis az aktualitásuk lejárt.

Csak a világmegjelenés hajóútamról készült írásaimat, a *Pallasz Fregattot* szándékoztam újraközölni a kiadás előszavában felsorolt okoknál fogva. A világ távoli tájain tett utazásokról szóló beszámolók amúgy is rendelkeznek azzal a kiváltsággal, hogy tovább tartanak számot érdeklődésre, mint más könyvek. [...]

Más a helyzet a regényekkel és általában a szóművészeti alkotásokkal. Ezek a koruknak élnek és koruk elmúltával meg is halnak. Csak a nagy mesterek művei élnek túl a maguk idejét, és válnak annak történelmi mementóivá. [...]

Azonban az az olvasóközönség, amelyben irodalmi pályafutásom sok tanúja él még, gyakorta megemlékezik a regényeimről is, néha írott formában, és nagyon gyakran személyesen hozzám. [...]

Ugyanakkor, mint az szinte minden író esetében előfordult már, megpróbálnak engem is azonosítani egyik vagy másik hőssémmel, hol ebben, hol abban a műben igyekeznek rámtalálni, vagy létező személyek alteregóját keresik a regények hőseiben és hősnőiben. Leggyakrabban Oblomovval azonosítanak, udvariasan szememre hányva alkotói renyheségemet, és azt állítják, hogy ezt az alakot magamról mintáztam. Néha pedig, épp ellenkezőleg, nehézséget okoz, hogy hol helyezzenek el valamelyik regényemben, a *Hétköznapi történet* című regényben például, a nagybácsi vagy az unokaöcs alakjában. [...]

Azért, hogy kikerüljek ebből a helyzetből, a műveit védő alperes és kritikus szerepéből az olvasóim előtt, és egyszer s mindenkorra tisztázzam saját szerzői pozíciómat és feladataimat, úgy döntöttem, hogy közreadom az alábbi, régóta az asztalom mélyén heverő kéziratot. [...]

---

<sup>1</sup> A fordítás az eredetileg 1879-ben megjelent tanulmány alábbi újrakiadása alapján készült: ГОНЧАРОВ, И. А.: Лучше поздно, чем никогда. In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 8. Москва, Художественная литература, 1980. 99–148 – М. А.

Korántsem tekintem műveim ezen elemzését a kritika kétségbevonhatatlan kriteriumának, egyáltalán nem erőltetem rá senkire, és azt is előre látom, hogy különböző okoknál fogva sok olvasó több dolog vonatkozásában is más véleményen lesz. A közreadás célja csupán az, hogy szeretném, ha tudnák, hogyan tekintek én magam a regényeimre, és ha úgy fogadnák, mint személyes válaszomat a nekem feltett kérdésekre, hogy azután ne kelljen újabbakkal hozzám fordulni.

Ha az olvasók úgy találnák, hogy a műveim megértéséhez felkínált kulcs nem tölti be funkcióját, szíve joguk saját kulcsot keresni. Ha pedig, várakozással ellentétben, mégis úgy adódna, hogy ki kellene adnom újra az összes műveimet, akkor ez az elemzés azok szerzői előszavául szolgálhat.

Majd a szememre vetik, hogy elkéstem ezzel az előszóval, de erre azt tudom felelni: ha most sem tűnik feleslegesnek, akkor „jobb későn, mint soha”.

\*

A *Szakadék* című regény 1869-es megjelenése óta sok szigorú ítéletet, ingerült kritikát olvastam a sajtóban [...].

Hiába vártam, hogy rajtam kívül bárki is olvasson a sorok között, s megszeretvén az alakokat, összekösse őket egységes egésszé, és megértse, mit is jelent ez az egész [...] ez nem következett be. [...]

1870-ben azonban szerettem volna megcáfolni bizonyos kritikusokat *Volohov* és *Vera* alakja kapcsán, meg akartam őket és magamat is védeni, de meggondoltam magam, hogy ne provokáljak ki újabb, még annál is ingerültebb bírálatokat, mint amilyeneket akkoriban kaptam csak azért, mert állítólag *Volohov* figurájában az új nemzedék egyik képviselőjét ábrázoltam! Ezek az ellenvetések alkották tárgyát annak az eléggé terjedelmes előszónak, amelyet a *Szakadék* 1870-es különkiadásához készültem publikálni, de félretettem, mondom, és most átemelem onnan azokat a részeket, amelyeket helyénvalónak találok.

Ha ennyi ideig hallgattam, akkor most miért próbálom megmagyarázni a könyvem, pontosabban: a könyveimet, hiszen érintenem kell futólag az első két regényemet is, ha az utolsóról beszélek. Ugyanis le kell szögezmem, hogy azok, különösen az *Oblomov* és a *Szakadék szorosán és következetesen összefüggenek*, mint az orosz élet bennük vízcseppként visszatükröződő korszakai. [...]

„A művész képekben<sup>2</sup> gondolkodik” – állította Belinszkij –, és ezt láthatjuk lépten-nyomon valamennyi tehetséges regényíró esetében.

De hogy gondolkodik – ez az ősi, összetett és vitatott kérdés! Egyesek szerint tudatosan, mások szerint ösztönösen.

Szerintem így is, meg úgy is, attól függően, hogy mi dominál a művészből: az ész vagy a fantázia és az úgynevezett szív. [...]

---

<sup>2</sup> Az „образ” fogalma a tanulmányban a *kép* jelentése mellett az *alak* értelmében is megjelenik – M. A.

A tudatos íróknál az ész tárja fel azt, amit a kép elhallgat, és az alkotásaik gyakran szárazak, erőtlenek és töredékesek; az olvasó eszéhez szólnak, de az érzéseire és a képzeletére kevésbé hatnak. Meggyőznek, tanítanak, bizonygatnak, de úgymond nem érintenek meg.

Ugyanakkor ha túlteng a fantázia, és a tehetséghez képest viszonylag kevesebb az ész, a kép elnyeli, magába zárja a jelentést, a gondolatot; a kép ilyenkor önmagáért beszél, és a művész gyakran maga is csak egy vesébe látó kritikus – mint amilyen Belinszkij és Dobroljubov volt – interpretációja segítségével látja meg az értelmet. [...]

Ami engem illet, azt állíthatom, hogy az utóbbi kategóriába tartozom, vagyis (ahogy ezt Belinszkij megjegyezte) legjobban „rajzolni” szeretek.

Abban a pillanatban, amikor rajzolom, ritkán tudom, mit is jelent az általam festett alak, portré, jellem, csak látom magam előtt élőben, és figyelem, vajon hűen rajzolom-e meg; látom másokkal való együtthatásában, következésképp látom a jeleneteket, és rajzolom azokat is, néha jóval előre a regény menetében, bár még nem teljesen világos előttem, hogyan állnak majd össze egységes egészzé a fejemben egyelőre még szétszórt részek. Hogy el ne felejtsem, sietek felvázolni a jeleneteket, a jellemeket különböző papírfecnikre, cetlikre, és mintegy tapogatózva haladok előre, kezdetben nehézkesen, lagymatagon és unalmasan írok (mint ahogy az *Oblomov* és a *Rajszkij*<sup>3</sup> elején), az írás során magam is unatkozom, míg hirtelen fény gyúlik, és megvilágítja az utat, amerre mennem kell. Mindig van egy kép, amely egyben kulcsmotívum, amely visz előre, és az út során akaratlanul is felkapom azt, ami a kezem ügyébe kerül, ami közel áll hozzá. Ekkor már élénken, lankadatlanul dolgozom, a tollam alig győzi az írást, amíg ismét falba nem ütközöm. De eközben is folyik a munka a fejemben, a szereplők nem hagynak nyugodni, zaklatnak, jelenetekben pózolnak, hallom beszélgetésük részleteit; és Isten bocsá', gyakran úgy tűnt, hogy mindezt nem kitalálom, hanem itt van körülöttem a levegőben, nekem csak meg kell figyelnem és bele kell mélyednem.

Például önmagamban és másokban legelőször *Oblomov* lusta figurája ötlött a szemembe, majd rajzolódott ki egyre világosabban előttem. Persze ösztönösen éreztem, hogy ez az alak lassacskán magába szívja az orosz ember legalapvetőbb tulajdonságait, és ez az ösztön akkor elég volt ahhoz, hogy az alak hiteles legyen. [...]

A *Szakadék*ban leginkább és elsősorban három alak foglalkoztatott: *Rajszkij*, a *nagymama* és *Vera*, de különösen *Rajszkij*. A legnehezebb az volt, hogy belemélyedjem ebbe az akkor még kialakulatlan, homályos figurába, amely bonyolult, változékony, szeszélyes, szinte megfoghatatlan volt, és fokozatosan alakult ki, az idő múlásával, amely rávetítette az összes fény- és színárnyalatát, vagyis rajta hagyta a társadalmi fejlődés változásainak nyomát. [...]

---

<sup>3</sup> A *Szakadék* című regény egyik előterve – M. A.

Korábban már említettem, hogy *nem három, hanem egy regényről* beszélek. Ezeket egy közös vezérfonal, egy kibontakozó gondolat – az orosz élet általam átélt egyik korszakától a másikig tartó átmenet –, valamint e korszakok jelenségeinek képeimben, portréimban, jeleneteimben, apró megnyilvánulásokban stb. való tükröződése köti össze.

Mindenekelőtt fel kell idéznünk és tisztáznunk kell a művészet *alábbi* téziséit: ha az alakok tipikusak, – erőteljesen vagy kisebb mértékben – feltétlenül tükrözik azt a korszakot, amelyben élnek, hiszen ettől válnak tipikussá. Vagyis bennük, mint a tükörben, mind a társadalmi lét, mind az erkölcsök, mind az életforma visszatükröződnek. S ha a művész maga mélységekbe tud hatolni, akkor bennük megjelenik a lélektani elemzés is. [...]

Amikor a *Hétköznapi történetet* írtam, természetesen magamra is, és a sok hozzám hasonló, otthon vagy egyetemen tanuló fiatalra is gondoltam, akik, szél-től is védve, szülőanyjuk oltalmában éltek, majd kiszakadtak a jóvilágból, az otthon melegéből [...] és megjelentek a tettek mezején, Péterváron. [...]

A nagybácsi és az unokaöcs konfliktusában tükröződött a szentimentalizmus régi fogalmainak és erkölcsi elveinek akkoriban épp hogy kezdődő bomlása, így vált kritika tárgyává a barátság és a szerelem érzésének karikatúraszerű eltúlzása, a semmittevés költészete, a tettetett, valójában nem is létező érzések hazugsága a családban és otthon (például a vénlány nagynéni *sárga virágokkal* jelölt szerelme stb.), a vizitekre és a felesleges vendégeskedésre pazarolt idő és így tovább.

Vagyis a régi erkölcsök üres, álmodozó és szenvelgő oldala, illetve a fiatal-ság szokványos lelkesedése a fennkölt, nagyszerű, választékos és hatásvadász dolgok iránt, és a vágy, hogy ez hangzatos prózában, de leginkább versben fejeződjék ki.

Mindez elavult, elmúlt. Új hajnal virradt, egy józan, gyakorlatias és szükséges élet hajnala.

Az előző, vagyis a régi lezárult az unokaöcs alakjában, ezért is az ő figurája a szemléletesebb és a letisztultabb.

Az utóbbi, vagyis a tett, a munka és a tudás szükségességének józan belátása a nagybácsiban fejeződött ki, de ez a belátás épp hogy csak megszületett, megjelentek az első jelei, de még messze volt a kiteljesedéstől. Ezért érthető, hogy a kezdemény csak gyengén, részlegesen, imitt-amott, bizonyos személyekben és kis csoportokban tudott kifejeződni, és a nagybácsi alakja halványabbra sikerült az unokaöccsénél. [...]

Nagyenyka csak azt ismerte föl, hogy a fiatalabb Adujev nem az erő képviselője; benne csak megismétlődik mindaz, amit már vagy ezerszer látott más ifjakban, akikkel táncolt és kicsit kacérkodott. Egy percre odahallgatott Adujev verseire. A versírás akkoriban belépőt jelentett az értelmiség sorába. Azt várta, hogy ott rejlik az erő, a tehetség. De kiderült, hogy Adujev csak tűrhető verseket ír, amelyeket senki se ismer, és ráadásul duzzog magában a grófra azért, mert az egyszerű, okos és méltóságteljes. Nagyenyka az utóbbit választotta: és egyelőre



ez jelentette az orosz lányok tudatos lépését – a szóltan emancipációt, a tehetetlen anyai tekintély elleni tiltakozást. [...]

Nem Nagyenykát, hanem a korszak bizonyos társadalmi körét képviselő orosz lányt ábrázoltam, egy bizonyos pillanatban. Személyesen semmiféle Nagyenykát nem ismertem, illetve sok Nagyenykát ismertem. [...]

Az *Oblomov*ban Olga a következő korszak átalakult Nagyenykája. [...]

Adujev úgy végezte, mint akkoriban a többség: elfogadta a nagybácsi gyakorlati bölcsességét, hivatalba lépett, újságokba is írt (de már nem verseket), és az ifjúkori lázongások korán túllépve igazi javakat szerzett, akár a többség, biztos pozícióhoz jutott a hivatalban, előnyös házasságot kötött, vagyis tette a dolgát. Ebben áll a *Hétköznapi történet*. [...]

Azt a megjegyzést tehetik nekem, hogy már jóval korábban találhatók utalások olyan emberi viszonyokra, mint amilyenek nálam az *Oblomov*ban és a *Szakadék*ban, részben a *Hétköznapi történet*ben vannak, a nagy költőknél, Puskinnál például Tatyjana és Anyegin, Olga és Lenszkij, és mások kapcsolatában.

Erre mindenekelőtt azt tudom válaszolni, hogy az orosz irodalomban Puskin-tól és Gogoltól egyelőre nem tudunk elszakadni. A puskini-gogoli iskola ma is él, és mi, szépirok mindannyian csak az általuk hagyományozott anyagokon dolgozunk tovább. Még Lermontov, ez a rendkívüli tehetség is úgy hasonlít Puskinra, mint az elsőszülött fiú az apjára. [...] A különbség csak abban van, hogy különböző korokban éltek. [...]

Gogol is Puskinnak köszönheti alakjai objektivitását. [...]

Meg kell hogy mondjam, a hazai irodalomban (de gondolom, mindegyikben) leginkább két fő nőalak szerepel állandóan párhuzamosan a szóművészeti alkotásokban, mint egymás ellenpólusai: a pozitív jellem – a puskini *Olga* és az ideális – a szintén puskini *Tatyjana*. Az első a korszak feltétlen, passzív kifejeződése; típus, amely, mint a viasz, kész, uralkodó formát ölt. A másikat az öntudat, az eredetiség és az öntevékenység ösztöne hajtja. [...] E kettő megtalálható a mesterinknél és példaképeinknél, megtalálható Osztrovszkij *Vihar* című drámájában is, egy másik szférában; és hozzá merem tenni, megtestesültek a *Szakadék* című regényemben is. [...]

A műveimben (az Anyegin korát követő korszakban) Nagyenka is és Olga is, pontosabban Nagyenyka-Olga (mivel hangsúlyozom, hogy ők egyazon személy különböző korszakokban) a kornak megfelelően másképp cselekedett. Nagyenyka tudatlanságától természetes volt az átmenet Olga tudatos házasságához Stolzcal, a munka, a tudás, az energia, vagyis az erő képviselőjével. [...]

Egyedül Stolz állította időről időre Oblomov elé az oblomovi végtelen lustaság, apátia és álom tükrét. Olgával együtt minden erejét barátja felébresztésére fordította, de hiába.

Csak az utolsó találkozásukkor szalad ki Oblomov száján néhány tudatos szó – azt is feleslegesen írtam bele. [...] Az alakok azért alakok: rajtuk keresztül kell beszélni.

Amikor Stolz végleg otthagyja Oblomovot, könnyes szemmel így szól: „– *Is-ten veled, vén Oblomovka!* – [...] – *Elévültél, elavultál.*”<sup>4</sup>

Még ezt sem kellett volna mondania. Eléggé megmagyarázza önmagát Oblo-mov azzal, hogy arra kéri Stolzot, *menjen el, ne bántsa*, amikor azt mondja, *fájós részével nőtt a régi világhoz, ha Stolz megpróbálná letépni: halál lesz a vége!*<sup>5</sup>

Ezzel kellett volna befejeznem a második képet, az *Álmod*, vagyis a nagyon mély, örök álommal, hiszen az *oblomovi hátgerincen* túl (Herzen kifejezése a *Kolokol* című lapjában) feltárult előttem a következő, a harmadik perspektíva: az *Ébredés* képe. [...]

Leginkább az architektonika, az összes alak és jelenet szabályos, logikusan felépített egészszé alakítása okozott nekem nehézséget, és hát tulajdonképpen ez lassította a munkát! [...]

Szemem előtt lebegett a negyedik korszak is, amely átfogta a jelenkort, ám ezt a tervet is elvettem, mivel az alkotáshoz az élet már kialakult és nyugvópontra jutott formáinak nyugodt szemlélése szükséges, az új élet viszont túlságosan újsü-tetű, még kavargó és forrongó, ma létrejön, holnap szétesik, és nem hogy napról napra, de óráról órára változik. A ma hősei nem hasonlítanak a holnapiakra, ezért csak a szatíra vagy a könnyed karcolat, s nem pedig a nagy epikus mű állíthat elébük tükröt.

Mielőtt rátérnék a *Szakadé*kre, szólok néhány szót az *Oblomov* című regény *Stolz*járól.

Szemrehányásokkal illettek ezen alak miatt – és egyfelől tekintve jogosan. Hal-vány, erőtlen figura – túlzottan kikandikál belőle az idea. Ezt én magam is elis-merem. [...]

Az eloroszosodott németek (például a balti németek) bár nehezen és lassan, de beleolvadnak az orosz életbe, és kétségtelenül valamikor teljesen összeolvadnak vele. Nem szabad és nem is helyes tagadnunk a német elem beáramlásának fel-lendítő hatását az orosz életre. [...]

Kicsoda *Rajszkij*? Ugyanaz az *Oblomov*, vagyis a közvetlen, legközelebbi le-származottja, az *Ébredés* korának hőse.

*Oblomov* volt a hosszú, mély álomban és pangásban nyugvó tömegek töké-letes, semmivel fel nem hígított kifejeződése. A kritikusok és a közönség is így találta: a könyv megjelenése után lépten-nyomon szinte minden ismerősöm azt mondta nekem nevetve, hogy felismeri ebben a hősből önmagát és az ismerőseit.

*Rajszkij* viszont a következő, vagyis az *átmeneti* kor hőse. Ő a felébredt *Ob-lomov*: erős, új fény árasztja el a szemét. De még csak nyújtózkodik, miközben körültekintget és vissza-visszapillantgat oblomovi bölcsőjére. [...]

---

<sup>4</sup> GONCSAROV, Ivan: *Oblomov*. Fordította: Németh László. Budapest, Magyar Helikon, 1972. 539 – M. A.

<sup>5</sup> GONCSAROV, Ivan: i. m. 1972. 537. Az eredeti idézet át van alakítva egyes szám harmadik személyű formába – M. A.

Rajszkij művészkat: fogékony, érzékeny, nagy tehetség csírája lakozik benne, de mégiscsak Oblomov fia. [...]

Ha nem is alszik úgy, mint Oblomov, éppen hogy csak *felébredt* – tudja, mit kell tennie, de *nem teszi*.

Természetesen a gondolataimat és a fantáziámat is áthatotta az új idők szele. Befejeztem az *Oblomovot*, és szélesebbre tárult a következő kép, vagyis az *Ébredés* kerete.

Húsz évig húzódtott a regény megírása, de nem is történhetett volna másképp. Addig íródott, amíg az élet adott szakasza tartott.

A *Szakadé*kban miniatűr alakjaimon, a pirinyó tavacsán visszatükröződött a forrongás, a régi és az új küzdelme.

E küzdelemnek a tükröződését számomra ismerős zugban, ismerős személyeken kísértem figyelemmel.

*Kísértem figyelemmel* – mondom –, kellene mondanom: néztem és írtam, és nem is gondoltam arra, hogy fogékony képzelettemmel magamba szívom a személyeket és a jelenségeket, amelyek a pillanat színeibe öltöznek, és úgy is adom vissza, vagyis örökítem meg őket papíron. Ez alkotja a folyamat egészét.

Nem tekinthetek másképp a regényeimre, mint következetes kapcsolódásukban. Három korszakban éltem, amelyek, amennyire erőmből és tehetségemből futotta, nyomot hagytak rajtam és műveimen, a számomra hozzáférhető életformán is. [...]

Ahogy az idő múlásával és az új jelenségek felbukkanásával párhuzamosan a regény kibontakozott, természetesen az alakok is magukba szívták a kor, illetve az események szellemét és jellegzetességeit. Ennek következtében a *politikailag megbízhatatlan személy* elképzelt embriója a regény végére Volohov durva alakjává fejlődött, amely a társadalomban már imitt-amott felbukkant. [...]

Szerfelett elcsodálkoztam azon, hogyan azonosíthatta magát a fiatal nemzedék Volohovval, kivéve persze az igazi Volohovokat! [...]

Volohov mint az új nemzedék képviselője?! Azé a nemzedéké, amely elébe ment a reformoknak, és beléjük fektette minden erejét! [...]

Végül mégis miért került ki a tollam alól egy ilyen nyers és durva figura?

Én, aki, mint mondják, egy egész *galériára való portrét* megrajzoltam, nem tudtam volna tisztább és illendőbb figurát megalkotni?

De vajon akkor hiteles és tipikus alak született volna? – kérdem én. [...]

Sine ira<sup>6</sup> – az objektív művészet törvénye.

Ugyanígy, ha finomabbá, szelídebbé tettem volna ezt a portrét, engedelmeskedve a fiatal nemzedék szavának, a hős nem képviselte volna azt a jelenséget, amely mindenki szeme láttára lejátszódott!

Az alak vagy hiteles és megfelel a valóságnak, vagy nem.

---

<sup>6</sup> Harag nélkül, pártatlanul (latin).

Ha igen, akkor igazam van, és ez az író érdeme, az olvasók feladata pedig az, hogy az alakból levonják a saját következtetéseiket.

S most következik a fő *corpus delicti*<sup>7</sup>: hogyan szerethetett bele a büszke, finom és előkelő Vera? Hogy hagyhatta el a nemesi társaságot a szakadék kedvéért, és jöhetett össze egy ilyen személyiséggel?

Furcsa szemrehányás! [...]

Ezt *pont akkor* vetették a szememre, amikor ez a jelenség, mint a kolera vagy a tifuszláz, családunkból vagy ismerőseink családjából szedte áldozatait, és szinte pánikot keltett a társadalomban! [...]

Nem Vera, nem egy személy, hanem az orosz lány, az orosz nő bukott el, a régi és az új élet küzdelmének áldozataként: nem akart vakon, az idősek utasításait követve élni. Ő maga is tudta, mi az, ami a régi életben elavult, és régóta sóvárgott, kereste az értelmes, új életet, tudatosan akarta megtalálni és elfogadni az új *igazságot*, egyben megőrizve mindazt, ami szilárd, meggyökeresedett és jó volt a régi világban. Nem vágyott a rombolásra, csak a megújulásra. Csak azt „*nem tudta*”, hol és hogyan keresse. [...]

És drágán megfizetett azért, hogy önkényesen evett a rossz tudás fájának gyümölcséből!

A fájdalomtól és a szégyentől lehajtott fejjel visszatért, és az új életbe már másik, tudatos úton indult el. [...]

Megismétlem, nem találtam ki semmit: magát az életet írtam meg, ahogy azt átéltem és láttam, ahogy mások átélik, úgy került a tollam alá. Nem én, hanem a mindenki szeme láttára zajlott jelenségek általánosítják, tipizálják az alakjaimat. [...]

[A nagymama – M. A.] „nem hasonlít egy falusi öregasszonyra!”, vagyis nem valószerű, hanem erőltetett dagályos alak – állították. [...]

A realizmus érdekében azonban túlságosan korlátoznom, sőt teljesen ki kellett volna iktatnom a fantáziát, tehát szárazzá, néha egyenesen színtelenné kellett volna válnom, és élő alakok helyett csak sziluetteket rajzolnom, sőt bizonyos esetekben lemondanom a költészetről, és mindezt egy képzelt igazság nevében! De hiszen a fantázia és a költészet is az ember természet adta lényegéhez, következésképpen az élethez tartozik! Igaz és reális lesz az, ha lemondunk róluk? [...]

Mindaz, amiről most írok – ismétlem –, akkor még nem rajzolódtott ki előttem olyan tisztán és világosan, mint később, amikor befejeztem az utolsó regényemet. Belinszkij helyesen tulajdonított óriási jelentőséget a művészi ösztönnek. A képek és általuk a jelentésükre való utalás csírájukban már jelen voltak bennem, és ösztönösen irányították a tollamat. [...]

A legkülönösebb, legmegmagyarázhatatlanabb dolog ebben a folyamatban szerintem az, hogy néha az apró, mellékes jelenségek és részletek, amelyek az ál-

---

<sup>7</sup> Bűnjel, vádpont (latin).

talános terv távolabbi perspektívájában csak töredékesen és önállóan bukkannak fel a látszólag egymáshoz nem is kapcsolódó személyekben és jelenetekben, hirtelen, mintegy maguktól, a fő esemény köré tömörülnek, és összeforrnak az élet általános rendjében! [...]

Ehhez a titokzatos, eddig még nem tisztázott, de érdekes művészeti jelenséghez tartozik az a szellemi, örökletes kötelék is, amely megjelenik a művészek alkotói típusai között, kezdve a homéroszi, aiszópuszi, majd cervantesi hősökkel, a shakespeare-i, molière-i, goethei és sok más típuson át Puskin, Gribojedov és Gogol típusaival bezárólag. [...]

Meglehet, az alakjaimat mások azért [...] értelmezik másképp, nem úgy, ahogy én, mert az összes portrémat és típusomat [...] átítatja sok minden, ami közel áll a szerző szívéhez, és feltűnően átüt az irányukban tanúsított vérségi szeretet-köteléke.

Igen, lehetséges, hogy így van, és tényleg sok személyes, intim, vagyis saját dolgot és önmagát is beléjük helyezte a szerző! [...]

Természetesen a realizmus a művészet egyik alapeleme, de nem az a realizmus, amelyet a legújabb iskola hirdet külföldön és részben itthon!<sup>8</sup>

Senki sem cáfolja az igazságra való törekvés fontosságát a művészetben és az életben is, amelyet ez az iskola hangoztat. Még ezek a realisták is elismerik, hogy Homérosz, Cervantes, Shakespeare, Goethe és mások, a magam részéről hozzáteszem, hogy nálunk Fonvizin, Puskin, Lermontov, Gogol az igazságra törekedtek, megtalálták azt a természetben, az életben, és átültették a műveikbe. [...]

Mit is akarnak még az új realisták, akik kisajátítják maguknak az uralmat a művészetben a jelen és mintegy az összes elkövetkezendő korban?

Amennyire számomra világos, mintha azokat a módszereket és eljárásmodokat akarnák kisajátítani, amelyekkel a tudomány tanulmányozza a természetet és jut el az igazsághoz, és amelyekkel tagadják a művészi igazságkeresés olyan formáit, mint a tipizálás vagy a humor, cáfolják az ideálok létezését, nem ismerik el a fantázia szükségességét stb. [...]

A tudós semmit nem teremt, csak feltárja a természetben rejlő kész igazságot, a művész pedig az igazság képét teremti meg, vagyis az általa megfigyelt igazság tükröződik a fantáziájában, és ezt a tükörképet ülteti át a művébe. Ez lesz a művészi igazság. [...]

Mert mi is az ész képessége a művészetben? Az a képesség, hogy képet alkossunk. [...]

Igaz, hogy a regény mindent átfog, magában rejtja a pamfletet, néha teljes erkölcsi vagy tudományos értekezést, vagy az élet egyszerű megfigyelését, esetleg filozófiai nézeteket, ám az ilyen regényeknek (vagy egyszerűen könyveknek) semmi közük a művészethez. A regény mint az élet ábrázolása, képe csak a fent tag-

---

<sup>8</sup> Goncsarov itt a pozitivistá tanokkal kacérkodó naturalizmusra utal – M. A.

lalt feltételek megléte mellett születhet meg, és ezt ne vegyék rossz néven az új realisták! [...]

Az élő, vagyis az igaz kép mindig az életet ábrázolja, mindegy, hogy az milyen. [...]

Nem, inkább a régi tanáraink iskoláját és az általuk kitaposott utat követjük, nem elutasítva természetesen az igazi, törvényszerű fejlődést és az új lépéseket a művészetben. [...]

Végül az utolsó, mind a mai napig különböző irányokból nekem szegezett kérdésekre kell válaszolnom. Először is, miért írtam olyan hosszú ideig, évtizedekig a regényeimet? Illetve, most miért nem írok semmi mást? [...]

Nem tudok és nem akarok! Vagyis nem tudok semmit másképp írni, és nem is írhatok másképp, csak alakokban és képekben, méghozzá nagy életképekben, ezért tart az írás hosszú ideig, halad lassan és nehézkesen.

A képek és az alakok megteremtéséhez az erő és a kedv bizonyos frissességére van szükség: mindennek megvan a maga ideje. Az életpálya végére az ember belefárad abba, hogy mindenkivel és mindennel harcoljon, ami zavarta, azzal, aki nem értette, aki ellenséges volt vele. [...]

Nem tudok és nem akarok! *Ami nem született, nem növekedett és nem érett meg bennem, amit nem láttam, nem figyeltem meg, amiben nem éltem – az a toltam számára hozzáférhetetlen! Van (vagy volt) saját területem, saját talajom, mint ahogy létezik szülőföldem, annak levegője, vannak barátaim és ellenségeim, vannak megfigyeléseim, benyomásaim és emlékeim. Csak azt írtam meg, amit átéltem, amin elmélkedtem, amit éreztem, amit szerettem, amit közelről láttam és tudtam – vagyis a saját életemet írtam meg, és azt, ami hozzánőtt.*

Molnár Angelika fordítása<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> A fordítást az eredetivel egybevetette: Filippov Szergej és Kroó Katalin.

HETESI ISTVÁN

**TURGENYEV ELBESZÉLÉSEI**  
A „FELESLEGES EMBER”-TŐL  
AZ „OROSZ EUROPÉER”-IG

1

A XIX. század harmincas éveinek orosz irodalmát Borisz Eichenbaum úgy jellemzi, hogy ekkorra már „teljesen világossá vált, hogy a fejlődés útja a nagy verses műfajoktól a prózához – a poémák különböző válfajaitól a novellához és regényhez – vezet”.<sup>1</sup> Turgenyev pályakezdése – egy életmű határain belül – mintha megismételné ezt a folyamatot. A fiatal író az 1830-as évek végén és az 1840-es évek elején költeményeket ír, amelyek legjobbjairól éles szemmel jegyzi meg Belinszkij: „ezek a darabok azért sikerültek neki, mert bennük vagy egyáltalán nincs líra, vagy mert a fő nem a líra, hanem az orosz életre való utalások”.<sup>2</sup> A lírai és az epikus elemek együttes jelenléte, illetve az utóbbiak erősödése még egyértelműbb a versek szomszédságában keletkező elbeszélő költeményekben, hogy azután az út az első prózai elbeszélés, az *Andrej Kolosov* (*Андрей Колосов*, 1844) megszületéséhez vezessen. Noha Turgenyev 1843 és 1852 között a dráma műnemében is jelentős alkotásokat hoz létre, pályája végéig az *Andrej Kolosov*val megkezdett úthoz, az *elbeszélés* (повесть) és a *regény* műfajához marad hűséges. Amikor 1847-től kezdve tolla alól egymás után sorjáznak az *Egy vadász feljegyzései* (*Записки охотника*, 1852) című ciklus egyes darabjai, a rajz vagy karcolat (очерк) műfaját is az elbeszélés irányában építi tovább. A „naturális iskola” eredetileg városi tematikájú fiziológiai karcolatát (физиологический очерк) falusi tematika befogadására teszi alkalmassá, s ez már önmagában is új jelenség az orosz irodalomban. További újdonság, hogy a tényszerű hitelességre törekvő, leíró jellegű, statikus műfajt az elbeszélés építőelemeivel teszi mozgalmassá. Az író műveiben megnövekedett szerephez jut a kitalált történet, a cselekmény; az állapotrajz rovására előtérbe kerül az emberi sorsok alakulása, változása; az alakok pedig mind kevésbé egy réteg vagy típus általánosított voná-

<sup>1</sup> EICHENBAUM, Borisz: Korunk hőse. Fordította: Bálint Judit. In: EICHENBAUM, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974. 320.

<sup>2</sup> БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: Взгляд на русскую литературу 1847 г. In: БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: *Полное собрание сочинений*. Т. 10. Москва, Издательство АН СССР, 1955–1956. 344. A fordítás itt és a továbbiakban – ha külön nem jelezzük – a fejezet szerzőjétől származik.

sainak hordozói, hanem egyre inkább egyéni arcot viselő jellemelek. E változások eredményeként a vadászciklus számos darabja már nem karcolat, hanem elbeszélés (рассказ). Ezek sorába tartozik *A scsigriji járás Hamletje (Гамлет Щигровского уезда, 1848)* is, amelynek jelentőségét az adja, hogy a turgenyevi „felesleges ember” egyik első képviselőjét állítja középpontba, e hőstípus jellemének és sorsának néhány sajátosságát ragadja meg.

A mű kompozicionálisan két részre tagolódik. Az elsőben a vidéki nemesi társasághoz érkező vadász – Gogol és a „natúrális iskola” hagyományát folytatva – ironikus, kritikus hangnemben írja le azt a közeget, amely a hőst körülveszi. A provinciális nemesek részletező rajza a második részben nyeri el az igazi értelmét, amikor – e társaságot háttérben hagyva – az elbeszélő vadász felidézi „egy igen érdekes emberrel”<sup>3</sup> („с одним замечательным человеком”<sup>4</sup>) való megismerkedésének és a vele folytatott beszélgetésnek a történetét.

Az elbeszélés címében rejlő ellentmondás – Hamletet ígér, de „járási” változatban –, továbbá a cím és a fő szöveg paratextuális viszonya a mű hőisére vonatkozó, bizonytalanságtól sem mentes várakozást kelt az olvasóban, s az alak pozitív kicsengésű jelzője (замечательный = figyelemre méltó, jelentős, remek; Áprily fordításában: „igen érdekes”) – különösen a vidéki nemesség negatív minősítésének szomszédságában – felerősíti ezt a várakozást. Az értelmező számára felvetődik a kérdés, hogy miféle Hamlet az elbeszélés hőse, és miért e furcsa lokalizáció, ha alakja figyelemre méltó?

A hős első feltűnése és bemutatása a „járási” jelző devalváló jelentését szolgálja: az orosz Hamlet zöldre festett, nyirkos levegőjű szobában, gyapjú hálósipkában, ágyban fekvé jelenik meg az olvasó előtt. A főhős, Vaszilij Vasziljics és a vadász között párbeszéd bontakozik ki, ez azonban nem igazi dialógus. A vadász szerepe a megfigyelésre, az élmények, tapasztalatok felhalmozására, majd – a történeten kívül – írásba foglalására korlátozódik, így a beszélgetésben hallgatóként, a másik megnyilatkozásának serkentőjeként, időnkénti továbblendítőjeként vesz részt. Vaszilij Vasziljicsnek pedig – éppen a Turgenyev módján értelmezett hamletit tulajdonságok<sup>5</sup> következtében – feltá-

---

<sup>3</sup> TURGENYEV, Ivan Szergejevics: *A scsigriji járás Hamletje*. In: Turgenyev: *Elbeszélések*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Magyar Helikon, 1963. 242. A továbbiakban a mű szövegét ebből a kiadásból idézzük az oldalszám feltüntetésével – H. I.

<sup>4</sup> ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Гамлет Щигровского уезда*. In: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 12 томах*. Т. 1. Издание 2-е, исправленное и дополненное. Москва, Наука, 1978. 256.

<sup>5</sup> Lásd erről: HETESI István: *Turgenyev Hamlet-képe*. In: HETESI István (szerk.): *„Hamlet mi vagyunk”. Tanulmányok (a) Hamlet európai recepciójának történetéből*. Budapest, Janus–Gondolat, 2004. 84–130; МАРКОВИЧ, В. М.: «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы. *Русская литература* 1984/3. 95–116; МАНН, Ю. В.: «Истинно лишний человек» (К типологии центрального персонажа повести Тургенева «Дневник лишнего человека»). In:



rulkozási lehetőségre és ehhez hallgatóságra van szüksége. Az író szerint ugyanis Hamlet egoista, jellemzője a reflexió, a szakadatlan önelemzés, és másokkal folytatott beszélgetése is – mint ahogy *Hamlet és Don Quijote* (*Гамлет и Дон Кихот*, 1859) című esszéjében kifejti – alkalom arra, hogy önmagával foglalkozzék. Belső szükséglete a vallomásos megnyilatkozás és ennek formái (szóbeli közlés, írásos napló, levél) közül – a beszélgetés átalakulásával – a monológyszerű elbeszélésre nyílik lehetősége.

Vaszilij Vasziljicsét így saját szavai alapján ismerjük meg. A beszélgetést ő kezdeményezi, mintegy keresve az alkalmat a feltárulkozásra. Lelki alkata már az első mondatokban megnyilatkozik: „meg vagyok győződve róla, hogy maga ostoba embernek néz engem” (243). Szavai arról árulkodnak, hogy hipertrofizált önérzettel rendelkezik, érzékeny és hiú, s tudatában a maga feletti töprengés beteges önmarcangolássá válik. Önmagáról mond negatív ítéletet, de hiúságától és kisebbségi érzésétől hajtva fél, hogy mások is osztják véleményét. Azaz Turgenyev korai „felesleges emberének” némely vonása nemcsak a hamleti magatartásforma jegyeivel mutat rokonságot, hanem Dosztojevskij odúlakójának megformálása felé is egyengeti az utat.

A legsúlyosabb vád, amellyel a turgenyevi „felesleges ember” illeti magát, az egyéniség, az eredetiség hiánya. „Istenem! Ha tudnák... – kiált fel –, hiszen én éppen azért megyek tönkre, mert nincsen bennem egy mákszemnyi eredetiség”, majd így folytatja: „Mit ér, ha valakinek nagy a feje és sokat befogad és mindent megért, sokat tud és lépést tart a korrallal, de nincsen benne semmi, ami egyéni, ami sajátosan az övé!” (245). Az eredetiség, az egyéniség adna jelentőséget az életének, ezek révén tudna nyomot hagyni maga után, azaz nem feleslegessé, hanem hasznossá tenni létezését. Így – saját kifejezésével – „másnak az utánzója”, az átlagból nem kiemelkedő, közép szerű hős, akinek nincs „saját illata”.

Íróniával fejti ki, hogy „nagy a feje és sokat befogad”, „sokat tud és lépést tart a korrallal”, de nem megy vele semmire. Moszkvában és Berlinben jár egyetemre, beszél idegen nyelveket, ismeri Hegelt, Goethét könyv nélkül tudja, ismereteit azonban nem képes hasznosítani. „Ítéld meg [...] – mondja –, milyen hasznát láthattam én Hegel enciklopédiájának? Mi az, mondja meg, ami közös ebben az enciklopédiában az orosz étellel? És mit gondol, hogyan alkalmazzuk a mi életünkre ezt az enciklopédiát, de nem csak ezt, hanem általában a német filozófiát... akarom mondani a német tudományt?” (246).

Mint ahogy Galina Thieme figyelmeztet rá, Vaszilij Vasziljics nem annyira arról beszél, hogy Hegel, a német filozófia és tudomány fölösleges az orosz élet számára, hanem inkább ezek meghonosításának nehézségeiről. Hiszen „a járási

---

ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, ЖУЖА – ХОЛЛОШ, АТТИЛА (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 140–152.

»Hamlet« éppen a filozófiai ismeretek reális, konkrét alkalmazását szeretné<sup>6</sup>, azaz életgyakorlattá tenné az elvont filozófiát. Turgenyevnek az a véleménye, hogy az orosz ember nem képes elvontan, tisztán, német módra gondolkodni, ezért a filozófiából életbölcseletet, a mindennapi létbe ültethető programot csinál. De míg a német „igyekszik kijavítani népe fogyatékoságait, miután gondolati úton meggyőződött ártalmas voltukról, addig az orosz még sokáig beteg lesz tőlük”.<sup>7</sup>

Vaszilij Vasziljics ebben a bajban szenved. Szavai az elmélet és a gyakorlat, a szó és a tett hamleti szakadékaról szólnak, amelyet ő szeretne áthidalni, de nem tud. „Marcangol a töprenkedés, semmi közvetlen vonás sincs bennem” (244) – mondja hallgatójának, azaz a reflexió, az önmagán való gondolkodás, a bizonytalanság és a kételkedés megszünteti a világhoz való közvetlen, természetes viszonyát, megbénítja akaratát, így nincs meg benne a szavakat tettere váltó eredetiség. Vaszilij Vasziljicsre ezáltal lesz jellemző – akárcsak Turgenyev későbbi „felesleges” hőseire –, hogy „az elszántság természetes színét / A gondolat halványra betegíti”,<sup>8</sup> továbbá az, ahogy az író Shakespeare Hamletre vonatkozó szavait kommentálja. „Itt mutatkozik meg – írja a *Hamlet és Don Quijote* című esszéiben – az emberélet oly gyakran észlelt tragikus oldala: a tethez akarat kell, és a tethez gondolat is kell; de gondolat és akarat kettéváltak, és napról napra jobban eltávolodnak egymástól”.<sup>9</sup>

Vaszilij Vasziljicsból nem a „gondolat”, nem a műveltség hiányzik. Vlagyimir Markovics fejt ki, hogy a főhős „lényege szerint nemzetek feletti szellemi kultúrát” szív magába, amely beléoltja „a modern civilizált világ érdekeit, szükségleteit és törekvéseit”. A hős ezzel a kultúrával ütközik bele az elmaradott orosz társadalmi lét valóságába, ahol „ezeknek az érdekeknek, szükségleteknek és törekvéseknek egyszerűen nincs helyük”.<sup>10</sup> A hős e két világ találkozási pontján áll, és az ellentétek agyonnyomják. A konfliktus ilyen megoldása – véli Markovics – látszólag folytatja a „naturális iskola” ama hagyományát, amely szerint a hős fejlődését és sorsát a környezet alakító hatása determinálja. „Gyermekkorom más földbirtokosfiúk gyermekkorától semmiben sem különbözött: én is butaságban és ernyedtségben nőttem fel” (248) – mondja Vaszilij Vasziljics, és amikor felnőttként hazatér, ugyanilyen szellemtelen és tunya közegebe csöppen. Turgenyev

---

<sup>6</sup> ТИМЕ, Г. А.: *Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И. С. Тургенева (генетические и типологические аспекты)*. München, Verlag Otto Sagner, 1997. 38.

<sup>7</sup> ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 12 томах*. Т. 11. Москва, Наука, 1983. 29.

<sup>8</sup> SHAKESPEARE, William: Hamlet. Fordította: Arany János. In: SHAKESPEARE, William: *Összes drámái 1–4*. 3. k., *Tragédiák*. Budapest, Európa, 1988. 388.

<sup>9</sup> TURGENYEV, Ivan: Hamlet és Don Quijote. Fordította: Szöllősy Klára. In: TURGENYEV, Ivan: *Visszaemlékezések, levelek*. Válogatta és a jegyzeteket írta: Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest, Gondolat, 1963. 98.

<sup>10</sup> МАРКОВИЧ, В. М.: i. m. 1984. 96–97.

azonban nemcsak követi, hanem át is alakítja a „naturális iskola” hagyományát. Nála nem csak arról van szó, hogy az elmaradott környezet megfojtja az ideérkező és műveltséggel rendelkező hőst. Vaszilij Vasziljics átlagos képességű, aki a magába szívott kultúrával nem tud mit kezdeni, azaz a műveltség, a kultúra éppúgy nyomasztja, mint a hétköznapi orosz valóság. Markovics Turgenyev újításának mibenlétét úgy fogalmazza meg, hogy míg a „naturális iskola” felfogásában a kultúra és a környezet homlokegyenest ellenkező módon hatnak az emberre, addig Turgenyev elbeszélésében ez a hatás „ellenkező oldalról, de hasonló, sőt analóg”<sup>11</sup> eredménnyel érkezik. A kultúra és a környezet együttes bénító hatásának következménye, hogy a hős orosz földön nem tud mit kezdeni Hegel enciklopédiájával és a német tudománnyal, az „orosz élet” pedig „hallgat”, de nem pusztán néma mozdulatlansága következtében, hanem mert a hős – egyéniség, eredetiség híján – nem tudja megszólaltatni. Tulajdonképpen ezzel függ össze a diákkör negatív értékelése. Az otthoni, butasággal és tunyasággal jelzett nevelés következményeként lényegében el sem kezdődik a hős egyéniségének, eredetiségének kibontakozása, így – eltérően a *Rugyin* más léptékű hőseitől – ő a diákkörben élet helyett annak látszatát, elmélyült gondolkodás helyett szörszálhasogató okoskodást talál. Mint nem eredeti embert, a kör tétlenségre és utánzásra szoktatja, és a környezeti hatásokra „puha viaszként” reagál.

Vaszilij Vasziljics szerelmének, illetve házasságának története tovább gazdagítja a róla kialakuló képet. Németországban egy jelentéktelen ikerpárral, Linchennel és Minchennel találkozik, akiket annyira nem jellemez „saját illat”, hogy nyugodtan „behelyettesíthetők” egymással. Az önmagára figyelő hős pedig képtelen az odaadásra, a szerelem őszinte, mély átélésére, így lényegében véletlenszerű, hogy egyiknek udvarol, és nem a másiknak. Képzeletének enged, és nem érzelmeinek: „Egyszerre úgy tetszett nekem, hogy beleszerettem Linchenbe – hat egész hónapig úgy tetszett nekem” (250) – vallja az évek távolából. Hasonló depoetizáláson megy át házasságának története is, amit ő a szerelem tragikomédiájának nevez. „Szofja akkor tetszett leginkább nekem, ha háttal ültem feléje, vagy még jobban, ha gondolkoztam, vagy inkább álmodoztam róla, különösen esténként a teraszon” (253). Szavai arról árulkodnak, hogy nem tudja maradéktalanul átadni magát az életnek, nem is annyira a szerelemre, mint inkább a róla való ábrándozásra van szüksége. Az értelem önmagával beérrő játéka ez, és nem az érzelemé. Turgenyev Hamletről mondja azt, hogy „nem szerelmes, csupán teteti a szerelmet” és Ophéliával való kapcsolata „megint csak alkalom, hogy önmagával foglalkozzék” (96). Így érez Vaszilij Vasziljics is: „most sem tudom, hogy szerettem-e Szofját” (253) – ismeri be visszaemlékező vallomásában.

Az elbeszélésben a szerelem még nem az a próbakő, amivé az 1850-es évek elbeszéléseiben és regényeiben válik, de – az anyegini hagyománytól sem füg-

---

<sup>11</sup> Uo. 97.

getlenül – felvillan belőle több elem, ami a konfliktus e jellemfeltáró funkciója felé mutatja az utat. A szerelmi történet színtere – akárcsak az *Anyegin*ben – vidéki nemesi udvarház, a mama – az idősebb Larinától eltérően – nemcsak falusiasan prózai, hanem „ádáz öregasszony”, aki – Beethoven dallamaitól nem zavartatva – békésen horkol a heverőn. Két lánya közül az egyik Olga módján átlagos vidéki kisasszony, a másik – a költőiségtől ugyancsak megfosztott Szofja, akinek a hős csak visszaemlékezésében szolgáltat igazságot. „Jóságos, értelmes, hallgatag teremtés volt, melegszívű, de [...] a lelke alján [...] valami seb lappangott, vagy helyesebben: valami titkos vérzés” (253–254). Ez a „seb” vagy „titkos vérzés” – öntudatlanul – valami emelkedettebb, tartalmasabb élet és boldogság utáni vágyra utal, amit Vaszilij Vasziljics képtelen megérteni. „Pedig hát szeretett: hányszor bizonygatta nekem, hogy nincs neki más semmi vágya – töpreng –, de ördög vigye, úgy elsötétült a szeme” (254). A szavak és a szemek egymásnak ellentmondó jelentését a hős nem képes értelmezni, így segíteni sem tud feleségén. Csak önmegfejtő vallomásában ismeri fel, hogy – miután a teljes odaadás, a szerelem nem volt meg benne – el kellett volna hagynia Szofját. Ő azonban, a „nem eredeti ember”, megoldást nem találva a gerenda felé pislog.

Vaszilij Vasziljics vallomásának eredményeként olyan hős áll az olvasó előtt, akinek az életben semmi sem sikerül. Kísérletei a tudomány, az irodalom, a közéleti tevékenység, a szolgálat, a gazdálkodás területén sorra kudarcot vallanak, és nem adatik meg neki a szerelem, a családi élet boldogsága sem. Megszokott állapota, hogy viszályban van a világgal és önmagával. Félrevonul, megadja magát. Ő maga állapítja meg: „milyen haszontalan, értéktelen és felesleges, nem eredeti ember vagyok!” (256). „Sorsüldözött Vaszilij Vasziljics”, aki még tulajdonnevét sem tartja érdemesnek elárulni, és beteges örömet lel önmaga lealacsonyításában.

A mű végén a főhős nevezi magát a scsigriji járás Hamletjének, a történetét megörökítő vadász pedig kitüntetett helyre emelve, címmé formálja e megnevezést. A Hamlet alakját intertextuális utalással magában foglaló cím és zárás ily módon keretbe foglalja a „felesleges ember” önértékelő vallomását, mintegy hangsúlyozva e hőstípus jellemének egyéni sorson túlmutató jegyeit. Vaszilij Vasziljics maga mondja, hogy ilyen „magamfajta Hamlet akad minden járásban elég” (258), de nem csak erről van szó. Az ő szavai a hamleti, „felesleges emberi” jellem és magatartás oroszországi terjedésére vonatkoznak. Turgenyev azonban archetipikus sajátosságok megtestesítőjeként tekint Shakespeare hősére, s úgy véli, hogy a benne megnyilvánuló örök emberi tulajdonságok reinkarnálódhatnak más korok, például a XIX. század orosz értelmiségi képviselőinek alakjában is. A sorsszerűségnek ez a beszüremkedése a hőstípus nem annyira szociális meghatározottságú, mint inkább a materiális létezés feletti értelmezése felé nyitja meg az utat, s ez a tendencia az 1850-es években csak erősödik. Vaszilij Vasziljicsre vonatkozóan ezért lényeges Beljajeva megjegyzése, miszerint „a turgenyevi Hamlet nagy felfedezése annak megértése, hogy ő jelentéktelen és kicsi, amit mások

nem értenek, és amire még csak nem is gondolnak”.<sup>12</sup> A hős vallomások visszaemlékezésében mélyen elemzi önmagát, a reflexió révén – kritikusan, gyakran ironikusan – számot vet emberi értékeivel, gyengeségeivel. Ez a képessége egyben ki is emeli őt környezetéből. Az önelégült, szellemtelen nemesi társaság mű eleji leírása így nyeri el funkcióját: szinte relativizálja<sup>13</sup> a hős önmagáról alkotott lealacsonyító véleményét. Vaszilij Vasziljics önelemző vallomásával eljut eredetisége és egyénisége megteremtésének, azaz „feleslegessége” távlati leküzdésének lehetőségéig. Felülemelkedik önmagán és környezetén, de későn, egy történet végakkordjaként. Önmagának, világban elfoglalt helyének megértése már nem válhat jövőbe mutató, önmegújító erővé.

Amikor *A scsigriji járás Hamletjének* hőse, Vaszilij Vasziljics „feleslegesnek” ítéli önmagát, még nem a „лишний”, hanem a „ненужный” (szükségtelen, haszontalan, felesleges) jelzőt használja. Az ember főnévre vonatkoztatva a „лишний” melléknév jelen van már Puskin és Lermontov költészetében is, de nem jelző és jelzett kapcsolatban, hanem a főnévtől elválva. A „felesleges ember”, a „лишний человек” szókapcsolatot Turgenyev használja először, amikor 1850-ben megírja az *Egy felesleges ember naplója* (*Дневник лишнего человека*) című elbeszélését. A jelző és a jelzett szó ettől kezdve szolgál a XIX. századi irodalmi hóstípus összefoglaló megnevezésére.<sup>14</sup>

Amint a cím is jelzi, az elbeszélés főhőse olyan formát talál gondolatai kifejezésére, amely – akárcsak a járási Hamlet esetében – lehetőséget ad a feltárulkozásra. Ez pedig a napló, de nem a szó eredeti értelmében. Csulkaturin írása ugyanis nem csak időrendbe szedett feljegyzésekből áll, sőt nem is a napi események rögzítése, kommentálása a legfontosabb. A napló két idősíkot fog össze. Az első a jelen, a március 20-tól április 1-jéig tartó napi feljegyzések időszaka, amely a hős életének utolsó két hetéről, szűk környezetéről, betegségéről, halál előtti lelki-szellemi állapotáról tudósít. A második pedig a felidézett múlt, amelyben – egyes szám első személyű elbeszélésben – Csulkaturin életének, szerelmének képei elevenednek meg. A két idősík összekapcsolásának eredményeként a főhős egyszerre látja (és látatja) régebbi önmagát, valamint jelenlegi valójában a halálra készülő, magát megítélő, kritikusan szemlélő embert. A múlt és a jelen egymásba játsása azt a gondolatot sugallja, hogy az utóbbi az előbbi következménye, az idő előtti halál a „feleslegesség” állapotának végső eredménye.

A „hamletség” archetípusának jegyei Csulkaturin alakjában is megnyilatkoznak. Hamlet „valószínűleg naplót vezetett” (103) – véli Turgenyev *Hamlet és Don Quijote* című esszéjében, és ez a forma alkalmas az egoista, magával foglalkozó hős megfigyeléseinek, reflexióinak és vallomásának rögzítésére. A főhős

---

<sup>12</sup> БЕЛЯЕВА, И. Б.: *Система жанров в творчестве И. С. Тургенева*. Москва, МГПУ, 2005. 55.

<sup>13</sup> Jurij Mann kifejezése. МАНН, Ю. В.: i. m. 1994. 144.

<sup>14</sup> Lásd erről: uo. 140.

halála előtt két héttel kezdi írni naplóját, és az írást a tragikus vég szakítja félbe. A halál árnyékában nincs mit takargatnia, sem szépítgetnie, de az őszinteséget más is biztosítja. Mivel „nem a kegyes olvasó szórakoztatására” költ regényt, hanem egyszerűen „a maga kedvteléséből”<sup>15</sup> ír, feltétlenül igazságra törekszik, még ha ez számára kellemetlen is. Önelemző szavaiból olyan típusú hős alakja bontakozik ki az olvasó előtt, amilyennel *A scsigriji járás Hamletjében* is találkoztunk, csak most a tulajdonságok elemzése mélyebb, finomabb és gazdagabb.

Már a járási Hamlet felfigyel egyedi léte parányiségének és az élet végtelenségének ellentétére. Az egyéni sors ilyen univerzális mederbe ágyazódása érzékelhető az *Egy felesleges ember naplójának* nyitányában is, hogy azután e filozófiai „hangszerelés” jóval erősebben éreztesse jelenlétét, mint Turgenyev előző művében. „Hamar, nagyon hamar meghalok – írja Csulkaturin. – A folyón megindul a jégzajlás, és az utolsó jégdarabbal alighanem én is elúszom... Hogy hová, csak a Jóisten tudja. Talán én is a tengerbe” (39). Az ember elmúlásra készül, a természet pedig megújulásra. Az ember léte rövid, a természet, az univerzális létezés pedig végtelen. A természetnek megvannak a maga törvényei, amelyek alapján működik, és saját áramába olvasztja – akár a jégdarabot – az egyedi ember törekvéseit, aki mit sem tud sorsának alakulásáról. „Az örökkévalóság színe előtt, azt mondják, semmi sem számít” – folytatódik a napló gondolatsora, s e megállapítás összhangban van Csulkaturin előbbi szavaival, amelyek az *én*, az egyed jelentéktelenségéről szólnak. A filozófiai töprengés zárása azonban kissé meglepő: „Hát igen. Ez esetben viszont maga az örökkévalóság se számít” (39). Miért nem számít? Azért, mert ha megszűnik az *én*, akkor megszűnik tudata is, amely számon tartja az örökkévalóságot és vele szemben a maga pillanatnyiságát, jelentéktelenségét.

Csulkaturin a filozofikus bevezető megjegyzések után az élet szellemi szférája felől konkrétabb, reálisabb dolgok felé irányítja figyelmét. Egész élettörténetét akarja elmondani, de letesz erről a szándékáról. Nem pusztán azért, mert a halál közelsége miatt nincs erre ideje. „De most jut eszembe: érdemes-e elbeszélnem életem történetét?” – teszi fel magának a kérdést. „Nem, egyáltalán nem érdemes...” (45) – adja meg a választ –, mert „a múltam nekem magamnak se tűnik semmilyennek” (46). Azaz életét éppúgy jelentéktelennek tartja, mint elődje, Vaszilij Vasziljics. „Inkább megpróbálom megmagyarázni magamnak a jellemem” (46) – tűzi ki maga elé az újabb feladatot. Meg akarja értetni önmagát, meg akarja fejteni jellemét, hogy értelmezni tudja sorsát. Önmagyarázatába az igazságra törekvés mellett keserűség és ironia is vegyül. Ezért van az, hogy miközben filozofikus töprengései és természethez szóló fohászai műveltségről és emelkedettségről tanúskodnak, önelemző szavai közé gúnyos, már-már vulgáris kifeje-

---

<sup>15</sup> TURGENYEV, Ivan: *Egy felesleges ember naplója*. Fordította: Hima Gabriella. In: TURGENYEV, Ivan: *A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések*. Budapest, Európa, 1989. 66. A továbbiakban a mű szövegét ebből a kiadásból idézzük az oldalszám feltüntetésével.

zések csúsznak. „Be kell ismernem – vallja –, teljesen felesleges ember voltam ezen a világon” (46), – majd közvetlenül ezután „felesleges madárnak”, vagy később a befogott négy ló mellett az ötödik „lógósnak”, kocsiban az ötödik keréknek titulálja magát. Más emberekről az a véleménye, hogy azok *valamilyenek*: „rosszak vagy jók, vagy ostobák vagy okosak, vagy kellemetlenek vagy kellemesek” (47). Ő pedig sem ilyen, sem olyan, egyszerűen „létszám fölötti”. Hogy mit ért saját „feleslegességén”? „Egész életem során mindig foglaltak találtam a saját helyemet – írja –, talán azért, mert ezt a helyet nem ott kerestem, ahol keresnem kellett volna” (47). Napló előtti életében bármihez is fog, hogy megszüntesse „feleslegességét”, elkészik, a szerep, amit betöltene, nem az övé. Mintegy oldalról, kívülről szemléli az emberek életét, közéjük nem nyer bebocsátást. Betegesen képzelődőnek, félnéknek, ingerlékenynek és hiúnak minősíti magát, s állapotáról mély lélektani elemzést ad. Azt írja, hogy „valószínűleg túlzott hiúságom okán vagy általában alkatom szerencsétlen összetétele következtében, érzéseim és gondolataim, illetve ezen érzések és gondolatok kifejezése között volt valami értelmetlen, érthetetlen és leküzdhetetlen gát” (47). Önelemzésében nem nehéz ráismerni Turgenyev Hamletről alkotott véleményére.<sup>16</sup> Csulkaturin – Hamlet módján – állandóan magával foglalkozik, ahogy ő mondja: forog maga körül, mint a ringlispíl. A reflexió, a folytonos önmaga feletti töprengés oda vezet, hogy szakadék támad érzései, gondolatai, valamint ezek kifejezése között. Amikor pedig erőt merít, hogy leküzdje ezt az akadályt – éppen a szünet nélküli önmarcangolás következtében –, szándéka mesterkélt, természetellenes erőlködéssé válnak. Turgenyev szerint Hamlet is így veszti el a világhoz fűződő természetes, közvetlen kapcsolat lehetőségét, gondolatai, elképzelései így maradnak terméketlenek. Marad számára a visszavonulás, a magába merülés, az önelemzés.

Csulkaturin, miután „felesleges emberként” értelmezi önmagát, rátér annak az „esetnek” az elbeszélésére, amellyel – úgy gondolja – bebizonyítja véleménye jogságát. Ez pedig Liza Ozsogina iránti szerelmének története. A főhős nőkhöz fűződő kapcsolatára ugyanaz a mesterkélttség, erőltettség jellemző, mint általában az emberekhez való viszonyára. Visszatekintő önelemzésében ezt nagyon pontosan fogalmazza meg: „Nőkkel egyáltalán nem tudtam viselkedni, jelenlétükben vagy a homlokomat ráncoltam és bösz képet vágtam, vagy a legostobább képpel vigyorogtam, és zavaromban a nyelvemet forgattam a számban” (53). Az önérzet, a hiúság és a kisebbségi érzés együttes hatásaként „valamilyennek”, jelentékenynek akar látszani, de a szerepjátszás – az igazi átéltség és a természetes hiányában – nem sikerül. Más a helyzet Lizával. Azonnal közvetlen, természetes hangot találnak egymás társaságában, s ez nem kis mértékben a lány egyszerű, mesterkéletlen viselkedésének köszönhető.

---

<sup>16</sup> Lásd részletesen: HETESI István: i. m. 2004. 84–130.

Csulksaturin szerelmes lesz, és ez döntő fordulatot hoz nem csak érzelmi, hanem szellemi életében is. A megismerkedés napjára úgy gondol vissza, hogy „nekem azon a napon a lelkem borult virágba. Bennem is, körülöttem is egy pillanat alatt megváltozott minden. Az egész életemet besugározta a szerelmem” (54). A fordulat egyrészt abban van, hogy azonnal felismeri érzelmei természetét, és úgy tűnik, maradéktalanul vállalná is szerelmét; másrészt abban, hogy a hős egoista befelé fordulását felváltja a másik ember, a szeretett lány iránti érdeklődés. Vallomásos visszaemlékezésében így általánosítja átélt élményeinek következményeit: „Mikor az ember nagyon boldog, az agya, mint köztudott, alig működik. Egy nyugodt és örömteli érzés, a megelégedettség érzése hatja át egész lényét, teljesen betölti, a tudat felszívódik ebben az érzésben, azaz, mint a rossz költők mondanák, az ember »úszik a boldogságban«” (54–55). Nemcsak arról van szó, hogy az ember feloldódik a boldogságban, hanem arról is, hogy az egoista, mindig magával foglalkozó, zárt körben dolgozó „agy” „alig működik” (a hős szavaival: „mintha csak a »boldogságban úszó« embernek volna mikor elemeznie az állapotát!”, 55). Azaz nincs reflexió, nincs marcangoló önelemzés, mert helyét elfoglalja az élet. Turgenyev későbbi műveinek tanúsága szerint az író élet- és természetbölcseleti felfogásában az élet szakadatlan áramlás, és benne az egyén úgy találja meg „nyugodt és örömteli érzését”, ha részévé válik ennek az áramlatnak. Ez történik Csulksaturinnal is. E röpké időszakban felülemelkedik önmagán, és a szerelmi történetben felvillanó tulajdonságai bizonyos mértékig megkérdőjelezik jelentéktelenségéről alkotott fogalmát. Nem véletlenül vallja, hogy ez „a három hét életem legboldogabb időszaka volt” (54). Ugyanakkor fel kell figyelni arra, hogy a halál árnyékában emlékező és önmagát értékelő Csulksaturin gondolatai és ezek „kifejezése”, stílusa költőien emelkedetté válik. Ez, no és a hős filozófiai töprengéseinek mélysége azt jelzik, hogy az életével számot vető, halálba tartó Csulksaturin már nem ugyanaz a hős, akiről naplójában beszél.

A belülről kifelé fordulás jelensége figyelhető meg a természethez való viszonyában is. Motívumszerűen a napló több pontján előfordul a tájtól, a kerttől való lírai-elégikus búcsúzás mozzanata, s ez a mű zárásakor válik szemantikai szempontból igen jelentőssé. A természet fontos szerepet kap a szerelmi történetben is. Az erdei séta epizódját mások, hivatalnokok és kereskedők kirándulásának leírása vezeti be. A szamovárokkal, étellel, itallal kivonuló, falatozó és verejtekező emberek hátterén kiemelkedik Liza és Csulksaturin természetélményének költőisége. „Nincs hozzá erőm, hogy leírjam e látvány fennkölt ünnepélyességét – emlékezik a főhős –, [...] volt valami kihívó ebben az alkonyi arany lángolásban, ég és föld bíbor ragyogásában” (58). Az emlékező főhős a természet ünnepélyességének leírására fennkölt szavakat talál, azaz most – akárcsak a szerelmi érzés felidézésekor – nem emelkedik gát az érzés, az élmény és ennek kifejezése közé. A hős és a hősnő egyaránt megrendülten gyönyörködik a természet ragyogásában, s ez



Turgenev felfogásában értéket is minősít. Kedves, hozzá közel álló hősei azok, akik fogékonyak az esztétikum megnyilvánulása iránt, jelentkeznek az bármilyen formában: művészetben, emberi magatartásban vagy a természetben.

Csulskaturin nemcsak a természetre, hanem annak Lizára gyakorolt hatására (tehát önmagán kívülre) is figyel. „Tizenhét éves volt akkor – írja. És melleleg éppen ezen az estén, ott mellettem kezdődött el benne az a csendes bizsergés, amely a nővé válást közvetlenül megelőzi. Tanúja voltam egész lényé átalakulásának” (57). Turgenev szerint az ember a természet része, így a benne zajló titkos folyamatokat is az élet, a természet törvényei irányítják. Ez jellemzi a lány nővé érésének azt a spontán lelki áramát is, amelyet Csulskaturin megfigyel. A belső átalakulás ilyen értelmezésének van Puskinig, pontosabban Tatyjanáig visszavezethető intertextuális nyoma. „Órája üt, s szeret Tatyjana. / A földbe hullt mag is kikel, / Ha a tavasz reá lehel”<sup>17</sup> – írja Puskin. Azaz az életnek, a természetnek megvan a maga rendje, s ez teljeseedik be Tatyjánán és Turgenev hősnőjén is. Az átalakulást várakozás követi: „S várt, várt a lelke... valakit” – olvassuk Puskinnál, és a várakozás, a szerelem előérzete hatja át Lizát is. „Lizára nem néztem – idézi fel emlékeit Csulskaturin –, de érezhettem a hintó sarkából figyelő tekintetét, amely többször is megállapodott rajtam” (59). A várakozás egyben spontán keresés is. „Meglátta végre: Ő az! Ő!”<sup>18</sup> – tudjuk meg Tatyjanáról. Liza is – talán öntudatlanul –, figyeli társát, de nem látja meg benne az „Ő”-t. „A válság, az a válság, amelyről beszéltem – folytatja Csulskaturin –, végbement benne. Megszűnt többé kislány lenni, ő is várt, akárcsak én... valamire” (59). Az „akárcsak én” fontos megjegyzés. A főhős ugyanis kapcsolatuk kezdete óta félreérti a lányt. Ő maga szerelmes, s ez az érzés kiemeli önmagába zárkózott állapotából, de nem eléggé. Azt képzeleli, hogy érzelmeik kölcsönösek, és csak később jön rá, hogy Liza részéről nincs több baráti, testvéri szeretetnél. „A magányos és félenk – hiúságuk miatt félenk – emberek boldogtalansága éppen abban rejlik, hogy bár van szemük [...], mindent hamis megvilágításban látnak, színes szemüvegen át. Saját gondolataik, saját megfigyeléseik zavarják őket minden lépésükben” (61) – vonja le utóbb Csulskaturin következtetéseit. Újra csak a „felesleges embert” jellemző tulajdonságok azok, amelyek a főhóst tévútra viszik. Annyira megszokta, hogy saját gondolataira figyel, hogy nem veszi észre a lány másfajta érzelmeit. Ebből következik drámai csalódása.

A szerelmi történetben a fordulatot N... herceg érkezése jelenti. A változásnak azonban van egy előkészítő mozzanata, s ez a tükörjelenet, amikor a főhős megfigyeli, hogy a szobába lépő Liza igyekszik előle észrevétlenül visszavonulni. Csulskaturinban azonnal kész a felismerés: „mindez túlságosan is egyértelmű volt: ez a lány nem szeret engem” (63–64). A hiú és gátlásos hősnek ennyi elég, hogy

---

<sup>17</sup> PUSKIN, Alekszandr: Jevgenyij Anyegin. Fordította: Áprily Lajos. In: *Alekszandr Puskin Művei. Jevgenyij Anyegin. Drámák.* Budapest, Európa, 1976. 59.

<sup>18</sup> Uo.

visszazökkenjen a „feleslegességnek” Lizával való találkozása előtti állapotába. „Korábbi rossz szokásaim, melyektől e számomra új érzélem hatására éppen kezdtem megszabadulni, hirtelen újra megjelentek” (64) – jellemzi állapotát, majd így végzi önmarcangoló elemzését: „Ozsoginékhöz már ugyanolyan bizalmatlan, gyanakvó, görcsös emberként tértem vissza, amilyen gyerekkoromtól voltam” (65). Így lesz tanúja Liza és a herceg kibontakozó, majd gyors véget érő szerelmének. A herceg megjelenésével létrejövő háromszög változást idéz elő az elbeszélés módjában is. Ha eddig Csulkaturin Liza iránti érzelme egy szálon futó visszaemlékezést tett lehetővé, mostantól az elbeszélés két rétegből tevődik össze. Kurljandszkaja megállapítása szerint: „a külvilág mozgását tükröző epikus elbeszélésből és az elbeszélő emocionális-pszichológiai öntudatának nyílt ábrázolásából. Az objektív-epikus síkban [...] a vidéki lánynak, Liza Ozsoginának a ragyogó pétervári tiszt iránti szerelme tárul fel, a szubjektív-pszichológiai síkban pedig Csulkaturin saját erkölcsi-pszichológiai drámáját közvetíti”.<sup>19</sup> Magát Lizát Turgenyev olyannak ábrázolja, amilyennek Csulkaturin látja, és ugyanebből a nézőpontból követhetjük nyomon Liza és a herceg, illetve később Liza és Bizmjonkov szerelmi történetét. Történetük elbeszélője Csulkaturin, és nem ők, hanem az elbeszélő válik központi alakká. A naplóforma ugyanis lehetőséget ad Csulkaturinnak Liza szerelmi drámájához fűződő érzelmeinek, gondolatainak elemzésére, s ez az, ami Turgenyev számára fontos. Az elbeszélés magvát ugyanis nem Liza szerelmének története alkotja, hanem a „felesleges ember” reakciója erre a drámára. A herceg és Liza történetében Csulkaturin nem érzi meg saját feleslegességét, vagy ha érzi, szakítás helyett önmagát kényszeríti megalázó helyzetbe. Az eseményeket figyelve féltékenység, jelentéktelenségének és sértett önérzetének tudata gyötri, tragikomikus helyzetbe kerül, de kényszeríti magát, hogy fenékgig ürítse a keserű poharat. Mindebben nemcsak a „naturális iskola” és főként Dosztojevszkij „kisemberére” emlékeztet, hanem magában hordja az *Andrej Koloszov* című elbeszélés nemesi hőse és a csigrijji járás Hamletje lelkületének némely vonását. Az utóbbiakra emlékeztet például az a látszólagos nagylelkűség és áldozatkészség, amellyel gondolatban áldását adja Liza és a herceg szerelmére, vagy amellyel kész megbocsátani a lánynak. Mindezen gesztusok (lemondás, megbocsátás, a megcsalt lány magához emelésének gondolata) mögött azonban túl sok az *én*. Folyamatosan érzékelhető, hogy a hős saját tulajdonságairól, nemes gesztusairól van szó, és mindezt elismerést, hálát vár. „Azt vártam – vallja –, hogy egy szegyenkező, bűnbánó Lizával találkozom, és már jó előre kedves, bátorító kifejezést öltöttem arcomra” (90). Amikor pedig kiderül, hogy az elképzelt bűnbánó lány helyett az önérzetes, szenvedő, de fájdalalmát méltósággal viselő Liza jelenik meg előtte, és nincs mód a nagylelkű póz gyakorlására, meglepődik, s ek-

---

<sup>19</sup> Курляндская, Г. Б.: *Структура повести и романа И. С. Тургенева 1850-х годов*. Тула, Приокское книжное издательство, 1977. 27.

kor, mint szinte mindig a turgenyevi „felesleges emberek” esetében, megszólal az énközpontú hős számára oly fontos önérzet, és megsérti a lányt.

Csulskaturin veszt a herceggel szemben, aki érdekesebb, jelentősebb volt Liza szemében, mint ő, s aki – ha rövid időre is – boldoggá tette a lányt. De veszt a jelentéktelen kishivatalnokkal, Bizmjonkovval szemben is. Lizának csalódása után őszinte megértésre, önzetlen szeretetre, tapintatra, azaz valódi önfeláldozásra van szüksége. Ezt jobban megtalálja Bizmjonkovban, mint az individualista hajlamú Csulskaturinban. A szerelmi történetben így bizonyosodik be – immár kétszeresen – a főhős „feleslegessége”, „létszámfelettsége”. Jellemző példa erre a kerti jelenet, amelyben kihallgatja a lány és Bizmjonkov beszélgetését. A hivatalnok azt a szerepet tölti be, amit a főhős magának képzelt el. Bánatában vigasza, támasza a lánynak, még Csulskaturin szerelméről is ő biztosítja Lizát. Csakhogy benne teljes az önfeláldozás, az önzetlenség, a nagylelkű odaadás, míg Csulskaturinban ezeknek a tulajdonságoknak megvannak az énközpontúság által megvont határai. A főhős helyét a szerelemben is „foglaltak találja”. Naplóban rögzített története végén a többi szereplő sorsa valahogy megoldódik: a herceg célját elérve távozik a maga világába, Liza és Bizmjonkov házasságot kötnek. Egyedül Csulskaturin az, akinek semmi sem sikerül. Az eseményekből levont következtetése, önmaga fölötti ítélete világos: „hát nem fölösleges ember vagyok én? – kérdezi. Nem játszottam-e ebben a történetben mindvégig a fölösleges ember szerepét? [...] Már megint az ostoba ötödik kerék szerepét játszottam!” (96).

A napló utolsó két napjának feljegyzései kizárólag a jelenről szólnak, a múlt eseményei csak következményeikben élnek tovább. E két nap rögzített gondolatai visszatérnek az első napi feljegyzésekhez, mintegy keretbe foglalják Csulskaturin visszaemlékező vallomását. Újra megjelenik a természet és az ember ellentéte, amelyben az élet és a halál kontrasztja is kifejeződik. „Ma meleg van, szinte nyári az idő” – olvassuk a napló sorait –, majd kissé lejjebb: „Jön, közeledik a halál” (97). A természet éli a maga életét, és benne mit sem számít az egyén elmúlása. „A halál színe előtt eltűnnek az utolsó földi hiúságok is” (97), – töpreng a főhős, felismerve, hogy a „földi hiúságok” személyhez kötöttek, a halál pedig egyén feletti. Ugyanakkor az is érzékelhető, hogy az a Csulskaturin, aki naplóját írja, elemzi, értelmezi múltbéli önmagát – a szembenézés, az önértékelés, a reflexió révén felül is emelkedik azon a hősön, akiről írásműve szól. „Érzem, hogy higadok le. Egyre egyszerűbbé, egyre áttetszőbbé válok. Későn okosodtam meg!” (97) – állapítja meg. Azaz eltűnik mesterkélttsége, pszichikus reakcióinak görcsössége, természetellenessége. Vallomásából felsejlik lelki megújulásának lehetőség, de – egy kicsit Anyeginre emlékeztetve – későn. Az egyszerűség és áttetszőség azt is jelenti, hogy kevésbé fontos számára az *én*, minek következtében nem magába, nem magához fordul, hanem kifelé, az emberekhez és a természethez. Szeretetre kész szívvel vágyik emberi kapcsolatra, hogy elmúlása ne legyen magányos. „Ha legalább most, a halálom előtt [...] egy kedves, szomorú baráti hang énekelne fölöttem búcsúdalt, talán megbékélnék sorsommal” (98), – írja az

utolsó előtti napon. Az emberektől és Lizától vett búcsúja éppúgy líraian emelkedett, mint természethez szóló végső fohásza.

Jurij Mann<sup>20</sup> figyelni meg, hogy Csulkaturin természethez fűződő viszonya megismétel valamit a hős Lizával való viszonzatlan kapcsolatából. „Ó, természet, természet! Mennyire szeretlek, pedig én is a te méhedből születtem ilyenek – az életre alkalmatlannak...” (41–42), – sóhajt fel a főhős naplója elején. Sójájában természet iránti rajongása mellett kifejeződik panasa is, hogy annak méhe e rajongás ellenére is mostohán bánt vele, amikor ilyen „alkalmatlan”, „felesleges embert” segített a világra. A természet közömbös az egyes ember sorsa iránt, Csulkaturin mégis hozzá fordul utolsó üdvözlétével: „Isten veled, életem, isten veled, kertem, isten veletek, hársfáim!” Ebben az üdvözlésben nincs semmi egóizmus, a főhős a kertre, a fákra és az emberekre gondol, akik megtérnek a lombok alá pihenni. „Mikor eljön a nyár – folytatódik a gondolatmenet –, ügyeljete, ne feledjete tetőtől talpig virágba borulni... hadd legyen kellemes az embereknek illatozó árnyékokot alá heverni” (98).

Az élet, a természet és az egyén kapcsolata alkotja a napló Csulkaturin által írt utolsó mondatának tartalmát is. „Meghalok... Élők, éljete!” (99). Ezek a főhős utolsó szavai, amelyekben az egyén elmúlásának tudomásulvétele mellett ott érezhető a másokhoz, az élőkhoz fordulás önzetlen gesztusa is. Ezzel van összhangban, hogy Csulkaturin zárásként Puskin *Ha zajgó utcán mendegéletek* című költeményének négy sorát idézi. „Síromnál ifjú élet árja / Csapongjon, és örökre friss / Varázssal ragyogjon reája / Az egykedvű természet is” (99).<sup>21</sup> A vers intertextuális üzenetében ott van az egyéni élet végességének és a természet végtelenségének, továbbá a nemzedékek egymást váltó, természetes sorjázásának gondolata. Csulkaturin két hétig írja naplóját, és ez alatt az idő alatt átgondolja életének (benne – kiemelten – szerelmének) történetét, elemzi magatartását, gondolatait és érzelmeit. E reflexiós tevékenység eredményeként nemcsak az önmaga feletti erkölcsi ítéletig jut el, hanem felülemelkedik egocentrizmusán, legyőzi saját megszokott állapotát. Végeredményben a természet és az emberek felé irányuló emelkedett érzése „végtelenségen diadalmaskodik szkepticizmusa, iróniája és reflexiója felett”.<sup>22</sup> A puskin sorok idézése azt is jelenti, hogy a főhős tudomásul veszi a természet megfellebbezhetetlen rendjét, törvényeit. Az elmélyült önmegismerési folyamat elvezeti a világelet törvényeinek megértéséhez, amelyek szerint az egyén része, alárendeltje a mindenségnek.

„A turgenyevi elbeszélés – állapítja meg joggal Markovics – nyilvánvalóvá teszi azt a tényt, hogy a »felesleges ember« tétlen, gyakorlatilag terméketlen és kiúttalan helyzetében nem csak gyengeségek, bajok és szenvedések forrásai rejlenek, hanem néhány – ha lehet így kifejezni – tragikus előny is. A környező léttől

<sup>20</sup> МАНН, Ю. В.: i. m. 1994. 146.

<sup>21</sup> Puskin versét Franyó Zoltán fordította magyarra.

<sup>22</sup> МАРКОВИЧ, В. М.: i. m. 1984. 107.

való elidegenedettség, a tétlenség, a magány, a végzetszerűség az emberi létezés alapkérdéseivel állítják szembe a hőst. [...] Tragikus helyzetének kiúttalansága olyan ösztönzőnek bizonyul, amely a külső körülmények és a belső korlátozottságok feletti erkölcsi győzelmét segíti elő: az ember – betű szerint – kénytelen magasabb értelmet vinni kihunyó létezésébe”.<sup>23</sup> A mindennapi létben helyét nem lelő „felesleges ember” élete így kap a hétköznapiság fölé emelő jelentőséget.

Csulaturin naplója a hős utolsó szavaival és a Puskin-idézetével ér véget. Az elbeszélésnek azonban van még egy záradéka, s ez a lét bölcséleti, nem szociális szintjéről a szociális hétköznapi szintre billenti vissza a művet. Ez a záradék egy fiktív olvasó, Pjotr Zudotyessin rosszallását fejezi ki a naplóban foglaltakkal kapcsolatban. A primitív rajz és írás, valamint Zudotyessin értetlensége egyrészt a főhős magányát érzékelteti az őt övező szellemtelen környezetben, másrészt – pont a sötét közeg háttérén – még egyszer felvillantja a csulaturini emelkedettség jelentőségét.

A főhős többször említi naplójában, hogy nem szeretne április elsején meghalni, mert ez nem illendő. Az *én*, a személyiség a dátum banalitása ellen tiltakozik. Mégis ez történik, mert a sors mit sem törődik az egyedi ember akaratával. A Csulaturin halálában felsejlő sorsszerűség – miközben egyén felettivé avatja az egyszeri élettörténetet – még egyszer aláhúzza, hogy az „örökkévalóság színe előtt [...] semmi sem számít” (39).

A gondolati, erkölcsi felmagasodás nem elegendő ahhoz, hogy a hős evilági létezésében bármit is megváltoztasson. A halál az, ami helyzetében változást hoz. „Ha meghalok, megszűnök fölöslegesnek lenni” (99) – mondja az utolsó napon. Jurij Mann joggal gondol a felvetés kapcsán a hamleti „lenni vagy nem lenni” problémára. Tudniillik, ha Csulaturin él – „felesleges”, ha meg akarja szüntetni „feleslegességét” – „át kell mennie a nemlétbe, fel kell oldódnia a természetben, meg kell szünnie létezni”.<sup>24</sup> A természetben nem számít az *én*, nincs individualitás, következésképpen nincs a „feleslegesség” tudata sem. Marad a mindenségben való személytelen feloldódás és az örökkévalóság.

Az 1840-es évek elbeszéléseihez viszonyítva az *Egy felesleges ember naplójában* újfajta tonalitás jelenik meg. Pumpjanszkij<sup>25</sup> – jobb terminus híján – olyan „hangszerelésnek” (оркестровка) nevezi ezt a tonalitást, amely Turgenyev elbeszéléseinek alapvető sajátossága lesz, és amelynek három lényeges alkotóeleme van. E három komponens: a filozófiai töltés, a lírai-elégikus hangnem és a táj, a természet hangulatfestő ábrázolása. Az *Egy felesleges ember naplóját* ez a hármas „hangszereltség” még nem hatja át olyan mértékben, mint Turgenyev ezután írt elbeszéléseit, de érzékelhetően jelen van és jelentős mértékben befolyásolja

<sup>23</sup> Уо. 113.

<sup>24</sup> МАНН, Ю. В.: i. m. 1994. 146.

<sup>25</sup> ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Тургенев-новеллист. In: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Сочинения*. Т. 7. *Повести и рассказы*. Москва–Ленинград, ГИЗ, 1929. 5–24.

a mű hangulatát. Csulkaturin egyedül az általánossal összekötő töprengései több helyen életfilozófiai jeleget öltenek, mint ahogy bölcséleti töltést kap a „feleslegesség” problémájának univerzális mederbe ágyazása is. A lírai-elégikus hangnemet a sikertelen élet, az el nem ért boldogság és a közelgő halál témája biztosítja, a tájbrázolásra pedig már e műben jellemző, hogy nem egyszerűen pszichológiai párhuzamként kíséri az ember lelki életének fordulatait. Megvan ez is, de mellette fontos hangulatteremtő szerepet kapnak a főhős természetéhez szóló líraian emelkedett szavai. És ami a későbbi Turgenyev-művek szempontjából nagyon fontos: a naplóírás folyamatának háttérében ott érezzük – ha még nem teljesen kibontott formában is – az egyedi emberi sors iránt közömbös, maga életét élő természet önálló szolamát.

Ez a líraian elégikus, filozófiai és tájrajzi „hangszereltség” lényeges szerepet játszik abban, hogy a „felesleges ember” sorsa Turgenyevnél nem marad meg a szociális behatároltság keretei között – ez utóbbi a járási Hamlet körülményeihez viszonyítva is kisebb szerepet játszik –, hanem általános emberi, sőt emberi létezés fölötti síkban is nyer lezárást. Ezt segíti a hamletti jellemvonások „felesleges emberben” történő újjáéledése is. Turgenyev Hamlet alakját archetipikus jegyek shakespeare-i konkretizációjának tartja, és mivel archetípusról van szó, sajátosságai más korok, így a XIX. századi orosz irodalom hőseiben is megnyilvánulhatnak. Az ismétlődő visszatérés a sorsszerűség jegyét hangsúlyozza.

## 2

Az 1850-es évek radikális (forradalmi) demokrata kritikája – élén Csernisev-szkij *Orosz ember találkán* (*Русский человек на rendez-vous*, 1858) című cikkével – sajátos értelmezést ad a „felesleges ember” típusáról. Ez az interpretáció alapjában osztályhelyezethez, a nemesi társadalomhoz való tartozáshoz köti a „feleslegesség” kategóriáját, és ezzel összefüggésben határozza meg jellemző sajátosságait. E felfogás szerint – ahogy Markovics egyik írásában<sup>26</sup> összefoglalja – a „felesleges ember” passzív és cselekvésképtelen; társadalmi tevékenységet nem folytat; a különféle élethelyzetekben bizonytalan, döntéseiben határozatlan; a körülmények ereje előtt meghátrál, és boldogságát nem tudja megvalósítani magánéletében sem. A radikális demokraták tehát a hős társadalmi meghatározottságát és magatartásának ebből fakadó jegyeit állítják középpontba, miközben számos más tényezőt mellőznek.

---

<sup>26</sup> МАРКОВИЧ, В. М.: «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов. In: THIERNEN, Peter (Hrsg.): *Ivan S. Turgenjev. Leben, Werk und Wirkung*. Beiträge der Internationalen Fachkonferenz aus Anlass des 175. Geburtstages. Bamberg, 15–18. September 1993. München, Verlag Otto Sagner, 1995. 79–97.

E kritikai vonulat – amelynek hatása a XX. század végéig érezhető – figyelmen kívül hagyja, hogy az egyes írók – közöttük Turgenyev is – rendelkeznek a „felesleges emberre” vonatkozó saját koncepcióval. A problematika főként az 1840-es évek második és az 1850-es évek első felében áll Turgenyev érdeklődésének középpontjában. Az 1850-es évek közepétől figyelme újfajta hős felé fordul, és ez az „orosz européer”. Az európai műveltség jegyei megvannak már a „felesleges emberben” is, de ott – amint azt *A scsigriji járás Hamletjében* és az *Egy felesleges ember naplójában* láttuk – a kultúra és a környezet együttes hatása másfajta konfliktust hoz létre, mint az új típusú hőst középpontba állító művekben. Markovics szerint a turgenyevi „felesleges ember” olyan hős, aki „konfliktusban van szociális környezetével” és „hiába próbál helyet találni magának a társadalomban”. Turgenyev ezt úgy értelmezi, mint „bármilyen reálisan létező szociális feltétellel való pszichológiai összeférhetetlenség megnyilvánulását”.<sup>27</sup> Azaz az író számára – ellentétben a radikális demokraták szociális jellegű determinációjával – nem a hős osztályhelyzete, hovatartozása, hanem belső minősége, pszichikus és intellektuális alkata a fontos. A konfliktus Markovics szerint meghatározott pszichológiai típussal van összefüggésben. A turgenyevi „felesleges embernek” hipertrofizált, gyakran beteges önérzete van, jellemző rá a hasadozott tudat(állapot), amelyben – az orosz tudós szavaival – „a szkepticizmus küzd az idealizmussal és az emberszeretettel”. Az értelem ellentmondásban van az érzellemmel: a turgenyevi „felesleges embert” „mardossa a reflexió és nincs benne »semmi közvetlen«. A természetes érzések, az emberekhez fűződő természetes kapcsolatok nehezek és elérhetetlenek neki”.<sup>28</sup>

Más a helyzet az „orosz européerrel”. Az új típusú hős nincs konfliktusban a környező világgal, pszichéje nem beteges, sőt, kiegyensúlyozott, harmonikus egyénisége van. „A hős fejlett és kifinomult öntudattal rendelkezik – írja Markovics –, de ez egyáltalán nem zavarja élményeinek közvetlenségét”.<sup>29</sup> A reflexió, az ész munkája benne nem válik gátjává az érzelmenek. Műveltsége kettős gyökerezettségű: részben a hazai, részben pedig az európai kultúrából származik. Miután át tudja adni magát élményeinek, a világot átesztétizált formában fogja fel. A természet, az emberek ilyen esztétizált, irodalmiasított felfogása azonban – ellentétben a „felesleges emberrel” – nem idéz elő közvetettséget, mesterkéeltséget világérzékelésében és érzelmeiben, következésképpen konfliktusa sem innen ered. Markovics ilyen „européernek” tartja az *Aszja* (*Ася*, 1858) hőseit, N. urat, Litvinovot a *Füst* (*Дым*, 1867) és Szanyint a *Tavaszi vizek* (*Весенние воды*, 1872) című művekből.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Uo. 80.

<sup>28</sup> Uo. 80–81.

<sup>29</sup> Uo. 81.

<sup>30</sup> Uo. 79–96.

A *Faust* (Фавст, 1856) hőse, Pavel Alekszandrovics B. az átmenetiség jegyeit viseli magán. Számos vonásával még a „felesleges ember” típusához kötődik, miközben műveltsége, világhoz való viszonya, mentalitása már európeér voltárol tesz tanúbizonyságot. Turgenyev elbeszélésének a címe is jelzi, hogy a mű szoros szálakkal kapcsolódik az európai kultúrához, tematizálja a goethei hagyományt. Az író maga is kettős kötődésű európeér, akinek intellektuális és művészi attitűdjét egyszerre alakítja az európai kulturális-irodalmi hagyomány és a nemzeti örökség. Így természetes, hogy elbeszélésében Goethe, Shakespeare, Prévost művei mellett Puskin *Jevgenyij Anyeginjével* is találunk szövegeközi érintkezést.

A probléma, amelyet művében Turgenyev kibont, hazai levegőt áraszt. A *Faust* című elbeszélés a közép-oroszországi vidéki nemesi udvarházak világát idézi fel, a fő történet eseményei 1850 nyarán zajlanak, az előtörténet az 1830-as évek végére tekint vissza és – az utolsó levél keltezése alapján – az olvasó 1853 tavaszán búcsúzik el a főhőstől. Ez az az idő, amikor az udvarházi kultúra túl van a virágkorán, a kis- és középnemesi gazdaság roskadozik, és amikor már a házat (kastélyt), a kertet, a parkot az elmúlás bája lengi körül. A művészet érzékeli a változást, és az irodalmi-kulturális tudat – számos alkotásban – mitizálja a valóság történéseit. Az orosz irodalomban a nemesi udvarház – jelentős mértékben a múlttá válás tudatosulásának kísérőjeként – éppúgy mitopoétikus térré változik, mint – más jelentéstartalommal – a város, Pétervár vagy Moszkva. Kialakul – nem kis mértékben Turgenyev műveinek köszönhetően – a *nemesi fészkek mítosza*, kibontakozik az elképzelés arról, hogy „voltak valamikor orosz földön oszlopos, szép házak, amelyeket kertek és parkok vettek körül, hogy ezekben a házakban a művészet nagyszerű kincseit őrizték, hogy az árnyas sétányokon fehér ruhás, szerelmes lányok sétáltak »bánatos töprengéssel a szemükben és francia könyvecskékkel a kezükben«, és hogy az élet ezekben a békés szegletekben tele volt harmóniával és boldogsággal”.<sup>31</sup> Az elmúlás benyomása és a mitizálódás együtt jár az emlékezéssel, a szimpátiára hangoltsággal és a lírai-elégikus hangnemmel. A *nemesi fészkek* mítosza a pusztuló udvarház képét azonosítja az aranykor, az éden elvesztésének – nem csak az orosz irodalomra jellemző – toposzával, fokozza ezzel a művek érzelmi-hangulati hatását. A jellegzetes térhez és (a tovatűnő) időhöz jellegzetes hős is társul. A közép-oroszországi és a Pétervár szellemi közelségét érző nemesség legjobbjai a hazai és az európai kultúrában jártas, művelt emberek, és ez tükröződik irodalmi megjelenítésük mikéntjében is. Életformájuk, tanulmányaik, ízlésük, utazásaik, olvasmányaik és tárgyi eszközeik e kettős kulturális kapcsolódásról beszélnek.

Turgenyev *Faust* című elbeszélésében a főhős, Pavel Alekszandrovics B. nemcsak szereplője, hanem írásba foglalója, azaz alkotója is a kilenc levelet kitöltő történetnek. Írásait barátjának címezi, akit már az első levél végén Horatióknak

---

<sup>31</sup> ЩУКИН, Василий: *Миф дворянского гнезда*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1997. 46. Sajtó fordítás.



nevez, és ezzel Hamletként aposztrofálja önmagát. A turgenyevi módon értelmezett Shakespeare-hős – a *Hamlet és Don Quijote* című esszé tanúsága szerint – valószínűleg naplót vezet, és a naplószerűség jegyeit viseli magán a dátumokkal ellátott, eseményeket, élményeket leíró és értelmező, szerzőjére reflektáló kilenc levél is. Az elbeszélés válaszlevelet nem tartalmaz, csak Pavel Alekszandrovics utalásaiból tudható, hogy van ilyen. Ez a megoldás megfelel Turgenyev Hamlet-konceptiójának. Felfogása szerint ugyanis – amint ezt a „felesleges” típusú hőseinek esetében már láttuk is – a folytonosan önmagát elemző, töprengő, reflexív Hamlet csak saját magával van elfoglalva, kevés figyelmet fordít másokra, így Horatióra is. Arra van szüksége, hogy az ő gondolatait meghallgassák. Ez jellemzi a *Rugyinban* a címadó hős és Baszisztov viszonyát, és ezért nincs szüksége a *Faustban* Pavel Alekszandrovics B.-nek barátja válaszleveleire.

„Lám, újra itt vagyok régi fészkemben, ahol – szörnyű kimondani – kerek kilenc éve nem voltam!” (499)<sup>32</sup> – fordul barátjához a főhős első levelében, és ezután következik a mitizált tér, a *nemesi fészkek* leírása. Ez a leírás lírai-elégikus hangvételű, és az elbeszélés egyik értelmezője<sup>33</sup> jó érzékkel fedezi fel benne a XIX. század eleji orosz (főként puskini) elégiaköltészet világirodalmi előzményekre (Horatius) támaszkodó hagyományát. Olyan irodalomtörténeti toposzok kerülnek át az elégiából az epikus alkotásba, mint a hős hazatérése hosszú bolyongás után, az ezzel együtt járó megnyugvás és a lelki megújulás vágya a világ viharai és szenvedélyei nyomán, vagy az igazi boldogság utáni áhítat a röpke és kétes értékű örömöket követően. Pavel Alekszandrovics B. *régi fészke* rozszant falaival, kopottas ruhát viselő, öreg személyzetével a XVIII. századot idézi, azt a kort, amikor a privilégiumait fokról fokra kivívó nemesség felvirágoztatja gazdaságát és – Európához közeledve – udvarháza szellemi, kulturális életét. Az ódon ház hervadásszagot áraszt, minden múlandó, amit ember alkotott, szemben az ugyancsak XVIII. században kialakított kerttel és parkkal, ahol a természet tobzódik, gyarapodik, mint ahogy élettől virulnak a közelében élő, nyugalalmát nem zavaró falusi gyerekek is. E képek egyrészt az udvarház hanyatlásáról beszélnek, másrészt azt a turgenyevi élet- és természetfelfogásból következő gondolatot közvetítik, hogy az ember, az egyén élete véges, szemben a természet végtelenségével.<sup>34</sup> Az emlékező hangulatot erősíti a könyvtár. A könyvek a XVIII. század közepétől sorjáznak a polcokon, és Voltaire, Mirabeau és mások neve jelzi a „nagy század” vidéki képviselőinek Európára figyelő tájékozódását. Jellemző,

---

<sup>32</sup> TURGENYEV, Ivan: Faust. Fordította: Áprily Lajos. In: TURGENYEV, Ivan: *Elbeszélések*. Budapest, Magyar Helikon, 1963. A továbbiakban a mű szövegét e kiadásból idézzük az oldalszám feltüntetésével; kiemelések a dolgozat szerzőjétől.

<sup>33</sup> ПОТАПОВА, Г. Е.: «Гетевское» и «пушкинское» в повести И. С. Тургенева «Фауст». *Русская литература* 1999/3. 32–41.

<sup>34</sup> HETESI István: *Turgenyev. A hősök és a „randevű” az írói pálya első felében*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990. 111–133.

hogy a megnevezett öt könyv közül négy francia és a felvilágosodás, a racionalizmus korára utal.

Pavel Alekszandrovics B. kilencévi bolyongás után tér vissza birtokára, hogy – szándéka szerint – nyugalmat leljen újabb utazása előtt. Lélekállapotáról, hangulatáról vallomásos szavai árulkodnak: „Micsoda lelki nyugalom áradt el bennem attól a naptól, mikor itt megtelepedtem: semmit sem kívánok tenni, semmit sem kívánok látni, semmiről sem akarok álmodozni, gondolkozni is lusta vagyok; de a tünődésre nem vagyok az: ez két különböző dolog” (501). Az elégikusra színezett közeg és a hősrre köszöntő, nyugalmat árasztó magány nem a tragédia felé mutat: „magad is tudod tapasztalatból – írja barátjának –, hogy gyakran milyen áldott hatású szokott lenni a magány... Most szükségem van rá, annyi mindenféle kóborlás után” (502). Valóban nyugalomról és a békés hangulatban való feloldódásról van szó. A „semmit sem kívánok tenni” hangulat és a „tünődésre”, elmélgedésre, reflexióra való hajlam a főhőst a „felesleges emberek” mentalitásához közelíti, de nem azonosítja vele. A turgenyevi „felesleges ember” számára ugyanis a reflexió, a töprengés (és a vele együtt járó kételkedés) gátjává válik a cselekvésnek, a ráció ellentmondásba kerül az emócióval, mert a hős nem tudja maradéktalanul átadni magát érzelmeinek. Ez figyelhető meg *A scsigriji járás Hamletje*, az *Egy felesleges ember naplója* és a *Rugyin* hőseinek esetében, de más a helyzet, ha a *Faust* című elbeszélés központi alakjáról van szó. Már az első levélben érzékelhető, hogy Pavel Alekszandrovics B. esztétizáló attitűddel viszonyul az őt fogadó külső világhoz (a házhoz és annak tárgyi berendezéséhez, a kerthez, a parkhoz), mélyen átéli annak hervadó szépségét. „Hallgattam, hallgattam ezt a lágy, egybefolyt zsongást, megmozdulni sem volt kedvem” (500) – írja, és szavaiból teljes érzelmi, hangulati azonosulás árad. A hős jellemében fellelhetők a „felesleges ember” bizonyos jegyei, de ezek más vonásokkal ötvöződnek. A hamleti magatartásforma jellegzetességei Turgenyevnél beépülnek a „felesleges emberi” magatartás jegyei közé, de nem korlátozódnak erre a hőstípusra. Jelen vannak az „orosz európeér” jellemében (és felbukkannak majd az egészen más típusú Bazarov karakterében is), mintegy igazolva azt az írói elgondolást, hogy a shakespeare-i Hamlet alakjában archetipikus, örök emberi magatartásforma nyer egyedi, konkrét formát, de ez más korban, más körülmények között – éppen mert általános emberi jelenségről van szó – újra konkretizálódhat. Így válik a XIX. századi orosz nemesi értelmiség életérzésének kifejezőjévé.

Pavel Alekszandrovics B., amikor első levelének végén barátját Horatióknak nevezi, Hamlet szavait idézi: „van valami még, Horatio barátom, a világon – mondja –, amit nem tapasztaltam meg, s ez a »valami« – alighanem a legfontosabb” (503). Shakespeare hősének szavai – „Több dolgok vannak földön és egen, / Horatio, mintsem bölcselmetek / Álmodni képes”<sup>35</sup> – a Szellem megjelenésének

---

<sup>35</sup> SHAKESPEARE, William: i. m. 1988. 357.

titokzatos és ijesztő élményéhez kötődnek. A levél szövegébe kerülve és környezetével intertextuális viszonyt alkotva nemcsak a szöveg, hanem a jelentés is átalakul. A főhős még nem tulajdonít baljós értelmet Hamlet kölcsönzött szavainak, sőt a „valami”, a beköszöntő szerelmi élmény sejtésével terhes. A megmunkált, átalakított shakespeare-i textus azonban további szöveget, Goethe *Faust*ját is bevonja a jelentésképzés folyamatába. Pavel Alekszandrovics B. ugyanis – Hamlet szavaival – a még számára ismeretlen „valami” megismerésének vágyáról is beszél, ami eddig hiányzik az életéből és teljesebbé tehetné azt. Az élet teljességének megélése és a törekvés a megismerés felé – fausti elem, azaz az orosz hős szavaiban nemcsak Shakespeare, hanem Goethe hőisének törekvései, gondolatai is földerengenek.

A *Faust* viszont borzolja Pavel Alekszandrovics B. vágyott menedékének, a nyugalmat adó *nemesi fészeknek* a világát. Úgy tűnik tehát, hogy az elbeszélés kezdete – egyrészt a *régi fészek* képeivel, másrészt a nyugtalanító fausti elem beszüremkedésével – a történet és benne a hős és hősnő sorsa számára két kibontakozási és megoldási lehetőséget takar. Potapova már idézett tanulmánya hívja fel a figyelmet arra, hogy Pavel Alekszandrovics B. udvarházának leírásában nemcsak az elégiaköltészet hagyománya van jelen, hanem – nem egy esetben – a *Jevgenij Anyegin* falusi képeinek intertextuális nyoma is. Ilyen „nyom” például az a toposszá vált, vándorló szüzsés elem, amely szerint a civilizált, de a nagyvilági életből kiábrándult hős megtér falusi magányába, a természet ölére. Az „anyegini elemnek” ez a beszüremkedése Potapova szerint azt a feltételezést sugalmazza, hogy lehet Turgenyev elbeszélésének nem fausti, hanem anyegini, tehát inkább epikus, és kevésbé tragikus (halállal végződő) megoldása is.

Az elégikus-anyegini és a fausti hagyomány az első levélben szinte alig érzékelhető módon kel birokra egymással. Az idill hangulatába, a megpihenés vágyába finoman disszonáns motívumok elegyednek: az „ódon ház szaga”, a „hervadásszag” hatással van a hős képzeletére, „bút és végül csüggedtséget okoz” (500–501) neki, majd „valami nyugtalanító unalom (pontosan az!) vesz erőt” (501) rajta. Mintha titokzatos erők hatása lenne jelen a régi ház ódon bútorai között, ami nyugalom helyett belső nyugtalansággal tölti el a hős lelkét. Ezt a bizonytalan hangulatot erősítik az intertextuális utalások is. Pavel Alekszandrovics egy „fekete keretes női arcképet” függeszt a falra szobájában, amelyet barátja valamikor Manon Lescaut-nak nevezett el. „Egy kicsit megsötétedett [...] a kilenc év alatt – meséli a főhős –, de a szeme ugyanolyan tünődve, ravaszul és gyöngéden néz, ajka ugyanolyan könnyelműen és szomorkásan nevet, s a félig szakított rózsa ugyanolyan finoman fordul ki vékony ujjai közül” (501). A Prévost hősnőjére történő műeleji intertextuális utalás Manon Lescaut és Des Grieux lovag szerelmi történetét<sup>36</sup> juttatja az olvasó eszébe és előreutaló jelentést kölcsönöz Turgenyev

---

<sup>36</sup> Prévost művének más turgenyevi összefüggéseit lásd: ZÖLDHELYI Zsuzsanna: The Chevalier des Grieux of the Russian Province. *Canadian–American Slavic Studies* 17, 1983. 113–123.

elbeszélésének. A sötét háttérből „tünődve, ravaszul és gyöngéden” néző szempár, a „szomorkásan nevető” ajak és a „félíg szakított rózsza” szenvedélyről, bukásról, s pusztulásról beszél, és – a befogadói képzeletben felidézve Manon és Des Grieux történetét – a hősnő halálát, a főhős életének zátonyra futását, boldogtalanságát vetíti előre. Ugyancsak szenvedélyről, tragédiáról beszélnek a függönyök mintái: „fekete színezésű jelenetek vannak rajtuk Arlincourt *Remetéjéből*. Egyik függönyön ez az óriási szakállú, duvadt szemű, szandálban járó remete egy tépett ruhájú kisasszonyt ragad el a hegyekbe” (501), a másikon pedig négy vitéz halálos kimenetelű viadala látható. Mind a Prévost, mind pedig a d’Arlincourt regényére való hivatkozás esetében sajátos, bonyolult (és tágan értelmezett) intertextuális jelenségről van szó. Nem maguk az irodalmi szövegek kerülnek ugyanis az elbeszélő szövegébe, hanem azok hősei és jelenetei képen, illetve függönyön történő ábrázolásának a leírása. Más művészeti ágak irodalmi jelenlétéről van tehát szó, már amennyiben művészinak lehet nevezni egy elképzelt képet és a maga korában feltehetőleg ismert függőnymintát. Az ábrázolásokon először a szavak válnak képekké, hogy azután az elbeszélő a transzformáció következő lépéseként újra „szavakba fordítsa át azt, ami nem nyelvi lényegű”.<sup>37</sup> Ezek a szavak pedig nyugtalanító benyomást keltenek az elbeszélés szövegében.

Disszonáns elemként kerül sor a *Faust* első szövegbeli említésére. A főhős Anyegin módjára zárkózik be házába, és kerüli a szomszédokat, gondolván, hogy az unalmat könyvekkel tartja távol magától. Az ősök által összegyűjtött – és francia nyelvű művekkel jellemzett – könyvtárat külföldi utazásai során hajdan ő is gyarapította, de nem véletlen, hogy a magával hozott könyvek közül egyet nevez meg cím szerint is, s ez Goethe francia szellemiségtől elütő *Faustja*. Fontos, hogy ezt a művet – és léggörét – ő hozza be az elbeszélés világába. A könyv megtalálása úgy hívja elő benne az ifjúság emlékeit, mint ahogy Goethe művében Faust idézi meg a Föld Szellemét. Pavel Alekszandrovcics B. újraolvassa, majd levélben idézi a Földszellem megjelenését leíró részt, és a Szellem szava – „»az életárban, a tett-viharban« – az elragadtatás rég nem érzett remegését és borzongását hozta vissza” (502). Az intertextus funkciója azonban nem merül ki abban, hogy párhuzamba állítja Faust és Pavel Alekszandrovcics B. emelkedett lélekállapotát, hanem új közegben új értelmet is ad a beidézett jelenetnek. Goethe hőse „új ámulatokra váró”<sup>38</sup> hangulatban idézi meg a Szellemet és egyenrangúnak érzi magát vele, azaz erejében bízva haladna tovább az ismeretlen felfedezésének útján. A jövőbe tekint, Turgenyev hőse viszont a múltba, az ifjúkor emlékeinek világába. Noha a Szellem szava „az elragadtatás rég nem érzett remegését és bor-

---

<sup>37</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társművészetek a romantikus szépprózában. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály – HAJDU Péter (szerk.): *Romantika: világlkép, művészet, irodalom*. Budapest, Osiris, 2001. 55.

<sup>38</sup> GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust*. Fordította: Jékely Zoltán. Budapest, Európa, 1986. 27. Goethe szövegét a továbbiakban ebből a kiadásból idézzük az oldalszám feltüntetésével.

zongását hozta vissza” (502) számára, egyelőre lecsillapítja magát, a múlthoz sorolva emlékeit. A levélrészlet fausti elemét kiegyensúlyozza, ellenpontozza az anyegini elem. Ez úgy történik, hogy az intertextuális tér kitágul: az intertextus nemcsak a *Faust*, hanem az *Anyegin* szavait is magába fogadja. A „De az idő változást hozott: az utolsó kilenc évben Goethét nem vettem kezembe” (502) mondat első része – szó szerinti fordításban: „Más napok, más álmok” (jöttek) – ugyanis az *Anyegin* taurisi utazását leíró strófák egyik verssora. Az elbeszélő jelöletlenül, idézőjel használata nélkül, de szó szerint citálja a puskini sort, mintegy emlékeztetve annak folytatására. (Ez utóbbi nyersfordításban: „Mebékéltetek, tavaszom szárnyaló álmai”.<sup>39</sup>) Az intertextusban a fausti drámai nyugtalanság tehát anyegini epikába oldódik. Pavel Alekszandrovics B. – ellentétben Fausttal – egyelőre visszatér nemesi fészke nyugalamához, elúzi a fiatalság ábrándjait. A levél végi utalás, a „valami”, amit még „nem tapasztaltam meg”, viszont azt sejteti, hogy a helyreálló belső harmónia nagyon sérülékeny.

A múlt, „mintha csak a földből nőtt volna ki” (508), azaz megint csak a Földszellem megjelenéséhez hasonlatosan, más formában is rátalál Pavel Alekszandrovicsra. A hős találkozik Priimkovval, ifjúkori szerelmének férjével, s ez újabb lehetőséget ad az emlékezésre. Az előtörténetben folytatódik az anyegini és a fausti elem viaskodása: a főhős falun, a nagybácsi birtokán vendégeskedve ismerkedik meg Vera Jelcovával, aki ugyanúgy elveszítette apját, mint Tatyjana Larina, s ugyanúgy tizenhat éves, mint puskini nővére. Az *Anyegin* és az elbeszélés szerelmi története abban is hasonlít egymásra, hogy az első találkozást többéves elválás követi, míg a hős és a hösnő újra találkozik, hogy a szerelmi történet folytatódjon, és nem hétköznapi véget érjen. A családtörténetben azonban sejtelmes és tragikus események vegyülnek, és ezek nem az *Anyegin*ben megjelenített patriarchális életformára, hanem a *Faust* vészterhesebb atmoszférájára utalnak. Vera apja vadászatban balesetben hal meg, nagyanyját szerelemfélétségből megölik, és a végzetes szenvedélyre való hajlam nemzedékről nemzedékre száll, mintegy előre sejtetve a lehetséges folytatást. Ladanov nagyapa pedig mintha Faust apjának örökébe lépne. „Hóbortos ember volt a jó öreg, / – vallja apjáról Faust – a természetéről és szent köreiről ódon, / jóhiszemű, de roppant fura módon, / vallott sok ferde nézetet. / Fekete konyhája ködébe adeptusokkal elvonult, / s véget nem érő

---

<sup>39</sup> A tanulmányban Puskin és Turgenyev művét egyaránt Áprily Lajos kitűnő fordításában idézzük. Mivel a „Другие дни, другие сны” Puskin-sort Turgenyev idézőjel nélkül citálja, Áprily talán nem vette észre, hogy idézetről van szó, ezért az *Anyegin*ben és a *Faust*ban más-más módon fordítja. Részben ezért, részben pedig a pontosság kedvéért saját nyersfordításunkat használjuk. Áprily fordításai: „Meváltoztak [érzéseim – H. I.] vagy szétfoslottak [...] Be rég megcsillapodtatok, / Eget vívó sok ifjú álom!”. PUSKIN, Alekszandr: i. m. 1976. 381; „De az idő változást hozott” TURGENYEV, Ivan: i. m. 1963. 502. Az eredetiben Puskinnál: „Другие дни, другие сны; / Смирились вы, моей весны / Высокопарные мечтанья”. ПУШКИН, А. С.: *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Т. 5. Издание 4-ое. Ленинград, Наука, 1978. 175. Turgenyevnél: „Но другие дни – другие сны...” ТУРГЕНЕВ, И. С.: i. m. Т. 5. 1980. 94.

recipére / jót-rosszat összegagyimitolt”.<sup>40</sup> Ladanov nagypapa pedig „nemcsak a házából, hanem még szobájából sem járt ki; vegytannal, anatómiával, kabbalisztikával foglalkozott, meg akarta hosszabbítani az emberi életet, azt képzelte, hogy érintkezésbe lehet lépni a szellemekkel, meg lehet idézni a halottakat... A szomszédok varázslónak tartották” (505). E vonások persze nemcsak az idősebb, hanem az ifjabb Faustot is jellemzik: „miktől együtt van a világ, / megismerjek minden csodát”<sup>41</sup> – vall törekvéséről, és monológiájában olyan tudásra vágyik, amely „a létnek titkait mind megvilágítja”.<sup>42</sup> A lét titkainak, az élet titokzatos erőinek fausti fürkészése a turgenyevi elbeszélés sajátos jelentését erősíti fel. Turgenyev szerint ugyanis az élet, a természet titokzatos törvényei megfejthetetlenek, ezek fürkészése nem más, mint betekintés oda, ahová az embernek nem illik bepillantania. S ha ezt megteszi, a természet megóvja – akár büntetés, tragédia árán is – a maga nyugalját, sérthetetlen harmóniáját. Ladanov ezt az irracionális vétet követi el, kihívva ezzel a természet titokzatos erőinek haragját maga ellen.

„Ő az? [...] – Ő-e? / Ő az... De nem... Nem gondolom”<sup>43</sup> – töpreng a hosszú utazásából megtérő Anyegin, amikor újra találkozik Tatyjanával. Bizonytalansága jelzi azt az átalakulást, amelyen távollétében Tatyjana keresztülment, aminek következtében a hősnő azonos is, és nem is korábbi önmagával. Turgenyev átveszi a többévi szünet utáni találkozás szituációját, de jelentősen át is alakítja. „Először is csodálatos dolgot kell jelentenem: akár hiszed, akár nem – írja Pavel Alekszandrovics B. barátjának –, sem arcbán, sem termetben semmit sem változott. Mikor eléem jött, majdnem kiszaladt egy „ah” a számon: tizenhét éves leány állt előttem” (508–509). Ez a változatlanosság nemcsak a külsejét, hanem a szellemét is jellemzi. A természet titokzatos erőitől féltő anya rigorózus és racionális elvek szerint neveli leányát, hogy megóvja őt a szenvedély hatalmától. Turgenyev tollát e kérdésben nem csak az irodalmi-kulturális hagyomány vezérli: segíti a korabeli természettudományok (például a fiziológia) eredményeinek ismerete is, gondoljunk csak az átöröklés elvének beszüremkedésére vagy a faji jegyeket égtájak szerint kategorizáló elméletnek a hatására. Ezek alapján a szenvedélyre való hajlamot a déli, itáliai származású nagyanya örökíti tovább lányának – hisz szerelmi szenvedélyük által hajtva mindketten megszőknek kedvesükkkel –, aki viszont saját gyermekében, Verában ismeri fel az örökség veszélyes jeleit. Ezért is tartja távol mindentől, ami túl van a ráció határán és – magasabb rendű élvezetet nyújtva – az irracionális világgal érintkezik, idesorolva az érzelmeket és érzékeket felébresztő művészetet és költészetet is.

A nyugati („fausti”) kultúrán is nevelkedett Pavel Alekszandrovics B.-t ingerli Verának az érintetlen természetet asszociáló nyugalma, tiszta egyszerűsége, gon-

---

<sup>40</sup> GOETHE, Johann Wolfgang: i. m. 1986. 48.

<sup>41</sup> Uo. 24.

<sup>42</sup> Uo. 25.

<sup>43</sup> PUSKIN, Alekszandr: i. m. 1976. 181.

dolkodásának problémátlan világossága, egyszerűsége, és – a mefisztói csábítás eszközével – új világokra, a művészet szépségére akarja ráirányítani az asszony figyelmét. Ha úgy tetszik: varázslatot követ el, a varázskönyv pedig egy művészi alkotás, Goethe *Faust*-ja. A varázslás színtere pedig a kert, a kínai házikó, amely keleties hangulatával alkalmas a titokzatos erők megidézésére. Az intertextualitás szövegek értelmet egymásra vetítő hatására azonban a tér jelentősen kitágul. A kínai házikót a fausti elemet az elbeszélés világába hozó Pavel Alekszandrovics B. jelöli ki az olvasás színhelyéül, és az olvasandó történetben Faust és Margit találkája – a csókkal, a vallomással – ugyancsak kertben, illetve kerti házikóban zajlik. Azaz Vera kínai házikója a *Faust* kerti házikójának funkcióját tölti be, s mint ahogy az események Goethe művében ördögi, mefisztói „segédlettel” történnek, úgy Turgenyev elbeszélésében is szerepet kap az irracionalitás. Hogy Goethe és Turgenyev műve nem független egymástól, azt egy intertextuális utalás még inkább nyomatékosítja. „Itt fogok olvasni magának... – mondja a házikóban Pavel Alekszandrovics –, Goethe *Faust*-ját... ezt hozom el olvasásra.” A hős most említi először Verának Goethe művét, és a képzelet, az irracionalitás világától érintetlen, természetismereti, racionális elveken nevelkedett Vera ezt a közlést teljesen nyugodtan fogadja: „– Jó, itt nincs légy – jegyezte meg őszinte egyszerűséggel.” A természet titokzatos erői azonban figyelmeztető jelzést küldenek egy rettenetes pók alakjában. A jelzést – mivel az átöröklés nemzedékről nemzedékre száll – az arca is nagyanyjára emlékeztető Natasa érzékeli elsápadva. „Jaj, mama – mondja Verának –, nézd csak, milyen rettenetes pók van ott!” (511). Az irracionális jelenségre fogékony Natasa rémületének különös értelmet ad, ha a befogadói tudat a jelenetet Faust és Gretchen egyik beszélgetésével köti össze. Gretchen fél Mefisztótól, azt mondja róla, hogy „tőle testem-lelkem... retteg”, és ha „megjelenik, a vérem hűledez”. Faust így válaszol: „Ily pókoknak is lenniök kell”.<sup>44</sup> Tehát Faust nevezi póknak Mefisztót, s hogy Turgenyev elbeszélésében – épp Goethe művének említésekor – Natasa egy póktól riad meg, ez a tény – asszociatív alapon – Mefisztó alakját hívja be a történetbe. Goethénél a hősnő akkor érzékeli a reá leselkedő veszélyt (és a hős akkor nevezi póknak Mefisztót), amikor már szerelmes. Turgenyev hősnőjében az érzelmi átalakulás még nem kezdődött el, így teljesen nyugodt marad. Néhány nappal később, az első felolvasás előtti várakozás hangulatában már Vera is fogékonnyá válik a természet jelzéseire. Pavel Alekszandrovics a könnyű esztétikai élvezet reményében csak a mező felett lebegő rózsaszínű felhőt veszi észre, Vera viszont a távolban fenyegetően tornyosuló sötét fellegetek is, s ő az, aki a vihar első fuvallatára összerendezzen. A felhő – ahogy a főhős levelében leírja – mintha a tájra rátörni készülő pokol tüze, Mefisztó világára utalna: „Óriási sötétkék felleg tornyosult fel ott, eltakarva a lemenő napot. Alakja szerint olyan volt, mint egy tűzokádó hegy; felső része széles

---

<sup>44</sup> GOETHE, Johann Wolfgang: i. m. 1986. 154.

kéveként vetődött szét az égen, baljóslatú bíbor szegte fényes szegéllyel, s egyik helyen, pontosan a közepén, át is törte a súlyos felhőtömeget, mintha izzó torokból szakadna ki” (513).

Ha a természeti képet a hősök lélekállapotának változását jelző pszichológiai párhuzamként értelmezzük, akkor a férj megjegyzése – „Vihar lesz” (513) – pontosan prognosztizálja a felolvasást követő változást. Addig ugyanis Vera és Pavel Alekszandrovics B. lelkiállapotát a magasan lebegő rózsaszínű felhővel lehetett jellemezni, azt követően pedig a rohamosan tornyosuló fellegekkel, majd a felolvasás után – a kitörő viharral. Magának a felolvasásnak a szituációja olyan, hogy akár egy, a természet titokzatos erőit előhívni szándékozó szertartáshoz is hasonlítható. A kínai házikóban „kis dívány előtt kerek asztal állt, szőnyeggel letakarva; körül meg székeket és karosszékeket helyeztek el; az asztalon lámpa égett. A szertartást vezető – és Goethe Földszellemet megidéző hősére emlékeztető – Pavel Alekszandrovics B. (mint varázskönyvet) előveszi a *Faustot* és megtörténik a felolvasás. A főhős levelében nem az eseményt részletezi, hanem annak főként Verára gyakorolt hatását. „Vera Nyikolajevna meg sem moccan; párszor reá pillantottam lopva: a szemét figyelmesen és egyenesen irányította reám; az arca mintha sápadt lett volna. Faust és Gretchen első találkozására után elvált testével a karosszék hátától, ölbe tette kezét, s ebben a helyzetben végig megmaradt” (514). A „titkos pszichológia” módszerét kedvelő Turgenyev nem részletezi, hogy mi megy végbe hősnője lelkében, hanem a belső folyamatok gesztusokban megragadható eredményét rögzíti. Feszült figyelme, mozdulatlansága, illetve – Faust és Gretchen találkozásának leírásánál tett – egyetlen gesztusa kifejezi mélyen érintettségét. Ugyanez a szótlanság jellemzi a felolvasás befejezésekor is. „Felállt, határozatlan léptekkel az ajtóig ment, megállt a küszöbön, s aztán csendesen kiment a kertbe” (514). Az anya által mesterségesen óvott érintetlen természet találkozik a transzcendenciával érintkező művészi alkotással, a *Fausttal*, és megrendül. Az anyai rigorózus, racionális elvek abroncsa belülről kezd szétfeszülni Vera lelki-szellemi világában. A feszítőerő nagyságát a hősnő könnyei is jelzik. „– Erre nem számítottam – mondja Vera. – [...] Lehet, hogy anyám éppen azért tiltotta meg nekem ilyen könyvek olvasását, mert tudta [...] – Mit tudott?” (515) – kérdezi a főhős. Jelcova asszony tudta, hogy lánya örökölte az olasz nagyanya és az ő szenvedélyre hajló természetét, és félt a világmindenség irracionális erőitől. „Félek az élettől” – mondta egyszer a főhősnek. „S csakugyan félt tőle, félt azoktól a titokzatos erőktől, amelyekre az élet épül s amelyek, ha nagy ritkán is, de hirtelen áttörnek rajta. Jaj annak, akin hatalmukat kipróbálják. Félelmesen jelentkeztek Jelcovának ezek az erők: anyja, férje és apja halálának emlékei” (506). Jelcova örököl valamit apja, Ladanov askétikus hajlamából is, fegyelmezi saját érzelmeit, és így neveli leányát is. Ő haláláig kitart askétikus elvei mellett, Verában azonban az örökölt hajlam kikezdi a ráció korlátait. Mint kiderül, Vera öröksége kettős: egyrészt emocionális, amely a kedvesével megszökő és szenvedélyéért életével fizető nagyanyától eredeztethető, másrészt – Ladanov nagyapa



„hagyatékaként” – racionális, amellyel szeretné megérteni az őt mélyen megrázó dolgokat. „Egyébként még beszélünk majd mi ketten. Sok helyt nem értettem meg egészen” – mondja a főhősnek. „A szavakat és jelentésüket is megértettem... , de... – Nem fejezte be a mondatot, s elgondolkozott” (515). A *Faust* mélyebb értelme érdeklő, és azok a rejtelmes erők, amelyek Goethe hőseinek sorsát irányítják. Azaz a megismerés vágya olyan kérdésekkig vezet, amelyekre a válasz – a turgenyevi természetfelfogás szerint – az egyedi ember számára lehetetlen, mert a nagy egész, a világmindenség titkai közé tartozik. A természet pedig féltékenyen őrzi e titkokat, s az azokat fürkésző embert büntetni is kész, ha tudásvágyában messzire merészkedik. Erre figyelmeztet, hogy amikor Vera rájuk kérdez a kertben, abban a pillanatban „lombok suhogása hallatszott, lengetni kezdte egy hirtelen érkező szélroham”. Vera, aki – mint ahogy a *pók* motívumánál láttuk – korábban nem fogta fel a természet titokzatos, figyelmeztető jelzéseit, most, az érzelmi átalakulás időszakában már érzékenyen reagál: „összerezent, s arccal a nyitott ablak felé fordult” (515). Érzékenységről árulkodik, hogy most – korábbi kiegyensúlyozott, önmagát mérsékelő magatartásával szemben – heves gyengédséggel öleli magához a lugasba befutó kislányát.

Hogy a lombsuhogás figyelmeztető jelzése neki szól, az elbeszélő aprónak tűnő megfigyelése bizonyítja: „Egy távol gyengén cikázó villám fénye titokzatosan visszaverődött mozdulatlan arcán” (515). A villámfény szinte „megjelöli” magának Vera Nyikolajevnát, s ez nem csak azt fejezi ki, hogy lelkében vihar készül. A természet viselkedése ennél súlyosabb fenyegetést tartalmaz. Nem sokkal ezután megérkezik és kitör a vihar, amelyet az elbeszélő Pavel Alekszandrovics B. így ír le: „Hallottam a szélzúgást, az eső kopogását és csobogását, láttam, hogy a közeli tó partján épült templom a villámok lobbanó fényében hogyan emelkedett ki hirtelen egyszer feketén a fehér, máskor fehérén a fekete alapon, s hogy nyelte el a sötétség újra” (516). Vera hamarosan erre a tópartra hívja a főhóst sorsdöntő találkozóra, és a természet háborgása mintegy előre jelzi a szándék tragikus jellegét. A villámfényben fehérén felvillanó templom és az őt elnyelő sötétség mintha a Vera lelkéért és életéért harcot vívó jó és gonosz erők küzdelmét vetítené előre. És hogy ez a harc bekövetkezik, s hogy az ember tehetetlen az élet titokzatos erőivel szemben, a hős és a hősnő következő beszélgetése bizonyítja: „A maga könyvében olyan dolgok vannak, melyektől sehogy sem tudok megszabadulni; úgy érzem, valósággal ég tőlük a fejem [...]” – mondja Vera. „Attól tartok, hogy az álmatlanság és a fejfájás elveszi a kedvét ilyen művek olvasásától” – hangzik a főhős válasza. „Azt hiszi?” – szól ismét a hősnő. „Isten tudja! Úgy érzem, aki egyszer rálép erre az útra, többé nem fordul vissza” (516). Vera elszakadóban van anyja ész által szabályozott világától, elfojtott, szenvedélyes természetével elindul azon az úton, amelyik felszabadítja a képzeletet és védtelenné teszi a természet megfejthetetlen erői által irányított szenvedéllyel szemben. Szimbolikus értelme van annak, hogy ő, aki lány korában „nem szeretett anyja nélkül lenni” (507), később pedig szívesen ült Jelcova asszony portréja alatt, most kiszá-

badulóban van e védőszárnyak alól. Az anya portréja motivikus jelzésként tűnik fel újra meg újra, és a lányát fenyegető veszély mértéke szerint változtatja arcki-fejezését. A természet titokzatos erőivel érintkező ladanovi hajlam az anyából halála után a portréba költözik, és azt a Pavel Alekszandrovicsot kíséri egyre feszültebb figyelemmel, akiben Jelcova már ifjúkorában megérzi a művészi érzékenységét, s amelynek hatását veszélyesnek véli lánya kiegyensúlyozott lelki életére. A hosszú távollét után visszatérő főhős úgy érzi, hogy az arckép „szigorúan és figyelmesen néz” (509) rá, az első felolvasás után pedig az a benyomása, hogy „az öregasszony szemrehányóan fordította” (516) felé szemét. A portré mind nyugtalanítóbb hatása annál is indokoltabb, mert Pavel Alekszandrovics Verának ajándékozza a *Faustot*, azaz a varázskönyv a hősnő házába kerül, hogy ott még intenzívebben fejtsse ki mefisztói, diszharmóniát keltő hatását.

Az irracionális jelek szaporodása, valamint a hős és a hősnő e jelek iránti fogékonyságának erősödése a mű fausti-mefisztói medrét építik tovább. „Én csak egyet tudok: hallgatni az utolsó pillanatig” (530), – mondja egyszer Vera, s valóban így tesz a *Fausttal* való megismerkedés kezdetétől fogva. A hős és Gretchen szerelmi története lelke mélyéig érinti, de – az elbeszélő szavaival – „Gretchent sohasem említi” (519), hallgatásával mintegy elárulva azt a belső munkát és közelségérzést, amelyet átél. „Mefisztofelesz nem úgy riasztgatja, mint ördög, hanem mint »valami olyan, ami minden emberben lehet«” (519) – írja levelében a főhős.

Ez a „valami” a német szellemen nevelkedett hősnek ismerős. „Magyarázni kezdtem neki – írja a hősnőről –, hogy ezt a »valamit« reflexiónak nevezik” (519), de Vera a szó német jelentését nem érti. A főhős – egy szerzői belső intertextualitásnak köszönhetően – úgy értelmezi Mefisztót, mint ahogy ezt Turgenyev 1844-ben Vroncsenko Faust-fordításáról szóló bírálatában teszi. „Mefisztó – írja ekkor Turgenyev – minden ember ördöge, akiben megszületett a reflexió”<sup>45</sup>, azaz megvan benne a töprengés, a kételkedés, az ellentmondás és a tagadás szelleme. Pavel Alekszandrovics B. szívesen analizálja önmagát, folytonosan reflektál saját viselkedésére, gondolataira, érzelmeire. E tulajdonságai azonban nemcsak Mefisztó, hanem Hamlet alakjához is közel viszik. Azaz Turgenyev hősértelmezési koncepciójában Mefisztó is, Hamlet is archetipikus jegyeket megjelenítő figurák, akiknek tulajdonságai aktuális létet nyerhetnek a XIX. század hősábrázolási gyakorlatában. A nőalakok viszont – genetikailag Puskinon át a romantikáig, a szentimentalizmusig visszavezethetően – természetközelibbek, tudati és érzelmi életüket nem bontja meg a hamlet-mefisztói kétely. Verát ezért is „riasztgatja” az a „valami”, amit nem tud megnevezni.

Ez a „valami” a művészet, az érzékek és az érzelmek oldaláról fenyegeti. „Képes volnék szakítani – meséli az elbeszélő –, ha nem tudnám, hogy mind a ketten teljesen nyugodtak vagyunk. Igaz, hogy egyszer valami különös dolog történt kö-

---

<sup>45</sup> ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Фауст, трагедия, соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. 1844.* In: ТУРГЕНЕВ, И. С.: i. m. T. 1. 1978. 210.

zöttünk [...] emlékszem, az »Anyegint« olvastuk – megcsókoltam a kezét” (519). Nem egyszerű, műcímre korlátozódó intertextuális utalásról van szó, hanem jóval többről. Az *olvasás* és a *kézcsók* által megragadható cselekménymozzanat az *Anyegin* nyolcadik fejezetének hasonló helyzetét emeli be Turgenyev elbeszélésebe. Puskin művében a váratlanul megjelenő Anyegin az ő levelét *olvasva* találja Tatyjanát, és „vad fájdalommal dül elébe”, hogy *odaadón kezet csókoljon*. „Hogy felkeljen, / (Tatyjana) szóval sem mondja, / Nem rántja el tekintetét, / Szomjas szájától el se vonja / Érzéketlen, bágyadt kezét.” Puskin hőse és hősnője között tökéletes nem verbális kommunikáció valósul meg: Tatyjana és Anyegin szavak nélkül találhatnak egymásra, felismerik most már kölcsönös, el nem múló szerelmüket, majd: „Szólni kezd az álmodó”<sup>46</sup> és Tatyjana szavaiból – a verbális kommunikációból – nem az álom („A boldogsághoz mind a ketten / Közel jártunk”),<sup>47</sup> hanem a valóság, a sors, az elérhetetlen boldogság beszél.<sup>48</sup> Pavel Alekszandrovics B. és Vera jelenetéből inkább az egyre kevésbé öntudatlan sejtés szól. A kézcsókra reagálva Vera – ahogy a főhős írja – kissé „elhúzódott tőlem, reám szegezve tekintetét [...] volt benne tűnődés is, figyelem is, némi szigorúság is [...] hirtelen elpirult, felállt és kiment”, hogy másnap „Kérem, ezután ne tegyen ilyet” (519–520) szavakkal zárja le a történetet. Turgenyev tehát átformálja a költőelőd által alkotott szituációt. Nála a hős és a hősnő még nem értik kölcsönösen egymást, sőt, a cselekmény adott pontján önmagukat is csak igyekeznek megfejteni. Egyelőre marad Anyegin e jelenetet megelőző cselekvéssora: mindennapi várakozás a következő találkozára, örömteli kocsizás Vera háza felé. Azaz a mefisztói szellem még távol tartható, és a „béke angyala” – egyre nehezebben (erről Tyutsev sorai árulkodnak) – helyre tudja állítani a harmóniát.

A nyugalom, a béke vágya egyrészt azt jelenti, hogy Pavel Alekszandrovics B. „annyi mindenféle kóborlás” (502) és a lázas ifjúság éveit (amikor – újra csak intertextuális utalással – Manon Lescaut és a nyughatatlan francia táncosnő, Frétilon voltak bálványai) után – végre (világirodalmi elődeihez hasonlóan) magányra vágyik. Másrészt ez a vágy összefügg alakjának „orosz européer” voltával. A turgenyevi „orosz européer” kettős kulturális kötődése nem csak azt jelenti, hogy „otthon van” a hazai és az európai kultúrában, és hogy gyönyörködni tud a szépség bármilyen formájú – természetben, udvarházi életben, Vera fokozatosan feltáruuló belső gazdagságában, vagy Goethe, Puskin és Tyutsev soraiban történő – megnyilatkozásában. Jelenti azt is, hogy a valóság – legyen szó emberről vagy valami másról – a művészet élményével színeződik, itatódik át, és a hős ilyen „átesztétizált” formában érzékeli az élet jelenségeit. Pavel Alekszandrovics

---

<sup>46</sup> PUSKIN, Alekszandr: i. m. 1976. 195.

<sup>47</sup> Uo. 198.

<sup>48</sup> Tatyjana és Anyegin szerelmének újszerű értelmezését lásd: KROÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002. 177–206.

a közte és Vera között fellobbanó szerelem vihara előtt, az utolsó idill, a csónakázás idején a természetet („A hullámokon ezernyi ringatózó csillag ragyog”) és Verát („Miért néztek lesütve szemeim?”, 522) egyaránt Goethe *A tavon* című költeményének hangulatával áthatva szemléli, s a valóság és a költészet eme egymásba fonódott látásával fejezi ki, hogy az „öröm és szótlan derű”, a „könnyek, súlytalan boldog könnyek” (522) által jelzett emelkedett állapot kettejük kapcsolatának utolsó „sugárzó eseménye” (522). A főhöst kezdettől fogva jellemzi ez a könnyű esztétikai lebegés. „Menni minden cél nélkül, gyors léptekkel a hosszú, egyenes országúton – nagyon élvezetes. Mintha valami dolgot intéznél, úgy igyekszel valahova” (503), – írja erről második levelében. Ez az út nem tartalmaz nehézségeket, váratlan kanyarulatokat, buktatókat, csupán élvezetet. A cél nélküli mozgás a cselekvést igénylő „dolgok intézése”, azaz a valódi tettek helyett beéri ennek látszatával. Az „orosz európeér” mentalitása ezen a ponton találkozik a „felesleges ember” mentalitásával. Mindkettőjükben megvan a szemlélődésre, a reflexióra való hajlam, és e tulajdonság – itt is, ott is – a turgenyevi módon értelmezett Hamletől öröklődik. „A mélyenszántó, finom elemzés, a sokoldalú műveltség (ne feledjük, hogy a wittenbergi egyetemre járt) Hamletben csaknem tévedhetetlen ízlést fejlesztett ki” (102) – írja Turgenyev *Hamlet és Don Quijote* című esszéjében. Nos, Pavel Alekszandrovics B. is német egyetemen, Berlinben gyarapítja műveltségét, ott tesz szert kifinomult ízlésre, és – úgy tűnik – ő is beéri a világban megnyilatkozó szépség szemlélésével. „Bizony, Szemjon Nyikolaics – írja barátjának – különös lelkiállapotban van a ti barátotok. Mindez elmúlik, tudom... de ha nem múlik el – akkor? Akkor hát nem múlik el. Mégis meg vagyok magammal elégedve: először is csodálatos szép estém volt; másodszor: ha felébrsztettem ezt a lelket, ki hibáztathat érte?” (517). A szép estében, a Vera lelkében való gyönyörködés és az élményekbe való belefeledkezés azonban – a „felesleges embertől” eltérően – nála nem jár együtt azzal, hogy a tépelődés, a reflexió következtében nem tudja magát átadni érzelmeinek. Igaz, nem sietteti az érzelmek kibontakozását, inkább gyönyörködik egyre bensőségesebb viszonyuk minden pillanatában.

A közte és Vera között meglévő különbséget a boldogságról szőtt álmokképek mássága is hangsúlyozza. Az álmok álmodóikat jellemzik. A főhős holdfényes, illatozó, muzsikáló velencei éjszakáról álmodozik, ahol egy márványépület ablakából aranyrojtos bársonypalást függ alá és lebeg a vízen, ő pedig kedvesével a palástra könyökölve nézegeti Velence távoli látképét. Minden csupa idill, és a szemlélődésen kívül nem kell semmit sem cselekedni. A távlat átesztétizált képet ad Velencéről, amelynek valódi arca messziről nem látható. A földibb, evilágibb gondolkodású Vera kételkedik az idill elérhetőségében és értelmében, rávilágít az ilyen senkihez, semmihez sem kötődő álom egoista voltára: „minek álmodozunk önmagunkról, a magunk boldogságáról?” (524) – mondja, és ezzel a beszélgetést esztétikai síkról etikai síkra tereli. Az ő álmai egészen más természetűek: „inkább Afrika sivatagjaira képzelet magát, mint valami világjárót, vagy

Franklin nyomát kutatja a Jeges-tengeren: élénken elképzei a nélkülözéseket, amelyeket vállalni kell, s a nehézségeket, amelyekkel meg kell küzdeni” (523). Pavel Alekszandrovics B. álma nem lépi túl az egyéni boldogság határait, nem igényel tetteket, éppoly könnyű, felelősség és nehézségek nélküli örömöket ígér, mint amilyenekre akarva-akaratlan „ébre” is törekszik. Vera észreveszi az ilyen álmodozás önző voltát és elutasítja. Ő, a többi turgenyevi leányalakhoz hasonlóan, másfajta etikai tartalom birtokosa. Nélkülözésekkel teli, nehéz tettekről álmodik, amelyekkel másokat szolgál, s amelyek tartalmat adnak életének. A két álomban az egyéni boldogság és a másokért hozott áldozat, a kötelelességteljesítés erkölcsi kategóriái kerülnek ellentétbe egymással, mintegy előkészítve az etikai konfliktus művegi felerősödését és zárását.

Az elbeszélés drámai feszültségét csak növeli, hogy ez a konfrontáció nemcsak a két főhős ellentétes nézeteiben van jelen, hanem a kétféle etikai tartalom összeütközik külön-külön Pavel Alekszandrovics és Vera gondolat- és érzelmvilágában is. Pavel Alekszandrovics sokáig halogatja az önmagával, érzelmeivel való szembenézést, s amikor megteszi, lírai hévvel fakad ki belőle a vallomás: „Milyen nehéz a szívem! Mennyire szeretem őt! [...] Így soha még nem szerettem, soha, soha!” (525). A turgenyevi „felesleges emberektől” eltérően tehát az élet esztétizáló szemlélése nem fosztja meg attól a képességtől, hogy felismerje érzéseit, és átadja magát nekik. Erkölcsi töprengéseiben azonban ezzel együtt felismerhető a „felesleges emberi” és az esztétizáló mentalitás közötti érintkezés. „A szerelem mégis csak önzés – vallja –, s önzőnek lenni az én koromban nem szabad: nem lehet az embernek harminchét éves korában magának élni; hasznossá kell tennie magát, céllal kell élnie a földön, megtennie a dolgát, elvégeznie a kötelességét. Én is hozzá akartam fogni a munkához... S most – mint a viharban – minden szétszóródott!” (525). Turgenyev „felesleges emberei” rendre eljutnak addig az önmagukkal szembeni erkölcsi elvárásig, hogy eszméiket, ideáljait a valóság talajába ültessék, hogy az élet egyik (eszményi, intellektuális) szférájából a másik (valóságos, szociális) szférájába lépjenek. Próbálkozásaik azonban – gondoljunk csak a járási Hamletre, Csulkaturinra vagy Rugyinra – sorra kudarcra vezetnek. A próbatétel a szerelmi konfliktusban következik be: a hősök jelleme itt tárul fel, erkölcsi tartásuk, akarati tulajdonságaik – amelyek segítségével eszményeiket realizálhatnák – itt kerülnek mérlegre. Ez történik Pavel Alekszandrovicsal is. Gondolkodásában a szerelem, a „magának élni” elv, a magánéleti boldogság vágya önzésnek bizonyul a „céllal élni”, „megtennie a dolgát”, „elvégeznie a kötelességét” programmal szemben. A lelkében támadó „szerencsétlen érzés”, a szerelem hatalmába keríti, és meggátolja abban, hogy az esztétikai élvezet, a szépség érdeke nélküli élvezésének szférájából a hasznos, praktikus élet szférájába lépjen. „Állok és értelmetlenül nézek előre, fekete függöny hullt közvetlenül a szemem elé” (525) – vallja állapotáról. Goethe Faustját Mefisztó segíti ki kiúttalan helyzetéből, Pavel Alekszandrovics viszont erre utalva önróniával jegyzi meg: „Ó, Mefisztotelesz! Te sem segítesz rajtam” (526).

„De számíthattam-e rá, hogy megismétlődik velem az, amiről úgy látszott, hogy – akárcsak az ifjúság – nem tud visszatérni?” (525) – kérdezi a főhős, amikor felismeri önmagában a Verához fűződő érzést. Pavel Alekszandrovics Anyegin útját járja be újra: „Nem térnek vissza álmok, évek, / Lelkem meg nem újíthatom,<sup>49</sup> – mondja Puskin hőse a verses regény elején, hogy azután a nyolcadik fejezetben „Beletörődtem végzetembe” szavakkal valljon Tatyjanának szerelméről, megújulni kész lelkéről. A turgenyevi palimpszeszten áttetsző puskinsi indítás arról szól, hogy a nyugalomról, megpihenésről szőtt ábránd megvalósíthatatlan, a lázas ifjúság visszatérése szétszórja az erről szőtt álmokat.

A szerelem nem emberi akaratból köszönt a hősré és hősnőre, meghatározó benne az egyének számára kiismerhetetlen irracionális elem. „Ismétlem: sem ő maga, sem senki más a földön nem ismeri mindazt, ami benne rejlik” (524) – mondja Pavel Alekszandrovics Veráról a nagyanya arcképét szemlélve. Az elbeszélésben szerepet kapó két elképzelt képzőművészeti alkotás, az itáliai nagyanya és Manon Lescaut portréja a hatodik levélben nyeri el legsűrítettebb költői jelentését. A főhős szavai így írják le a nagyanya arcképét: „De milyen volt az olasz nő arca! Gyönyörre termett, nyílt, mint a viruló rózsza, kiálló, nagy szemé harmatos, önelégülten mosolygó, ajka piros! Két finom érzéki orrcimpája mintha remegett és ki-kitágult volna, mint nemrég kapott csókok után, barna orcáiból csak úgy áradt a tűz, az egészség, a fiatalság vérbősége és a női erő”. A nagyanya képéről sugárzó érzékiség és szenvedély nem kizárólagosan őt jellemzi. Az elbeszélő az antik mitológiát megidéző intertextuális célzással a jelentést egyetemes léptékűvé tágítja: „a festő (igazi mester) szőlőágat tett a hajába – folytatódik a leírás –, mely fekete volt, mint a szurok s világosszürke fényű – ez a bacchusi ékesség nagyszerűen talált az arckifejezéséhez.” A szőlőág a bacchánsnők, a dionüszoszi mámor és életöröm képzetét idézi a befogadó tudatába, mintegy sugalmazva, hogy a természet e mámoros tobzódása, a szenvedélyre való hajlam nem szűnik meg az antik idők elmúltával, ott tükröződik a XIX. századi albanói parasztnő arcán és onnan hatol tovább, ellenállhatatlanul, az eljövendő korok felé. „S tudod-e kire emlékeztetett az arca? – folytatódik a levél. – Az én fekete keretes Manon Lescaut-mra.” Az albanói parasztnő és Manon Lescaut portréja egyaránt a természet korhoz, időhöz nem kötött, mindenén átsugárzó, elementáris erejét fejezi ki. „De a legcsodálatosabb az volt – zárul Pavel Alekszandrovics gondolatmenete –, hogy ha az arcképet néztem, eszembe jutott, hogy néha Verában is felvillan valami, ami ehhez a mosolyhoz, ehhez a tekintethez hasonlít” (524). A főhős megfigyelése – az intertextuális célzások révén – azt sejteti, hogy Vera sem mentesül a szenvedély hatalma alól, hisz a természet e jelenségének nyoma ott tükröződik az arcán. Ha pedig arra figyelünk, hogy a bacchánsnőkre emlékeztető nagyanya arca „nyílt, mint a viruló rózsza”, Manon Lescaut pedig a portrén „félíg szakított

---

<sup>49</sup> PUSKIN, Alekszandr: i. m. 1976. 84.

rózsát” tart a kezében, akkor a *rózs*a-motívum a szenvedély következményét is előre jövendöli.

Ez a következmény újra csak a természet irracionális erőinek jelenlétével teljesedik be. „Az, ami köztünk volt, pillanat alatt cikázott fel, mint a villám, s mint a villám: halált és pusztulást hozott” (527) – írja Pavel Alekszandrovics utolsó levelében. Korábban, a *Faust* első felolvasása után, a fenyegető természet a villám cikázó fényével „jelöli meg” magának Verát, s most, a szenvedély kitörésének és a hősnő halálának leírásakor újra a pusztító természeti jelenség szolgál hasonlatként, mintegy érzékeltetve az ember kiszolgáltatottságát a nála hatalmasabb erőkkel szemben. Pedig a történet – látszólag – még mindig tartogat nem Gretchen sorsát megismétlő véget. A cselekmény bonyolódásába ugyanis beszűrkedik Anyegin és Tatyjana utolsó találkozásának jelenete. „Otthon akartam maradni, de nem bírtam, s elmentem hozzá. Egyedül volt a szobájában. Priimkov nem volt otthon: elment vadászni. Mikor beléptem Verához, élesen rám nézett, s nem viszonzta köszönésemet. Az ablaknál ült, a térdén könyv volt, melyet rögtön megismertem: az én *Faustom*” (528). A szituáció tehát puszkini, egyetlen különbséggel: Tatyjana Anyegin szerelmes levelét olvassa teljes megértéssel és együttérzéssel, Vera pedig „idegen” könyvet, a *Faustot*. Azt a művet, amelyik az irracionális erőt közvetítve vezeti őt.

Vera Goethe művének azt a részét olvastatja fel a főhőssel, amikor Gretchen hitéről faggatja Faustot. A jelenetre a tragédia cselekményének abban a fázisában kerül sor, mikor Gretchen már tudja, hogy szerelmes és minden áldozatra kész a beteljesülés, a boldogság érdekében. „Utána ég, / eped szívem – vallja önmagának a jelenet előtt –, Ó, ha csak egyszer / ölelhetem, // csókolhatom / amint akarom: / meghalok attól / boldogan!”<sup>50</sup> Faust hithez való viszonya azért fontos számára, mert megérzi benne a töprengést, a kételkedést, a tagadás lehetőségét, képletesen szólva: a mefisztói elemet. Márpedig Mefisztóban gonosz, megfeythetetlen erőt lát, amelynek közelsége megdermeszti szerelmét. Vera akkor kéri a jelenet felolvasását, amikor már – Gretchenhez hasonlóan – ő is felismeri, hogy szereti Pavel Alekszandrovicsot. A jelenet kiválasztása – az intertextuális utalás jelentésképző erejének köszönhetően – azt fejezi ki, hogy benne is él a kétség, rábízhatja magát a szeretett férfira. Él benne továbbá a félelem is érzelmeinek irracionális következményeitől. Visszaút azonban nincs: a *Faust* olvasása éppúgy segíti a hősök egymásra találását, mint ahogy ez Goethe művében Mefisztó mesterkedésének köszönhetően történik, és Vera eljut az őszinte szerelmi vallomásig.

A *Faust*ban a szerelmi légyott úgy jön létre, hogy Gretchen elaltatja anyját, s így egyedül maradhat kedvesével. E cselekménymozzanatnak is van intertextuális üzenete: Goethe hősnője kiszabadul az anya védőszárnya alól, függetleníti magát az általa képviselt erkölcsi normáktól, és így teljesíti be szerelmét. Vera el-

---

<sup>50</sup> GOETHE, Johann Wolfgang: i. m. 1986. 151.

indul ugyanezen az úton. Ő a kezdeményező, ő ad randevút a hősnek – és ebben a gesztusban benne van Tatyjana bátorságának emléke is –, megszegve ezáltal az anyja által belénevelt normákat. Turgenyev hősnője azonban – bármennyire is elszánt szabad cselekedete végrehajtásában – nem éri meg a beteljesülést. A kínai házikóban, ahol a *Faust* „rontó” hatása elkezdődött, megtörténik az első és egyetlen csók. A szenvedély elemi erőként tör a szereplőkre, és ők nem tudnak, nem is akarnak ellenállni neki. „Hallgatva mentünk a kínai házikóig – emlékezik vissza a főhős –, hallgatva léptünk be, és ott – ma sem tudom, ma sem értem, hogyan történt – hirtelen egymás karjaiban találtuk magunkat. Láthatatlan erő ragadott Verához – s őt hozzám” (529). Vera arcán felragyog a nagyanya és Manon Lescaut portréjáról ismert „önfeledtség és gyönyör mosolya”, mintegy kifejezve a szenvedély hatalmának egyéntől és időtől független egyetemes érvényét. A halott anya alakjának fenyegető megjelenését Vera – mert nagyapai és anyai örökségként hisz a természet titokzatos erőinek létezésében – a halállal asszociálja, de a látomás csak átmenetileg tartja vissza sorsdöntő elhatározásától. A jelenség arra emlékezteti őt, hogy ősei, ha a szenvedély útjára léptek, tragikus véget értek, de ő – több más turgenyevi nőalakhoz hasonlóan –, ha elindul, végigmegegy az úton. A randevú – amelyre a vészjósló színekkel leírt tóparton kerülne sor – nem jön létre. Verát a látomás újra – és most már végérvényesen – eltéríti szándékától. E mozzanatban a goethei cselekménybonyolítás turgenyevi transzformációjára ismerhetünk. A tragédiában a szenvedély által vezérelt Gretchen – ha akaratlanul is – anyja gyilkosává válik. Turgenyev művében viszont a halott anya jön el, hogy magával vigye – és ezzel a szenvedély végső lépésétől megóvja – az erkölcsi normáktól magát függetlenítő gyermekét.

A hősnő látomásainak van racionális magyarázata is. Vera – a hőshöz hasonlóan – különböző etikai tartalmak belső összeütközését éli át. A „vagy a hasznosat, vagy a kellemeset” (506), valamint „az embernek mindenén át kell törnie magát, vagy meg se mozduljon” (507) normák közül Jelcova asszony a szűk értelemben vett hasznosat és a mozdulatlanságot plántálja lányába. Vera szenvedélyes, teljességre törekvő természete számára viszont szűknek bizonyulnak e normák keretei. Az a boldogságvágy, amely Pavel Alekszandrovics karjaiba sodorja, ellentétben van erkölcsi elveivel. Az egyéni boldogság vágya és a „nehéz tetteket vállalni kész erkölcsi kötelesség” tudata konfliktusba kerülnek egymással, és Vera összeroppan. Pszichikailag ez a belső konfliktus teszi lehetővé a halott anya képeinek megjelenését, Vera betegségét és halálát.

Bizonyos párhuzam fedezhető fel abban, ahogy Goethe és Turgenyev hőse a hősnőket fenyegető veszélyt megérzi. Faust látomása – „Magában áll amott egy szép halvány leányka / [...] Oly sápadt és oly bánatos, / hogy Margithoz hasonlatos”<sup>51</sup> – Gretchen közeli kivégzését jövendőli, és a hős ezután siet vissza sze-

---

<sup>51</sup> Uo. 154.



relméhez, hogy megpróbálja megmenteni. Pavel Alekszandrovics B. – mit sem tudva még Vera betegségéről – „valami titokzatos, őrlő bűt, valami mély belső nyugtalanságot” érez, „mintha közeli szerencsétlenség fenyegetne”, mintha – az ő szavaival – „egy szívemhez közel álló valaki szenvedne ebben a pillanatban s hívna segítségül” (531). A rimázkodó hangú hívás, a fájdalmas sóhajlás, kiáltás irracionális jelensége többször megismétlődik, és a hős – Fausthoz hasonlóan – a szeretett nőhöz siet, hogy utolsó szavait hallgassa. Vera halottas ágyán Gretchen végső, Mefisztóra vonatkozó szavait idézi: „Ezen a szent helyen mit akar? / Engem” (533). Vera betegségének közvetlen előidézője az, hogy újra látja halott anyja kísértetét, amint az tárt karokkal megy feléje. Most, utolsó látomásában azonban nem anyja, hanem – önmagát Gretchenel azonosítva – Mefisztó alakja jelenik meg előtte, aki eljött hozzá, hogy rontó hatását végleg beteljesítse. Vera lázbeszédében Jelcova asszonyt hol Mártának, hol Gretchen anyjának nevezi. Ez az öntudatlanul egymást váltogató kétféle megnevezés Jelcova szerepének kettős-ségére utal. Hol ő Gretchen anyja, aki óvja lányát a veszedelemtől, hol pedig Márta, aki segítségére van Mefisztónak (és Faustnak) a lány megrontásában. Jelcova asszony talán azáltal válhat Mártává, hogy a nagyanya vérét örökíti tovább lányának, de rossz módot választ ennek szabályos mederben tartásához. A turgenyevi szövegbe került Goethe-idézet – az intertextusban a másikkal interakcióba lépve – tragikus irányban dúsítja a jelentést. Vera – akárcsak Gretchen – életével fizet szenvedélyéért. Nincs tehát az *Anyegin*hez hasonló vég, a szereplők – noha egymástól távol – nem őrizhetik tovább szerelmüket. Pavel Alekszandrovics B. idillre, megnyugvásra vágyik, ezt azonban kiszorítja a lázas ifjúság kísértése, hogy azután ne valósuljon meg sem egyik, sem másik. Az ifjúság utolsó lobbanása tragédiába fordul, az idilli helyként választott *nemesi fészkek* tovatűnik. A főhős végleg elhagyja „régifészket”, és – a szöveg intertextuális sugallatával kifejezve – éden helyett „Isten háta mögötti fészkekben” (527), tehát a Paradicsomon kívül tengeti életét.

Az elbeszélés Goethe *Faustjából* vett német mottóval kezdődik: „Entbehren sollst du, sollst entbehren” (499). A kiemelt szöveghelyen álló sor (Jékely fordításában: „Mindenről mondj le! És lemondj csak!”<sup>52</sup>) a címmel és a főszöveggel paratextuális viszonyt alkotva orientálja az olvasó figyelmét, és egyfajta vára-kozást ébreszt benne a műegész jelentését illetően. Goethe művének elején az a Faust ejti ki iróniával ezeket a szavakat, aki keserűen konstatálja, hogy a világ csak lemondást hirdet, ő pedig érzi „kínját e szűk emberi létnek”,<sup>53</sup> amely nem teszi lehetővé, hogy az életet ifjan élje. Ezt követi a szerződéskötés, majd – megifjodva – a Gretchenel való találkozás. Ha a mottóvá vált sort az elbeszélés szövegével összefüggésben vizsgáljuk, akkor azt tapasztaljuk, hogy a paratextuális viszonyban részben megőrződik a goethei jelentés, részben pedig – a turgenyevi

---

<sup>52</sup> GOETHE, Johann Wolfgang: i. m. 1986. 68.

<sup>53</sup> Uo. 67.

transzformációs művelet eredményeként – végbemeget bizonyos elmozdulás. Pavel Alekszandrovics B. – Fausthoz hasonlóan – öregnek érzi magát, de ő – és ez már eltérés – nem iróniával, nem keserűen, hanem megnyugvársra vágyva veszi tudomásul sorsát. Az ifjúság visszatérése, a szerelem az ő életében is bekövetkezik, Vera alakjában az ő életében is beköszön Gretchen. A mottóként szereplő „Minderről mondj le! És lemondj csak!” szavak az elbeszélés végén nyerik el teljes poétikai jelentőségüket. A mottó és a főhős szerelmi történetből levont konklúziója mintegy keretbe zárják az egész történetet. „Befejezésül még csak ennyit – írja Pavel Alekszandrovics –: egy meggyőződést hoztam magammal az utóbbi évek tapasztalataiból: az élet nem tréfa és nem szórakozás: az élet fáradozás. Lemondás, szakadatlan lemondás – ez a titkos értelme, s titkának megfejtése; nem valósítani meg a szívünk szerinti gondolatokat, álmokat, bármilyen magasrendűek legyenek is – teljesíteni a kötelességet: ez az, amivel az embernek törődnie kell. Ha nem veszi magára a kötelesség bilincseit, vasbilincseit, nem tud elbukás nélkül eljutni a pálya végéhez” (534). Faust a Gretchen-szerelem után megy tovább a maga útján, Pavel Alekszandrovics B. viszont – miután megismerte azt a „valamit”, ami hiányzott az életéből – az egyéni boldogság reményéről lemondva félrevonul. A Gretchen iránti szerelem Faustnak egy megálló csupán, Turgenyev hőse számára azonban sorsot záró végállomás. A mottó és e credo által alkotott keret megszabja az emberi boldogságkeresés határait. A lemondás és a kötelességteljesítés bilincseinek vállalása viszont azt is jelenti, hogy az egyén megszabadul egoizmusától, és – erkölcsi értelemben – emelt fővel tekinthet pályája vége elé.

„Isten veled” – búcsúzik az elbeszélés végén barátjától Pavel Alekszandrovics, és elköszönése bizonyos értelemben Hamlet Horatiótól vett végső búcsújára emlékeztet. Shakespeare tragédiájában a főhős megtiltja barátjának, hogy halálában kövesse őt, mert feladatot ró rá. Horatiónak életben kell maradnia, hogy a királyfi szavaival élve – „elmondd esetem”, s hogy „Győzd meg felőlem és igaz ügyemről / A kétkedőket”.<sup>54</sup> Horatio tehát életben marad, hogy őrizze és hirdesse a hamleti magatartás és élet igazságát. Szemjón Nyikolaics – Pavel Alekszandrovics Horatiója – hasonló feladatot kap: „Ezelőtt hozzátettem volna: légy boldog” – folytatódik az elköszönés, „most azt mondom neked: igyekezz élni, nem olyan könnyű ez, mint amilyennek látszik” (534). Az életből lényegében kivonuló Pavel Alekszandrovics B. saját „esetét”, élettapasztalatának a lemondás és a kötelességvállalás erkölcsi parancsában összefoglalható credóját bízva barátjára. Goethe hősének az elbeszélés mottójában megfogalmazott és Turgenyev hősének a maga szerelmi történetéből leszűrt tapasztalata tehát „hamleti” zárásban találkozik. És ha a zárás „hamleti”, akkor – a *Fausttal* ellentétben – azt is jelenti, nincs tovább. „A többi, néma csend”,<sup>55</sup> – mondja Hamlet. „Még egyszer: Isten veled!” (534) – köszön el Turgenyev elnémulást választó hőse.

<sup>54</sup> SHAKESPEARE, William: i. m. 1988. 469.

<sup>55</sup> Uo. 470.

Látjuk tehát, hogy az irodalmi hagyományra való reagálás, a vele folytatott dialógus rendkívül sokrétűen nyilvánul meg Turgenyev elbeszélésében. Jelen van a cím és a mottó megválasztásában, jelölt és jelöletlen idézetek formájában, szerepet játszik a cselekménybonyolításban, az alakformálásban, és a sort folytatni lehetne tovább. A dialógus – a cím által keltett várakozás ellenére – nem korlátozódik Goethe egyetlen művére, hanem gazdagon épít az orosz és az európai irodalmi-kulturális hagyomány kimeríthetetlen kincsestárára. Az asszimiláció és a transzformáció eszközével mindez úgy történik, hogy a létrejövő szöveg – maga a mű – Turgenyev életről vallott, eredeti művészi üzenetét közvetíti.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- EICHENBAUM, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat, 1974.
- HETESI István: *Turgenyev. A hősök és a „randevű” az írói pálya első felében*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990.
- HETESI István: *Művek, kapcsolódások. Puskin- és Turgenyev-tanulmányok*. Pécs, Pro Pannonia, 1999.
- HETESI István: Archetípus és intertextualitás Turgenyev *Első szerelem* című elbeszélésében. *Filológiai Közöny* 2002/3–4. 251–267.
- HETESI István: Turgenyev *Faustja* és az irodalmi tradíció. In: SZITÁR Katalin (szerk.): *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Budapest, Argumentum, 2004. 105–122.
- HETESI István: Turgenyev Hamlet-képe. In: HETESI István (szerk.): *„Hamlet mi vagyunk.” Tanulmányok (a) Hamlet európai recepciójának történetéből*. Budapest, Janus–Gondolat, 2004. 84–130.
- KRÓÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002.
- KRÓÓ Katalin: A vizuális és a verbális alkotó emlékezés jelentés-összefűzése Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: SZITÁR Katalin (szerk.): *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Budapest, Argumentum, 2004. 129–144.
- KRÓÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004. 13–161.
- SHAKESPEARE, William: Hamlet. Fordította: Arany János. In: SHAKESPEARE, William: *Összes drámái 1–4. 3. k., Tragédiák*. Budapest, Európa, 1988. 323–473.
- SZITÁR Katalin: A történetelbeszéléstől az önkimondó szövegig. In: BOCSOR Péter – FRIED István – HÓDOSY Annamária – MÜLLNER András (szerk.): *Szövegek között*. Szeged, 1996. 112–140.

- TURGENYEV, Ivan: Hamlet és Don Quijote. Fordította: Szöllősy Klára. In: TURGENYEV, Ivan: *Visszaemlékezések, levelek*. Válogatta és a jegyzeteket írta: Zöldhelyi Zsuzsa. Budapest, Gondolat, 1963. 85–108.
- TURGENYEV, Ivan: A scsigrijj járás Hamletje. In: Turgenyev: *Elbeszélések*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Magyar Helikon, 1963. 236–259.
- TURGENYEV, Ivan: Egy felesleges ember naplója. Fordította: Hima Gabriella. In: TURGENYEV, Ivan: *A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések*. Budapest, Európa, 1989. 39–101.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: *Turgenyev világa*. Budapest, Európa, 1978.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: *Turgenyev prózai költeményei. Új műfaj születik*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991.
- БЕЛЯЕВА, И. Б.: *Система жанров в творчестве И. С. Тургенева*. Москва, МГПУ, 2005.
- БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: Взгляд на русскую литературу 1847 г. In: БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: *Полное собрание сочинений*. Т. 10. Москва, Издательство АН СССР, 1955–1956.
- ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна: Первые шаги Тургенева-новеллиста (В поисках собственной манеры). *Studia Slavica Hung.* 25, 1979. 451–464.
- ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна: К проблеме реминисценций в «малой» прозе Тургенева. *Hungaro-Slavica*. Budapest, ELTE, 1983. 345–356.
- ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
- ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна: Западная Европа и русские глазами Тургенева. *Studia Slavica Hung.* 40, 1995. 69–82.
- КУРЛЯНДСКАЯ, Г. Б.: *Структура повести и романа И. С. Тургенева 1850-х годов*. Тула, Приокское книжное издательство, 1977.
- МАНН, Ю. В.: И. С. Тургенев и вечные образы мировой литературы (Статья Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот»). *Известия АН СССР. Серия литературы и языка* 1984/1. 22–32.
- МАНН, Ю. В.: «Истинно лишний человек» (К типологии центрального персонажа повести Тургенева «Дневник лишнего человека»). In: ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 140–152.
- МАРКОВИЧ, В. М.: «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы. *Русская литература* 1984/3. 95–116.
- МАРКОВИЧ, В. М.: «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов. In: THIERNER, Peter (szerk.): *Ivan S. Turgenyev. Leben, Werk und Wirkung*. Beiträge der Internationalen Fachkonferenz aus Anlass des 175. Geburtstages. Bamberg, 15–18. September 1993. München, Verlag Otto Sagner, 1995. 79–97.

- МУРАТОВ, А. Б.: *И. С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы)*. Ленинград, ЛГУ, 1972.
- МУРАТОВ, А. Б.: *Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867–1871 годов*. Ленинград, ЛГУ, 1980.
- МУРАТОВ, А. Б.: *Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы)*. Ленинград, ЛГУ, 1985.
- НЕДЗВЕЦКИЙ, В. А.: Любовь–крест–долг... (О повести Тургенева «Ася»). *Известия АН СССР. Серия литературы и языка* 1996/2. 17–26.
- ПОЛЯКОВА, Л. И.: *Повести И. С. Тургенева 70-х годов*. Киев, Наукова думка, 1983.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Тургенев-новеллист. In: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Сочинения. Т. 7. Повести и рассказы*. Москва–Ленинград, ГИЗ, 1929. 5–24.
- ТИМЕ, Г. А.: *Немецкая литературно-философская мысль XVIII–XIX веков в контексте творчества И. С. Тургенева (генетические и типологические аспекты)*. München, Verlag Otto Sagner, 1997.
- ТУРГЕНЕВ, И. С.: Гамлет Щигровского уезда. In: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 12 томах. Т. 3. Изд. 2-е, исправленное и дополненное*. Москва, Наука, 1978. 249–274.

ZÖLDHELYI ZSUZSA

## I. SZ. TURGENYEV „SEJTELMES” ELBESZÉLÉSEI

Az 1850-es évek második felétől műfaji változások figyelhetők meg Turgenyev alkotásainak arányaiban, jellegében. 1855 és 1862 között négy regény követi egymást: *Rugyin* (1855), *A nemesi fészek* (1859), *A küszöbön* (*Накануне*, 1860), *Apák és fiúk* (1862); a következő regény, *A füst* csak öt év múlva, a *Törtélen föld* (*Хошь*) pedig tíz év múlva jelenik meg. Ezzel párhuzamosan egyre jelentősebbekké válnak, s mintegy önálló életet kezdenek élni az elbeszélések: míg az eddigiekben mindig a regények köré csoportosultak, az 1860-as évek második felétől mind a felvetett problémák, mind az ábrázolásmód tekintetében különböznek az író regényeitől. Turgenyev kisprózájában újszerű módszerekkel kísérletezik, s erre az időszakra esik a sejtelmes, fantasztikus motívumok megjelenése.

Az orosz irodalomban már egy jóval korábbi korszakban is nyomon követhetők Turgenyev sejtelmes írásainak előzményei. A napóleoni háború után előtérbe kerül az orosz nemzeti jelleg mibenléte iránti érdeklődés, minden eddiginél nagyobb figyelmet kap, s a fantasztikus motívumok egyik lényeges forrásává válik a népköltészet. A fantasztikum ez idő tájt a költészetben, elsősorban V. A. Zsukovszkij verseiben jelentkezik.

N. V. Izmajlov meghatározása szerint az 1820–30-as évek orosz fantasztikus elbeszéléseinek legfőbb jellemzője a világ „kettősségének” gondolata: az a meggyőződés, hogy a reális világon kívül létezik egy másik, általunk nem érzékelhető, racionálisan fel sem fogható világ, amely időnként titokzatos módon behatol a mi világunkba, és pusztító hatással lehet az emberek életére.<sup>1</sup>

A sejtelmes és fantasztikus elbeszéléseknek különböző válfajai léteznek, például a népköltészetre támaszkodó, a groteszk, a filozófiai jellegű művek, vagy azok, amelyeknek fantasztikus elemeit a hős beteges fantáziája hozza létre.

A XIX. század első évtizedeiben, különösen a dekabrista felkelés bukását követő reménytelen, perspektívátlan korszakban az orosz romantikus prózában eleinte olyan német romantikusok hatására, mint E. T. A. Hoffmann, Ludwig

---

<sup>1</sup> ИЗМАЙЛОВ, Н. В.: *Русская фантастическая повесть. История русской повести XIX века: история и проблематика жанра*. Ленинград, 1973.

Tieck<sup>2</sup>, majd egyre önállóbb, az orosz irodalmi folyamathoz szervesen kapcsolódó művekben nagy szerephez jutnak az értelmén túli, sejtelmes, fantasztikus elemek. Az orosz fantasztikus elbeszélés kezdeményezői Antonij Pogorelszkij és V. F. Odojevszkij<sup>3</sup> voltak, majd az irodalom csúcsein is különböző művészi formákban érvényesültek a rejtélyesség, a fantasztikum megjelenítései. Erről tanúskodnak például Gogol *Vij* és *Az arckép* című elbeszélése, Puskin *A pikk dáma* és *A koporsókészítő*, Dosztojevszkij *A hasonmás* és *A háziasszony* című írásai.

Az irodalmi fantasztikumot elítélő véleménynek is vannak előzményei. V. G. Belinszkij (1811–1848), a neves kritikus a realista irodalomért folytatott harcában hevesen támadta a romantikából eredő fantasztikumot, irracionalitást, elfogadhatatlannak tartotta Puskin *A pikk dámáját*, Gogol *Az arckép* című írását, Odojevszkij sejtelmes, fantasztikus elbeszéléseit, s úgy vélte, hogy azok a jelenségek, amelyeket szerinte például az említett művekben a beteg lelkű emberek képzelete hoz létre, nem az irodalom, hanem az orvostudomány témakörébe tartoznak.

Egészen másképpen vélekedett Dosztojevszkij, aki *A pikk dámát* a fantasztikus irodalom legszínvonalasabb művei közé sorolta, s Turgenyev *Kísértetek (Призрак)* című elbeszélését folyóiratában közölte.

Abban, hogy Turgenyev sejtelmes elbeszéléseket írt, kétségtelenül jelentős szerepet játszottak az író nyugat-európai tapasztalatai. Gyakran utal leveleiben arra, hogy „kettős életet él”, hosszú időszakokat tölt németföldön, Párizsban, majd időnként néhány hétre, hónapra visszatér hazájába. Figyelemmel követi az oroszországi eseményeket, az orosz irodalom alakulását, orosz nyelven ír orosz tárgyú műveket, ugyanakkor több német íróval tart kapcsolatot. Párizsi tartózkodása idején francia írókkal érintkezik, különösen Flaubert-rel állnak igen közel egymáshoz. Az 1870-es években Flaubert, Daudet, Turgenyev, a Goncourt testvérek és Zola megalakítják az „ötök” körét (később Maupassant is csatlakozik hozzájuk<sup>4</sup>), s e kör tagjaként Turgenyev aktívan részt vesz a francia irodalmi életben. Olyan jelenségekre reagál, amelyek a nyugat-európai irodalmakban lényegesen előbb kialakultak, mint Oroszországban, például francia író-kortársai, Villiers de l’Isle-Adam<sup>5</sup>, Maupassant, Mérimée műveiben már jóval korábban megjelennek olyan sejtelmes, sőt fantasztikus elemek, amelyek az orosz irodalomban csak a XIX–XX. század fordulóján játszanak majd komoly szerepet. A sejtelmes-

---

<sup>2</sup> E. T. A. Hoffmann (1776–1822) német író, zeneszerző és grafikus, a német romantika legnagyobb hatású alakja. L. J. Tieck (1773–1853) német romantikus író és műfordító.

<sup>3</sup> A. Pogorelszkij (1787–1836) a német romantikus irodalom közvetítője, tehetséges, nagy műveltségű író. V. F. Odojevszkij (1803–1869) reneszánsz személyiség, író, zeneesztéta, természettudós.

<sup>4</sup> Gustav Flaubert (1821–1880), Alphonse Daudet (1840–1897), Edmund Goncourt (1822–1896), Jules Goncourt (1830–1870), Émile Zola (1840–1902), Henri (Guy) de Maupassant (1850–1893), Prosper Mérimée (1803–1870) világhírű francia írók.

<sup>5</sup> Jean-Marie Villiers de l’Isle-Adam (1838–1889).

ség iránti érdeklődés felkeltéséhez nyilván hozzájárul, hogy Franciaországban Baudelaire fordítása nyomán (1856) rendkívül népszerűvé válnak Edgar Allan Poe művei. Turgenyev franciául olvasta Poe írásait, s megemlíttette hatását is: amikor Moszkvában értesült arról, hogy egy fiatalember az őt szerető színésznőbe csak annak halála után lett szerelmes, ezt „rendkívül érdekes pszichológiai tény”-nek nevezte, „amelynek alapján félig fantasztikus elbeszélést lehetne írni Poe modorában”.<sup>6</sup> Így született meg a *Klara Milics* (eredeti címe: *A halál után*). Turgenyev akkor olvasta Poe elbeszéléseit, s érzékelte hatásukat, amikor Oroszországban az amerikai író még nem volt népszerű; ezzel is egy lépést tett a századforduló orosz irodalma, a szimbolisták felé.

Poe kapcsán a Goncourt-körben is sok szó esik irracionális jelenségekről, amelyeknek egy része a kör tagjai szerint a jövőben tudományos magyarázatot nyerhet. Ezt a gondolatot alátámasztja Turgenyev és a francia impresszionisták, szimbolisták (például Baudelaire) egyik kedves szerzője, az angol Thomas de Quincey, aki szinte tudományos hitelességgel írja le az ópium hatására beálló hallucinációkat (vö.: *Egy angol ópiumevő vallomásai*). A Goncourt-körben a hallucináció gyakori téma, a kör tagjai, köztük Turgenyev is beszámolnak állítólagos hasonló élményeikről.

Irodalomtörténészek helytálló megállapítása szerint Turgenyev mint regényíró „rejtett pszichológus”, a lelki folyamatokat szűkszavúan, a viselkedés, a cselekedetek közvetítésével mutatja be. Sejtelmes elbeszéléseiben viszont a rejtettebb jelenségek, álmok, hipnotikus állapotok ábrázolásában, a tudattalan lelki jelenségek érzékeltetésében „nyílt” pszichológusnak bizonyul. Különbözik korábbi kísérőjaitől a cselekmény is: a késői Turgenyev-elbeszélésekben nagyobb szerepet játszanak a véletlenek.

Turgenyevnél először 1856-ban, a *Faust* című elbeszélésben jelennek meg sejtelmes elemek – a hősnő halott anyját véli látni, akinek erős egyénisége a síron túl is hatással van leánya sorsának alakulására. Az író már a *Faust* kapcsán is támadások érték, s a kritika a továbbiakban publikált sejtelmes elbeszéléseit is elenségesen fogadta. Különösen hevesen támadták Turgenyevet azok a kritikusok, akik az irodalomtól elsősorban a valóságnak az ő elképzelésük szerinti realiztikus ábrázolását várták el. Turgenyev realista írónak tartotta magát, ám nem fogadta el a „valóság”, a „realitás” leszűkített, csak a társadalmi vonatkozásokat, az aktuális politikai eseményeket figyelembe vevő meghatározását. Dosztojevszkijhez, Tolsztojhoz, Csehovhoz hasonlóan ő is a „valóság” részének tekintette az emberi pszichét, a lelki élményeket, még a képzeletet is.

Turgenyev barátjának, Flaubert-nek panaszkodik: „azt írják, hogy kiöregedtem, s saját régebbi műveimmel ütnek engem, akárcsak önt a francia kritika a

---

<sup>6</sup> Vö.: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма в 13 томах.* Т. 13. Кн. 1. Москва–Ленинград, Издательство Академии наук СССР, 1968.



*Bovarynéval*”.<sup>7</sup> Arra törekszik, hogy hazájában megváltoztassa a francia írókról, elsősorban Flaubert-ről kialakult egyoldalú képet. Flaubert Oroszországban a *Bovaryné* szerzőjeként vált híressé. Turgenyev is kitűnőnek tartja ezt a regényt, de „korszerűsíti” a francia íróbarátjáról kialakult elképzeléseket, lefordítja Flaubert *Irgalmas szent Julianus legendája* és *Herodiás* című írásait (*Легенда о святом Юлиане, Иродиада*). Nagyon nehéz feladat számára e művek oroszra való átültetése, nyelvi archaizmusaik újrateemtése, a *Herodiás* bibliai stilizációjának visszaadása. (Ezek voltak Turgenyev legkorábbi stilizációs kísérletei.) Emellett elsőként ismerteti hazájában azokat a Flaubert-írásokat, amelyeknek lemérhető hatásuk volt a nyugat-európai impresszionistákra, szimbolistákra: a *Herodiás*nak Oscar Wilde-ra<sup>8</sup>, a *Szent Antal megkísértésének* Anatole France-ra (vö.: *Искушение Святого Антония*).<sup>9</sup> Szembeötlő, hogy Turgenyev anélkül, hogy tagadná az előző Flaubert-alkotások értékét, mennyire hangsúlyozza e két stilizáció újszerűségét és szépségét. Úgy tűnik, ily módon burkoltan magáról is szól, hiszen őt is bántotta, ami Flaubert-t, hogy a közönség és a kritika nagy része korábbi írásaikra való hivatkozással elutasított mindent, ami a mereven kialakított Flaubert-, illetve Turgenyev-képbe, s a realizmus szűken értelmezett fogalmába nem fért bele.

A nyugati és orosz irodalom szinte már kialakultnak mondható szabályai szerint Turgenyev elbeszéléseiben is szembetűnő a sejtelmes, fantasztikus motívumok és a mindennapi élet aprólékosan hiteles ábrázolásának ellentéte. Turgenyev írásaira is alkalmazható az a mérce, amely az igazi fantasztikumot elválasztja a kettős magyarázatot lehetővé tevő „látszólagos” fantasztikumtól.<sup>10</sup> Turgenyevnél is, mint például Poe-nál, Villiers de l’Isle-Adamnál, Gogolnál a rejtélyes jelenségek a legtöbb esetben egyaránt magyarázhatók racionálisan és misztikusan. Ez Turgenyev utolsó művére, a *Klara Milicsre* is vonatkozik. Elbeszélésének alapötlete megtörtént eset: a világtól elzárkózva élő magányos moszkvai fiatalember közömbösen fogadja egy fiatal színésznő szerelmét, de a lány öngyilkossága után végzetes, elháríthatatlan szenvedély tör rá – az az áldozatára héjaként lecsapó érzés, amely Turgenyev kisprouzai alkotásain végigvonulva újabb és újabb alakokat ölt. A halál utáni szerelem motívuma – a romantikus irodalom ismert témája – Turgenyevnél a moszkvai kisemberek világának realiztikus, hiteles hátterén rajzolódik ki, s kétértelmű jelenettel zárul. A halott fiú kezében megtalálják a lány hajfürtjét, s Turgenyev az olvasókra bízva, vajon a túlvilági élet

---

<sup>7</sup> Valóban, számos orosz értékelésben olvasható, hogy Turgenyev tehetsége kiapadt, hosszas külföldi tartózkodásai miatt elszakadt az orosz élettől, ezért nem tudja azt többé hitelesen ábrázolni.

<sup>8</sup> Oscar Wilde (1854–1900) ír származású híres angol költő, dráma- és prózaíró.

<sup>9</sup> Anatole France (1844–1924) híres francia író, kritikus.

<sup>10</sup> A fantasztikum válfajairól lásd: МАНН, Ю. В.: *Поэтика Гоголя*. Москва, Художественная литература, 1978. 59–132.

bizonyítékának tekintik-e ezt a „jelet”, vagy „földi” magyarázatot próbálnak rá találni.

Ami az orosz kritikusokat és olvasókat megdöbbeníti, azt a nyugat-európaiak természetesnek tekintik: „Senki sem tudta úgy fölkeltetni a lélekben a fátyol fedte ismeretlenség borzongását, mint a nagy orosz regényíró, aki egy-egy különös elbeszélés félhomályán keresztül bepillantást enged a nyugtalanító bizonytalan, fenyegető dolgok világába” – írta a sejtelmes elbeszélésekről Maupassant.<sup>11</sup>

Turgenyev több késői elbeszélésében szerepel az író erősen foglalkoztató önkívületi állapotok, az akaratátvitel különböző lehetőségeinek témája. Közéjük tartozik a *Furcsa történet* (*Странная история*, 1870), amelyben a hősnő, egy vallási fanatizmusra hajlamos fiatal lány megszökik nemesi családjától, aláveti magát egy „jurogyivij”<sup>12</sup> akaratának, koldulni jár vele, gondoskodik róla. A történetet egy racionális gondolkodású, művelt, az íróhoz közel álló szereplő mondja el, akinek különös, nehezen megmagyarázható élménye marad, amikor e „jurogyivij” megjelenteti előtte egy már régen halott ismerősének alakját. Ez a szereplő, nyilván Turgenyev gondolatait kifejezve, igyekszik racionálisan, hipnózissal megmagyarázni a hihetetlen jelenséget.<sup>13</sup>

A *diadalmas szerelem dalában* (1881) az akaratátvitel kérdése minden más Turgenyev-műtől eltérő formában szerepel. E Flaubert emlékének szentelt, zenével átszőtt szép lírai elbeszélés a reneszánsz olasz novella első orosz stilizációja. Turgenyev itáliai környezetbe helyezi a cselekményt: itt él a tiszta lelkű, Szent Cecíliára emlékeztető Valeria. Évekkel előbb kikoszarozott kérője, Muzio Keletrre távozott, ott megismerkedett a mágia tudományával, s mikor visszatér, titokzatos módon, hipnózissal vagy bűvös erővel rákényszeríti szerelmét Valeriára. Az asszonyt végül férje, Fabio szabadítja ki dermedt, akarattalan állapotából.

Az orosz irodalomban a stilizáció a századfordulón és a XX. század elején válik népszerűvé a különböző művészeti ágakban, az irodalmon kívül elsősorban a képzőművészetben.<sup>14</sup> Turgenyev e tekintetben is megelőzi korát, *A diadalmas szerelem dalában* különböző stilizációs eljárásokat alkalmaz. Ezek közé tartozik, hogy a cselekményt más országba, más korbba, a XVI. század Itáliájába helyezi, forrásaként egy régi olasz kéziratot jelölve meg. Stilizációs eszköz az is, hogy az ábrázolt kor emberének gondolkodás- és beszédmódját idézi fel: például a szöveg számos javításával eléri, hogy a Keletről visszatért Muzio nem száraz, hanem naiv, meseszerű mondatokban számol be Kelet csodáiról. Turgenyev – bár nagyon visszafogottan – alkalmazza a nyelvi stilizáció módszerét: nem archaizálja a

---

<sup>11</sup> Maupassant: *A félelem*. Mérimée több sejtelmes elbeszélést lefordított franciára, például a *Kísérteteket*, *A kutyát*, a *Különös történetet*.

<sup>12</sup> Az orosz falvakat járó, szent embernek tartott bolond.

<sup>13</sup> Érdekes módon hasonló jelenetet ír le Thomas Mann *Varázshegy* című regényében.

<sup>14</sup> Ebben fontos szerepet játszanak „A művészet világa” nevű csoport tehetséges tagjai, az orosz szecesszió képviselői.

szövegeket, de, mint a variánsok bizonyítják, eltávolítja azokat a neologizmusokat, amelyek nyilvánvalóan nem lehettek volna a XVI. században használatosak.

A novella sejtelmes elemeihez tartozik az a titokzatos nyakék, amelyet a vizsdatért szerelmes ajándékoz a lánynak, s amely furcsa hatást gyakorol rá, borzongást, szorongást vált ki, amint a testéhez ér. A „varázslat” leghatékonyabb eszköze a novella vezérmotívuma, a zene: a csábító a lányt a diadalmas szerelem dallával fosztja meg akaratától, és kényszeríti arra, hogy vele töltse az éjszakákat.

Turgenyev igen sok változtatást eszközöl a novella szövegén, különösen a befejező részén. Első tervei szerint Valeria és Muzio meghalt volna. A végleges szövegben a Keletről hazatért kérő meghal, de varázserővel rendelkező maláji szolgája feltámasztja. Az új megoldás lehetetlenné teszi a kettős magyarázatot, s ezáltal az elbeszélés egyértelműen fantasztikus jellegűvé válik.

Mikor végre megszabadulnak Muziótól, a házastársak újra régi életüket élik, Fabio ismét Szent Cecília képét festi, amelynek modellje Valeria: „Egy szép őszi napon, miután Fabio már befejezte munkáját, Valeria az orgona előtt ült, s ujjai vándoroltak a billentyűkön... Egyszerre, akaratán kívül, megszólalt a keze alatt a diadalmas szerelem dala, amelyet Muzio játszott valamikor – s abban a pillanatban, házasságkötésük óta először, megérezte magában egy új, keletkező életnek a remegését... Valeria összerezsent, s a keze megállt. Mit jelentett ez? Talán azt, hogy...”<sup>15</sup>

E befejezés lélektani tartalma ellentmond a látszatnak és Valeria irtózásának csábítójától: férjéhez a baráti szeretet érzése fűzi, mindketten gyermekre vágyanak, ám amíg Muzio meg nem érkezik, Valeria meddőnek tűnik. Az igazi szenvedélyt Muzio ismerteti meg vele, s ekkor fogan meg méhében a sokáig hiába várt gyermek.

A *kutya* (1866) című elbeszélés sok tekintetben különbözik Turgenyev többi „sejtelmes” művétől. A kerettörténet nyilvánvalóvá teszi a hasonlóságot *A kutya* és a XIX. század korai éveinek a romantika jegyében született orosz fantasztikus elbeszélései között, amelyeknek középpontjában barátok esti asztal körüli beszélgetése áll, s így a beszélt nyelv jellegzetességei a hangulatteremtés fontos eszközei. A történet egy falusi társaság elmélkedésével kezdődik a természetfölötti mibenlétéről, s a narrátor, a társaság egyik babonás tagja, saját életéből mesél el egy furcsa történetet.<sup>16</sup> Az elbeszélés kezdő- és zárómondata egy és ugyanazt a megoldhatatlan kérdést veti fel: ha elfogadjuk a természetfölötti létezését és azt, hogy beavatkozhat a valós életbe, akkor milyen szerepe lehet az egészséges gondolkodásnak?

A narrátor, miközben beszámol a vele történekről, szinte újra átéli azt a rémületet, amelyet éjszakánként egy, az ágya alatt félelmetes hangokat hallató kutya racionálisan megmagyarázhatatlan feltűnése ébresztett benne. Hosszas rettegés

---

<sup>15</sup> Áprily Lajos fordítása.

<sup>16</sup> Turgenyev erről az esetről valóban egy igen egyszerű gondolkodású embertől hallott.

után csak nagy nehezen, egy efféle dolgokban járatos ember segítségével szabadul meg az egyre agresszívebb, végül veszett kutyaként viselkedő állattól.

A rejtélyes kutya megjelenítéséhez az író különböző forrásokból meríthetett: a kutya gyakori totem- és kabalafigura, a különböző népek kultúrájában sokszor ellentétes jelentések hordozója, az antikvitásban például lehet védelmező vagy a hűség megtestesítője, de szerepelhet az alvilági hatalmak közvetítőjeként is; a középkori Európában a fekete kutya az ördögi hatalom, a boszorkányság jelképe, Goethe *Faust*jában Mefisztó először kutya alakjában jelenik meg, itt a kutya bizonyos nem e világi gonosz erők megtestesítője.

Az iszonyatot keltő titokzatos, a „gonoszt” megjelenítő kutya az író képzeletének szülötte, annál hitelesebb azonban az egyszerű falusi szereplők babonás hiedelmeinek, félelmeinek ábrázolása. A helyszín, a szereplők nyelvezte a gogoli hagyományokat követi, emellett *A kutya* bizonyos tekintetben az *Egy vadász feljegyzéseivel* is rokonítható. Turgyev több író-kortársa ennek az elbeszélésnek már az ötletét is elutasította, Dosztojevszkij viszont, mikor megismerkedett Turgyev tervével, jelezte, hogy szívesen publikálja a készülő művet folyóiratában; később Csehovnak is nagyon tetszett ez a furcsa írás.

Turgyevet a *Fausztal* egy időben foglalkoztatta egy fantasztikus elbeszélés, a *Látomások (Прозраки)* terve, amelyet végül 1864-ben valósított meg. Eredetileg egy kiállítás képein akarta felidézni a jelen és a múlt lehangelő látomásait, de ezt a sablonos megoldást később az éjszakai repülés motívumával cserélte föl. Ezáltal az egész elbeszélés alapvetően megváltozott, líraibbá vált. Dosztojevszkij is ezt a költőiséget, „zeneiséget” hangsúlyozva írta: „A *Kísértetek* [...] a zenéhez hasonló [...] az is olyan, mint a nyelv, de azt fejezi ki, amit a tudat még nem vett birtokába; nem az értelem, hanem az egész tudat...”<sup>17</sup> Ennek az írásnak tulajdonképpen csak a kerettörténete igazán fantasztikus: a hőst egy vámpír éjszakánként a jelen és a múlt különböző tájaira röpíti. Az éjszakai sejtelmes hangulatokkal, fantasztikus repülésekkel ellentétben állnak a nappalok, amikor a hős egy fiatal földbirtokos hétköznapi életét éli. Az éjszakai repülések során megelevenednek a különböző korszakok, az antik Róma, a XVI. századi Oroszország, a modern Párizs képei, s mindez azt az érzést sugallja, hogy az emberiség múltja lehangelő, jelene semmi jóval nem kecsegtet. A fantasztikus repülés közepette feltűnő szimbolikus alakok, például a *halál*-szimbólum, mintegy jelzik a folytonosságot a *Látomások* és Turgyev előző „hagyományos” elbeszélései között, más formában, de nem kisebb erővel sugallják az emberi sors tragikumának, a természet leküzdhetetlen erejének gondolatát. Emellett ez a mű néhány későbbi „sejtelmes” elbeszéléssel, például *Az álommal* (1877) és *A diadalmas szerelem dalával* (1881) is rokonítható. A szerző mindhárom művében – különböző eszközökkel – nem any-

---

<sup>17</sup> Vö.: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения в 15 томах.* Т. 10. Москва–Ленинград, Издательство Академии наук СССР, 1965. 477–478.

nyira a szereplők egyénítésére, mint az emberi élet általános törvényszerűségeinek érzékeltetésére törekszik.

Turgenyev a *Látomások*ban történelmi korok egy-egy jelenetének felvillantásával éri el a célját, Az *álomban* viszont még a cselekmény helyszínét sem lehet pontosan megállapítani, s a fiatal hős nemzeti hovatarozása is homályban marad. Mint sok más Turgenyev-elbeszélésben, itt sem az író, hanem maga a szerzővel egyáltalán nem azonos hős mondja el történetét, amelyben az álom és a valóság összefonódik, a fiú visszatérő álmában szereplő, az apjaként ismert személlyel nem azonos apa megjelenik az életben is, és megmagyarázhatatlan vonzerőt gyakorol a fiúra. A romantikusan sejtelmes, de korántsem misztikus előtörténetből kiderül, hogy az ifjú hős anyját, a férjéhez hűséges fiatalasszonyt egy férfi elkábította és a magáévá tette – ez a személy a fiú igazi, álombeli apja, aki a valóságban is megjelenik. Az előtörténetet megmagyarázhatatlan, sejtelmes és fantasztikus motívumok szövük át. A fiú álma, amely az igazságra döbbsenti rá, „a vér szava” – ahogyan Turgenyev egy későbbi levelében írja –, az öröklődés akkor még titokzatosnak tűnő, alig-alig feltárt problémája, a vérségi kapcsolat „hatalmának” átteleles kifejezése. A cselekmény reális, majd sejtelmessé váló részeit stílusváltás kíséri: a lakonikus bevezetés után az író egyszerű mondatokban tájékoztat a főszereplő koráról, családi körülményeiről (apja meghalt, anyja még fiatal asszony), de az anya jellemzését követően az elbeszélés stílusa hirtelen megváltozik, megjelenik a *titok*-motívum, s ezzel együtt a szöveg emocionálissá, költőivé, ritmikusává válik.

Egy álomalak átlépése a valóság világába egyáltalán nem jellemző az 1870-es évek orosz irodalmára, Turgenyev műveiben is ez az egyetlen ilyen eset, annál gyakoribb az álomnak valósággá válása a századforduló impresszionista műveiben, amelyekben a hősök sokszor kettős életet élnek, és nehéz megállapítani, melyik a valóság, s melyik az álom.<sup>18</sup>

Miközben a korabeli kritika csak az író hagyományos jellegű írásait ismeri el alkotásai értékes részeként, s a késői Turgenyevet nagy művek létrehozására már alkalmatlannak tartja, addig a századfordulón számos orosz író, kritikus sejtelmes elbeszéléseit, a fantasztikus *Látomásokat* és a *Prózai költeményeket* tartja maradandó alkotásoknak. Ezek az írók, bár ők sem képviselnek egységes álláspontot, mind elutasítják az utilitáriánus, az irodalomtól társadalmi, politikai „hasznot” elváró szemléletet. Egyesek, mint például a szimbolisták előfutárának tekinthető Sz. A. Andrejevskij (1848–1919) vagy a jelentős szimbolista író, D. Sz. Merezkovszkij (1866–1941) előtérbe állítják Turgenyev késői kisprózáját, és vitába szállnak azokkal, akik Turgenyevet már csak a múlt írójának tekintik. Utóbbiakkal ellentétben Merezkovszkij szerint Turgenyev az új idealista művészet korszakának méltó előfutára.

---

<sup>18</sup> Ez vonatkozik Babits *A gólyakalifa* című írására is.

Meglehetősen ellentmondásos a szimbolisták első nemzedékének legfőbb teoretikusa, V. Ja. Brjusov (1873–1924) viszonya Turgenyevhez. Brjusov Turgenyevet a realista művészet jeles képviselőjének tartja, ám nem szereti késői elbeszéléseit, s szinte szó szerint megismétli azok véleményét, akik szerint az idős Turgenyev elvesztette tehetségét, s sejtelmes elbeszélései is gyenge művek. Furcsa módon azonban éppen az ő írásai kerülnek legközelebb Turgenyev késői kisprózájához. Brjusovnál, akárcsak Turgenyevnél, összefonódnak a fantasztikus és racionális elemek (egyebek között ez a kettősség lehetett vonzó mind Turgenyev, mind Brjusov számára Poe műveiben). Turgenyev késői elbeszéléseiben a szerelem akaratunktól független, elemi erővel ránk törő, nem boldogító, hanem tragikus érzés. Szerb Antal erről írja: „Turgenyev, Baudelaire-hez és a századvég költőihöz hasonlóan a szerelmet végzetes, a lélek struktúráját elpusztító betegségnek tekinti”.<sup>19</sup> Ilyen végzetes erőként jelenik meg a szerelem Brjusov *Tüzes angyal – A győzelem oltára* című és más műveiben. Mind Turgenyevnél, mind Brjusovnál szerepel „a szerelem erősebb a halálnál” gondolata, amely feltűnik Edgar Allan Poe több elbeszélésében is, például a *Ligeában*, a *Morellában*.

Szembeötlő, hogy a hagyományos irodalom és az új irányzat képviselői Turgenyev jellemzésekor mintha két különböző íróról beszélnének. Merezkovszkij és a századforduló más írói szerint az „egyik Turgenyev” regényeiben hitelesen ábrázolta a korszak politikai életét és annak szereplőit, de igazán értékes írásai a sejtelmes elbeszélések voltak. A konzervatívabb szemléletű irodalmárok, olvasók éppen ellenkezőleg az igazi Turgenyevnek a hagyományos művek megalkotóját tartották. Pedig Turgenyev csak egy volt, mindezek az egymással mestersegesen szembeállított műcsoportok egyazon író alkotásai.

## Ajánlott szakirodalmi olvasmányok jegyzéke

- DELANEY GROSSMAN, Joan: *Edgar Allan Poe in Russia. A Study of Legend and Literary Influence* (= Colloquium Slavicum 3). Würzburg, 1973.
- LEDKOVSKY, Marina: *The Other Turgenyev: from Romanticism to Symbolism* (= Colloquium Slavicum 2). Würzburg, 1973.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: Turgenyev: Az álom. A „sejtelmes elbeszélések” poétikájáról. *Filológiai Közöny* 1977/1–2. 189–207.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: *Turgenyev világa*. Budapest, Európa, 1978.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: Egy XIX. századi „reneszánsz személyiség”. In: *Az improvizátor*. Vlagyimir Odojevskij válogatott elbeszélései. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2005. 171–197.

---

<sup>19</sup> SZERB Antal: *A világirodalom története*. Budapest, Magvető, 1962. 687.

- ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна: Таинственное у И. С. Тургенева и В. Я. Брюсова. In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 88–97.
- КШИЦОВА, Дануше: Стиль модерн в «Песни торжествующей любви» И. С. Тургенева. In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 121–130.
- МАНН, Ю. В.: Реальное и фантастическое. In: МАНН, Ю. В.: *Поэтика Гоголя*. Москва, Художественная литература, 1978. 59–132.
- МОСТОВСКАЯ, Н. Н.: Повесть И. С. Тургенева «После смерти» (Клара Милич) и литературная традиция. In: ZÖLDHELYI Zsuzsa – HOLLÓS Attila (szerk.): *И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, традиции*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1994. 161–165.

## Ajánlott szépirodalmi művek jegyzéke

*A fantasztikus irodalom. A bűvös kéz. XIX. századi fantasztikus elbeszélések. Válogatta: Maár Judit és Ádám Anikó.* Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2002.

- Gérard de NERVAL: *A bűvös kéz*. Fordította: Komor András. Uo. 11–35.
- Honoré de BALZAC: *A templom*. Fordította: Maár Judit. Uo. 36–40.
- E. T. A. HOFFMANN: *Az elhagyott ház*. Fordította: Halasi Zoltán. Uo. 71–96.
- E. A. POE: *A palackban talált kézirat*. Fordította: Bartos Tibor. Uo. 99–106.
- PROSPER Mérimée: *Wittembach professzor kézírata*. Fordította: Réz Ádám. Uo. 107–136.
- I. Sz. TURGENYEV: *Kísértetek*. Fordította: Gellért György. Uo. 160–182.
- Guy de MAUPASSANT: *Horla*. Fordította: Illés Endre. Uo. 243–262.
- A. Sz. PUSKIN: *A pikk dáma*. Fordította: Trócsányi Zoltán. Uo. 263–272.

CSEHOV: *A fekete barát*;

DOSZTOJEVSZKIJ: *A hasonmás*;

GOGOL: *A köpönyeg, Az orr, Az arckép*;

PUSKIN: *A koporsókészítő*;

LERMONTOV: *Stossz*;

ODOJEVSZKIJ: *A kozmoráma* (Fordította: Antal Magdolna. In: *Az improvizátor*. Vlagyimir Odojevskij válogatott elbeszélései. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2005. 105–143);

TURGENYEV: *Faust, Klara Milics (A halál után), Az álom, A diadalmas szerelem dala*.

KROÓ KATALIN

## TURGENYEV REGÉNYPOÉTIKÁJÁNAK NÉHÁNY SAJÁTOSSÁGÁRÓL

### Elbeszélés vagy regény?

A kisprózai epika körébe sorolható Turgenyev-művek bemutatása után (lásd Hetesi István Turgenyev-elbeszéléseket értelmező tanulmányát és Zöldhelyi Zsuzsa írását a „sejtelmes” elbeszélésekről) tankönyvünkben Turgenyev életműve számbavételének soron következő lépéseként néhány olyan szempontot igyekszünk megragadni, amelyek mentén az író regénypoétikájáról gondolkodhatunk. E folyamatnak részét képezheti elsőként annak a kérdésnek a felvetése, vajon hol és hogyan húzható meg a határ a „kis-” és a „nagyepikai” formátumú műfaji megjelenítések között. A XIX. századi orosz nagyregény klasszikus mintapéldáit adó Dosztojevszkij- és Tolsztoj-művekben a cselekményvilág gazdagsága, az eseménytörténeti láncolatok szövevényessége, az összefutó, egymásra gyakorolt kölcsönhatásában összetett, mégis önállóan is értelmet nyerő cselekményszálak sokszor terjedelmileg is tekintélyes kibontása önmagukban is felismerhetővé teszik a nagyepikai prózaformációt. Ez szolgál keretül a kisprózai epikai alakzatok (lásd például a betételbeszéléseket), a lírai műfaji-műnemi megnyilatkozások (lásd például a lírai intertextusokat), a beékelődő drámai műfaji konstrukciók (lásd például Iván Karamazov és az Ördög párbeszédét *A Karamazov testvérekben*) poétikai egységbe szerveződéséhez. Turgenyevnek e tanulmányban szem előtt tartott négy regényében (*Rugyin, Nemesi fészek, Apák és fiúk, A küszöbön*) nem találhatunk rá a cselekményábrázolás illetően kidolgozottsága által szabályozott műfaji-műnemi keret kialakítására. E terjedelmileg is lényegesen mértéktartóbb regényekben a cselekményvezetésükben szinte a végletekig leegyszerűsített<sup>1</sup> történetek kibontakozása ráérősen, a felfokozott narratív elbeszélés pergő

---

<sup>1</sup> Turgenyev cselekményszövevét még a „sematizmus” vádjával is illette már a kritika. J. Woodward a *Rugyin* három jellemző aspektusát elősorolva alakítja ki ítéletét, vö.: 1) a cselekmény reprezentációját érintően az a vonás, hogy a „drámai” események szűk időtartamra korlátozódnak; 2) a hős ábrázolása területén a hegeli tézis–antitézis–szintézis logikája szerint adott kifejtés; 3) *Rugyin* belső konfliktusa kifejezésének leegyszerűsítettsége, miszerint e konfliktus a hősnek két szereplőhöz, Pokorszkijhoz és Darja Mihajlovnához, illetőleg a hozzájuk tartozó társaságokhoz fűződő viszonyában ölt testet. Vö.: WOODWARD, James B.: *Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan Turgenyev* (= Slavistische Beiträge 261). München, Verlag Otto Sagner, 1990. 16. Egyik érv



ritmusát nélkülözve zajlik. Igaz, hogy az ábrázolt sorsok összeérnek és egymással jelentős kapcsolatban állnak. Ennek ellenére még az *Apák és fiúk* esetében sem beszélhetünk a cselekményvilágba ágyazott olyan bonyolult motivációs struktúra kialakításáról, mint amelyet például Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*, *Ördögök*, *A Karamazov testvérek* című regényeiben, vagy Tolsztoj *Háború és béke* című művében fedezhetünk fel. Csak néhány példát sorolunk elő: a *Bűn és bűnhődés*ben elképzelhetetlen lenne a gyilkosság értelmezése azoknak a sorstörténeteknek a számbavétele nélkül, amelyek Raszkolnyikovot személyében érintik; *A Karamazov testvérek*ben a négy testvér, az *Ördögök*ben a tanítványok sorstörténetének egymásra vetítése nélkül rejtve maradna e művek eseményes kifejtésének értelme; Pierre Bezuhov és Andrej Bolkonszkij alakösszefüggésének interpretációja hiányában számottevően kevésbé értenénk e hősök poétikai figuráját. Ugyanakkor az *Apák és fiúk* című regény esetében, ahol az említett négy Turgenyev-alkotás közül a legkivehetőbben fonódik össze két cselekményszál (Arkagyij és Bazarov szerelmi története), alig-alig sérülne a Bazarov alakjára rétegzett regénybeli történet felfejtése, ha Arkagyij eseményekben megnyilatkozó históriájával nem vetnénk számot. A *Rugyin*, a *Nemesi fészek* és *A küszöbön* pedig kifejezetten olyan műveknek bizonyulnak, amelyek alapvetően egy szereplőnek a sorsát állítják a középpontba, és ezen keresztül jelenítődnek meg a több hőst mozgató szerelmi témájú elbeszélések is.

A „nagyepikai” és „kisepikai” (de nem miniatűr) alakzat határát tehát az eseménytörténeti kifejtés poétikájának a nézőpontjából, annak jellegét és funkcióját feltárva igen könnyű meghúzni, ha Turgenyev szóban forgó négy említett művét a tolsztoji és a dosztojevszkiji nagyregényekkel vetjük össze. Annál nehezebb műfajilag elhatárolni ezeket az alkotásokat magán a Turgenyev-életművön belül az elbeszélések jó néhány megjelenési formájától – hogy miért, arra csak e négy megjelölt regénynek a cselekményvilágon túlnövő poétikai ismérvei feltérképezésével kaphatunk magyarázatot. Filológiai érvek is alátámasztják azt a tényt, hogy korántsem elegendő eseménytörténeti alapú indoklással érvelni a műfaji besorolás tekintetében. Turgenyevnek például a *Rugyin* keletkezéstörténetéről tanúskodó leveleiben, a személyes és publikálásra szánt írásaiban jelentkező műfaji megjelölések egyenetlensége, bizonytalansága kétséget kizáróan arra utal, hogy a műfaji jegyek kialakítása az író művészetében az újítás, az átalakítás területére esik. Nemcsak maga Turgenyev nevezi művét az 1855. évi alkotás és többlépcsős

---

sem tekinthető bizonyító erejűnek, sőt hitelesnek sem. A harmadik aspektus érvényének cáfolataként lásd: TODD III, William Mills: „Artistizm Turgenyeva” as a Cultural Principle: *Rudin* and Cultural Grouping. *Russian Literature* 14, 1984. 323–332.

V. M. Markovics a sematizmus kérdését a „sematizáló cselekmény” nézőpontjából annak a problémának a részleteként hozza elő, hogy a típusábrázolást milyen formában építheti le a *típus feletti-ség*, s ennek megvalósításában milyen szerepet játszanak a jellemzés és a cselekmény kialakításának a lehetséges összefüggései. МАРКОВИЧ, В. М.: *Человек в романах И. С. Тургенева*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1975. 59–61.

átdolgozás során hol „elbeszélés”-nek („повесть”), hol „hatalmas elbeszélés”-nek („пребольшая повесть”), illetve „nagy alkotás”-nak („большая вещь”), a befogadó kritika is, például Nyekraszov képviselőjében, ingadozik az „elbeszélés” és a „regény” meghatározások között. Nyekraszov kifejezetten ráirányítja a figyelmet az önmegjelölés tisztázatlanságára, miszerint az író „elbeszélés”-t emleget, miközben a mű „inkább a regény szférájához” tartozik. Turgenyev meglehetősen bizonytalanokodik tehát alkotásának műfaji behatárolását illetően. Művei 1860-as kiadásában a *Rugyint* a *Nemesi fészek* mellé helyezi, az 1865., 1869. és 1874. évi publikációkban ugyanakkor az opust többi regényétől elkülönítve, korai elbeszélései mellé sorolja. Végül, az 1880-ban újra megjelentetett regények között a *Rugyin* a legkorábbi alkotás helyét foglalja el.<sup>2</sup> Ehhez kapcsolódik az a tény, hogy a Turgenyev-kutatás már az 1920-as években (1929) felvetette a kérdést: vajon nem a novellisztikus történetnek a regény műfajába való átültetéséről lenne-e érdemesebb beszélnünk általában véve is, és konkrétan a *Rugyin* vonatkozásában?<sup>3</sup> Az ilyen irányú kritikai felvetés medrébe illeszkedik Richard Freeborn értelmezése is, aki az említett regényben egymástól elszakítottan ábrázolt *megérkezés* és *eltávozás* epizódokkal önálló történetekként vet számot, s az így megnyilvánuló eseménytörténeti megszakításban a novellaszerkesztés szabályainak a hatását véli felfedezni.<sup>4</sup> Az ilyenfajta érvelés azonban láthatóan ismét az eseménytörténeti világ struktúrájának a körvonalazásán alapul, mellőzve a regény-szöveg egyéb természetű poétikai jellemzőit.

Ez utóbbiakhoz sokkal közelebb vezetnek bennünket azok a minősítések, amelyek az epikai kibontás terjedelmi sajátosságát a *poétikai sűrűség*, a *jelentésintenzitás* problémájára vetítve értékelik. A szépirodalom André Maurois azt az ellentétet emeli ki, amely a Turgenyev-művek szembeszökő rövidegsége, illetve a bennük mégis átélhető idő, s annak bőségérzete között áll fenn: „Soha regényíró nem adta ilyen teljes bizonyosságát az »eszközök gazdaságosságának«. Ha egy kicsit hozzászoktunk a regénytechnikához, először meglepetéssel tesszük fel magunk-

---

<sup>2</sup> Vö. minderről: ГАБЕЛЬ, М. О. In: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения в 15 томах*. Т. 6. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1963. 549–559, 569. (A szöveg rövidítése a továbbiakban: *П. С. С.*) Vö.: ГАБЕЛЬ, М. О.: Творческая история романа «Рудин». In: *Литературное наследство* 76. Москва, Наука, 1967. 9–71; БАЕВСКИЙ, В. С.: «Рудин» И. С. Тургенева (К вопросу о жанре). *Вопросы литературы* 1958/2. 134–138; ЦЕЙТЛИН, М. А.: Развитие жанра в романах Тургенева «Рудин» и «Дворянское гнездо». In: *Ученые записки Московского областного педагогического института. Труды кафедры русской литературы* 85. Москва, 1960/6. 205–240 (idézi: ГАБЕЛЬ, М. О.: i. m. 1963. 558); БАТЮТО, А. И.: Проблема жанра в романистике Тургенева. In: БАТЮТО, А. И.: *Тургенев-романист*. Ленинград, Наука, 1972. 240–283.

<sup>3</sup> Vö.: FISHER, Vladimir: Story and Novel in Turgenev's Work. In: LOWE, David A. (ed.): *Critical Essays on Ivan Turgenev*. Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co., 1989. 43–63; 56.

<sup>4</sup> FREEBORN, Richard: *Turgenev: The Novelist's Novelist. A Study*. Oxford University Press, 1960. 60.

nak a kérdést, vajon miképpen volt képes Turgenyev ilyen rövid könyvekben *az időtartamnak és a bőségnek* ilyen benyomásával szolgálni”.<sup>5</sup> Dale E. Peterson vélekedése szerint Turgenyev regényeinek a novella és a regény között mérhető közbűlő hossza már önmagában is a „poétikai sűrítés folyamatáról” üzen.<sup>6</sup> Hasonló gondolatot fogalmaz meg Virginia Woolf<sup>7</sup> is, amikor megállapítja: „*A tartalom sokkal jelentősebbé válik, semhogy a leírás hosszával mérhető lenne.* Megnő a lélekben, ott marad, és új gondolatok érzések, képek sarjadnak belőle, mint ahogy a való életnek is vannak pillanatai, amelyek csak jóval az elmúlásuk után fedik fel jelentésüket”.<sup>8</sup>

## Műfajtipológia

Mielőtt továbblépnénk, hogy megfontoljuk, mivel is függhet össze a terjedelmi rövidülésből és az eseménytörténeti kifejtés súlyának mérsékléséből következő „poétikai sűrítés folyamata” – amelynek köszönhetően a tartalom (vagyis a művek jelentésvilága) gazdagodik, illetőleg a befogadás során annak átélési élménye elmélyül (lásd Maurois „időtartam”- és „bőség”-fogalmát, valamint Virginia Woolf metaforáját a lélekben való növekedésről) –, megállunk a Turgenyev-regény műfajának néhány tipológiai meghatározásánál. Az orosz nyelvű szakirodalomban foglalt koncepciók ismertetése előtt röviden D. E. Peterson és G. Dudek álláspontjára térünk ki.

D. E. Peterson a regényi műfaj változatainak szakmeghatározásait számba véve helyezi el Turgenyev „novellászerű” regényi írásművét a műfajisorban. A kiemelt és egyértelmű tartalmi meghatározást nem kínáló „nemzetközi regény” („international novel”), „jellemrajzi regény” („novel of character”), „hősi regény kulturális problémákról”, „viszonyok regénye” („novel of relations”) definíciók számbavételével a kutató legáltalósbb meghatározásként a „szimbolikus kamara-regény” („symbolic chamber novel”) besorolást állítja előtérbe, hangsúlyozva, hogy mindent egybevetve a Turgenyev-kutatás végső soron nem rendelkezik olyan „általánosan elfogadott műfaji terminussal, amely számot adhatna Turgenyev

---

<sup>5</sup> MAUROIS, André: *Tourguéniev*. Paris, Bernard Grasset, 1931. 190–191, 201–203. Vö.: „économie de moyens» complète”, „impression de durée et de plénitude”, 21. Saját fordításunk.

<sup>6</sup> PETERSON, Dale E.: *The Clement Vision. Poetic Realism in Turgenyev and James*. Port Washington, N. Y., London, National University Publications. Kennikat Press, 1975. 73.

<sup>7</sup> Virginia Woolf Turgenyev-értelmezésének áttekintését szakirodalmi bibliográfiával lásd Péter Ágnes tanulmányában, amely a russzisták figyelmét az orosz irodalmi témájú Woolf-kritika jelentőségére irányította. PÉTER Ágnes: Virginia Woolf Turgenyevről. In: HETÉNYI Zsuzsa (szerk.): *Dolce Filologia. Irodalomtörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldhelyi Zsuzsa c. egyetemi tanár, az MTA doktora 70. születésnapja tiszteletére*. Budapest, ELTE, 1998. 224–230.

<sup>8</sup> WOOLF, Virginia: Turgenyev regényei. In: WOOLF, Virginia: *A pille halála. Esszék*. Fordította: Bécsy Ágnes et al. Budapest, Európa, 1980. 286.

újító szellemű regényéről”. E finoman, árnyaltan kidolgozott műfaji variánsnak a sajátosságai közé tartozik, hogy sűrített „házi drámákat” vázol, amelyek a nagyobb szabású kulturális konfrontációk drámái is egyben. Peterson megítélése szerint ezzel Turgenyev a „viszonyok regényének” narratív formáját és drámai stratégiáját ötvözte. A viszonyok regényére az jellemző, hogy a pszichológiai és a karakterológiai oksági sor kevésbé fontos, mint az élethelyzetek között érzékelhető ellentétek és analógiák. A turgenyevi regény többek között ennek okán elhatárolandó a „tanulóévek” cselekményét érvényesítő *Bildungsromantól*, hiszen a cselekmény gyökere itt „éppen az ellentéte, teljes megfordítása az európai ismétlődő fabulának”.<sup>9</sup>

G. Dudek fontos munkájának már a címe is a műfaji problémakörre összpontosít. A kutató Turgenyev *Rugyin* című alkotását minősíti „individuais regényformá”-nak és „regénytípus”-nak,<sup>10</sup> arra téve kísérletet, hogy általános tipológiai keretbe illessze a turgenyevi regény jellemző jegyeinek meghatározásait. Ennek eredményeként kimondatik: a turgenyevi regényt a következő poétikai jellemzők teszik az E. Muir rendszeréből ismert jellemrajzi regény kategóriájába sorolhatóvá: a) a címadó hős központi szerepe, b) a szereplők statikussága, c) a cselekmény felépítése, d) a szereplők közötti belső összefüggések. Ezzel egy időben ugyanez a regényforma ahhoz is közel áll, amelyet Muir „drámai regény”-ként („dramatic novel”) nevez meg, s amelynek sajátosságai között Turgenyev regényében Dudek a következő vonásokat látja érvényesülni: egy életszakasz kihasítása, a cselekmény drámai sűrítése, a tragikus felé tendáló konfliktus szigorú motiválása. Mindemellett a német regénytípológiák kategóriáinak alkalmazásával a kutató úgy véli, hogy a Turgenyev-regény műfajformáló poétikai elvei megfeleltetésbe hozhatók a W. Kayser „szereplői regény” („Figurenroman”) és a F. K. Stanzel „szerzői elbeszélőhelyzetű regény” („Roman mit auktorialer Erzählsituation”) meghatározásokkal illelhető műfaji altípusokkal is.<sup>11</sup> E tipológiai besorolások azt mutatják, hogy Fried Istvánnak feltétlenül igaza van, amikor megállapítja, hogy „Turgenyev regényvilága [...] sokkal összetettebb annál, hogysem egyetlen, bármily találó vonásával lehetne jellemezni”.<sup>12</sup> Nem véletlenül alkalmazza V. Bajevszkij – Belinszkijnek az *Anyegin* értelmezése során kikovácsolódó híres kifejezése nyomán – a „műfajok enciklopédiája” meghatározást a *Rugyinra*. (A belinszkiji metaforát először Bahtyin alakította át, amikor Puskin verses regényére a „stílusok és a kor nyelveinek az enciklopédiája” kifejezést alkalmaz-

<sup>9</sup> Vö.: PETERSON, Dale E.: i. m. 1975. 71–82.

<sup>10</sup> DUDEK, Gerhard: *I. S. Turgenjews “Rudin” – Individuelle Romanform und Romantypus* (= Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 127 [5]). Berlin, Akademie-Verlag, 1987. passim. Vö.: 22–24.

<sup>11</sup> Uo. 29.

<sup>12</sup> FRIED István: A felesleges ember regénye. Ivan Szergejevics Turgenyev. *Nemesi fészkek*. In: FRIED István: *Tíz híres regény*. Budapest, Gondolat, 1989. 121–147; 129.

ta.<sup>13</sup>) Bajevszkij leírásában sajnálatos módon a műfaji tartományból kirekesztődnek a verses műfajok, a felsorolás értelmében azonban Turgenyev első nyomtatott regénye, a *Rugyin* lehet elbeszélés vagy dramatizált elbeszélés, szociális, pszichológiai vagy memoárregény, mindeme meghatározások azonban – a kutató vélekedése szerint – a maguk elkülönültségében még csak hozzávetőlegesen sem tudják kimeríteni az alkotás műfaji sokféleségét.<sup>14</sup>

Az orosz kritikai gondolkodásban a Turgenyev regényeinek megítéléséhez kapcsolódóan jelentkező műfajértékelési tradíciókból négy áramlatot emelünk ki, amelyeket a későbbiekben más irányból is értelmezni fogunk majd.

V. Gippius<sup>15</sup> koncepciójának (1919) kiindulópontja szerint a Turgenyev-regényekben „a hős maga nemcsak pszichológiai, hanem egyben élesen meghatározott társadalmi-ideológiai egység is”. Ezen az eszmei alapon nyugszik Gippius formalista elemzése, amely az alakokat különböző viszonyokban – mint struktúrákban – értelmezi. A hősök egymáshoz való relációját a kritikus alapvetően az „ideológiai egyenlőségek vagy egyenlőtlenségek”, az eszméknek való megfelelések, illetve az azoktól való eltérések mentén építi ki, s ennek eredményeként hozza létre a *társadalmi regény* modelljét statikus és dinamikus vetületben. A viszonylatok dinamikáját a hősnek a környezetével alkotott kapcsolata adja, az a harc, amelyet ezzel a környezettel folytat. Minél szervezesebben kötődik a *pszichológiai cselekmény* a társadalmi-ideológiai célokhoz, annál harmonikusabb a kompozíció.<sup>16</sup>

A Gippius leírásában megjelenő „társadalmi-ideológiai” formáció problémaköre V. Pumpjanszkij alapvetőnek számító, s ezért sokat idézett tanulmányában (1929)<sup>17</sup> jelentős módosuláson megy keresztül. Megállapítható ugyan, hogy Pumpjanszkij felfogása jól illeszkedik abba a gondolkodási hagyományba, amely a Turgenyev-alkotások kortárs kritikai fogadtatásának kezdeteitől datálhatóan a vonatkozó korszak történelemfilozófiai, társadalomlélektani és szinte aktuálpolitikai háttérével igyekezett összhangba hozni a művek értelmezését. Ez a megközelítés a Turgenyev-írások poétikai recepciójának feltételrendszereként a társadalmi befogadási kontextust jelöli ki. Lényegileg ezt teszi Pumpjanszkij is, amikor megállapítja, hogy a regények „társadalmi [sic!, tehát nem esztétikai – K. K.] értelmük felét elveszítették volna, ha azon nyomban” nem hívtak volna életre a társadalmi befogadás szférájában megnyilvánuló kritikai reflexiókat.

---

<sup>13</sup> БАХТИН, М. М.: Слово о романе (1934–1935). In: БАХТИН, М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература, 1975. 72–233; 142.

<sup>14</sup> БАЕВСКИЙ, В. С.: i. m. 1958. 138.

<sup>15</sup> GIPPIUS, Vasily: On the Composition of Turgenyev's Novels (1919). In: LOWE, David A. (ed.): *Critical Essays on Ivan Turgenyev*. Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co., 1989. 144–154; 145.

<sup>16</sup> GIPPIUS, Vasily: i. m. 1989. 152.

<sup>17</sup> ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк (1929). In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки русской культуры, 2000. 381–402.

A „társadalmi-ideológiai” formáció gondolköre ugyanakkor két irányból differenciálódik. Egyfelől Pumpjanszkij úgy véli, hogy a Turgenyev-regényeknek a kor társadalmi aktualitása talajáról történő hihetetlenül intenzív és problémalátó befogadása e regények *műfajának természetes hozadéka*, mivel ezek az alkotások egy „*par excellence* társadalmi műfajt” képviselnek (e műfaj *mintapéldá nyául* szolgálnak) – e tézissel összhangban tekinti a kutató Turgenyev regényeit és az azokkal rokon elbeszéléseket *a társadalmi tevékenységről*, szűkebben *a társadalmi produktivitásról szóló regényeknek* (lásd: „роман общественной деятельности”, „роман социальной продуктивности”). Másfelől a gondolat, miszerint e művek kiemelkedő és nélkülözhetetlen szerepet töltek be a kor társadalmi számvetésében, egy fontos recepcióesztétikai szempontot nyit meg a műfaji ismérvek azonosíthatóságának a kérdéskörében. A mondottak szerint ugyanis nemcsak a „szociális műfajból” következett a történelmi-társadalmi indíttatású befogadás, hanem fordított irányból maga a befogadási kontextus minősítette (tulajdonképpen: „írta” újra) Turgenyev regényeinek a műfaját, annak lényegesen szűkebb keretet szabva, mint ahogy azt maga a művészi forma lehetővé tette (ezt jelzi Pumpjanszkij megkülönböztetése a *társadalmi és esztétikai* érték tekintetében). A művészi formát ugyanis Pumpjanszkij lényegesen árnyaltabban is azonosítja, mint amikor *a társadalmi produktivitásról szóló regény* definícióját közvetlenül építi ki. A háromszintű regénykonstrukció tényét hangsúlyozza, amely a „kulturális-hősi” („культурно-героический”), a „lírai-szerelmi” („лирико-любовный”) és a „szatirikus, életképet festő” („сатирически-бытовой”) rétegekből tevődik össze. Ezek a maguk együttesében hozzák létre azt a műfajt, amelyet a kutató a „kultúra regényé”-nek nevez. E műfajleíró terminus meghatározása azon a megállapításon nyugszik, hogy a szereplő szüzsébeli mozgásait, az *Anyegin*-ben tapasztalható szereplőformálásnak megfelelően, a hős kulturális hovatarozásának a feltétele szabja meg.<sup>18</sup> Pumpjanszkij „kulturális regény”-koncepciójának – amely, mint látható, esztétikai (poétikai) szempontrendszerre támaszkodva egészíti ki, árnyalja a „társadalmi produktivitásról szóló regény” meghatározását, hiszen poétikai regényrétegeket azonosít – fő tartópillérül a *hős* fogalmának a középpontba helyezése szolgál. A „kulturális-hősi”, a „lírai-szerelmi” és a „szatirikus, életképet festő” rétegek tartalmuk szerint a regényhős alakjának következő meghatározottságait tételezik: a) kulturális, b) a személyes élmény belső átélése, c) köznapi létforma. Pumpjanszkij ugyanakkor a hős tettét a középpontba állító regényről (vö.: a „cselekedet regénye”, „роман поступка”) leválasztja azt a regénytípust, amely magáról a hős személyéről szól. Ez utóbbi, a „hősi regény” („роман лица”, „героический роман”) a turgenyevi műfajváltozatot fedi, szemben például egy olyan Dosztojevskij-regénnyel, mint a *Bűn és bűnhődés*, amely a hős tetteről van elnevez-

<sup>18</sup> Vö.: „Мы имеем в виду обусловленность сюжетных действий героя типом культуры, которой он принадлежит”. Уо. 391.

ve.<sup>19</sup> A *hős tettétől a hős személye* felé való fogalmi átorientálás a műfaji elgondolásban összefügg azzal a nagyon fontos ténnyel, amelyet Pumpjanszkij általános érvennyel állapít meg a turgenyevi *hősi regények*ről. Ezek nem hősiecslekedetekről szólnak, hanem bennük éppen arra kerestetik válasz: vajon a hős ténylegesen értelmezhető e *hősi mivoltában* (azonosítható-e a hősiesség jegyeivel felruházott szubjektumként). A turgenyevi regény így „nem annyira a hősről szóló regény, mint inkább regény arról, hogy vajon a hős ténylegesen *hős-e*”.<sup>20</sup> Innen magyarázható műfajtipológiai nézőpontból tekintve az a tény, hogy a cselekményvilágban a hős útkereső (vö.: „a hős keresése”, „поиски героя”). A „hősi regény” végső soron így nem lesz más, mint „szó szoros értelmében véve a *keresett hős* regénye” („роман искомого героя”).<sup>21</sup>

J. M. Lotman Turgenyev alkotásainak (ezen belül nyilvánvalóan elsősorban a regényeknek) a poétikai vonásait értelmezve, Pumpjanszkijhoz hasonlóan hármastagolású szövegépítést azonosít, ám új interpretációs irányultsággal – a definíció így szól: „Műveinek szüzséi – amint ezt már sokszor észlelték – három síkon játszódnak. Az első: a korabeli-hétköznapi sík; a második: az archetipikus sík; a harmadik: a kozmikus”. Az első síkon a szerző „korának legizgatóbb problémáit” ábrázolja, és az életből vett típusokat igyekszik a maguk aktualitásában bemutatni. A második síkon, ahol „az újban a régít, helyesebben az örökérvényűt” pillanthatjuk meg, lényeginek már az örök karakterek bizonyulnak, a szereplőknek a művészetben létrehozott archetipusokhoz való viszonya válik fontossá, tágabb értelmezésben: a szövegből az, ami „mögötte áll”. A kozmikus sík a természeti – ez „mint halál realizálódik” szövegbeli megjelenítőjén, a befejezésen keresztül. Lotman megítélése szerint Turgenyevet „mintegy több szinten olvasták”, minek következtében a recepció során „a struktúra szétbomlott, s különböző szintjei különböző irodalomtörténeti sorsra jutottak”.<sup>22</sup> Látható, hogy míg a lotmani felosztásban a „korabeli-hétköznapi sík” könnyen összefüggésbe hozható Pumpjanszkijnak a köznapi létforma ábrázolására utaló „szatirikus, élet-

---

<sup>19</sup> Uo. 382. Az, hogy egy személyen vagy valamiféle, „a névvel egyenértékű perszonális kategóriájú néven” keresztül kialakított cím a „hősi regény” műfajának differenciálismérve lehet akár a Dosztojevszkij-regényekkel, akár más Turgenyev-művekkel való összevetésben, igen sebezhető gondolat. Elég, ha *A félkegyelműre* vagy *A Karamazov testvérekre* mint címekre gondolunk. Lásd továbbá Cejtlin jogos megállapítását, miszerint Turgenyev regényírói praxisában a *Rugyin* az egyedüli regény, amelynek címét egy hős neve adja (ezzel szemben az elbeszélések címei között lásd például: *Andrej Kolosov*, *Jakov Paszinkov*). Cejtlin ennek alapján ítéli úgy, hogy a *Rugyint* Turgenyev „nagyobb mértékben, mint bármely más” regénye esetében „egy személyiség ábrázolásának” szenteli. Цейтлин, А. Г.: *Роман И. С. Тургенева «Рудин»*. Москва, Художественная литература, 1968. 57.

<sup>20</sup> Vö.: „это не столько роман о герое, как роман о том, является ли герой действительно героем”. ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: i. m. 2000. 383.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> LOTMAN, Jurij: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben (1988). Fordította: Szitár Katalin. In: *Szép Literaturai ajándék* 1995/3–1996/1. 118–136; 133–134.

képet festő” kategóriájával, és mindkettőhöz kapcsolható az életből vett (Pumpjanszkijnál hangsúlyosan: társadalmi) típusok aktualizált bemutatása mint művészi eljárás, az *archetipikus sík* bevonása Lotmannál már jelentősen módosítja a háromszintű tagolás korábbi elgondolását. Igaz, Pumpjanszkij elképzelése szerint is áll valami a „hős mögött”, mégpedig nem más, mint a kultúra, de ez a hős viselkedésének, a cselekmény szintjén megjelenő mozgásának a motivációjaként tárul fel az olvasó előtt. Lotman „archetipikus síkja” ezzel szemben a kultúrának azt a tartományát is beláthatóvá teheti, amely már korántsem csupán a regényszereplő fiktív kulturális tapasztalataira, illetve e tapasztalatoknak a hős mentalitását, viselkedését meghatározó szerepére utal. Az „archetipikus sík” fogalma sejteni enged egy olyan kulturális univerzumot is, amely úgy mond a „szöveg mögött” helyezkedik el, a hős kulturális motivációs gyökerezettségétől elvonatkoztathatóan, a szereplő kulturális meghatározottsága kötöttségeinek értelmét messze meghaladóan.

Az „archetípus” fogalma a Gippius, Pumpjanszkij és Lotman felfogásával való megismerkedés után egyben elvezet bennünket a negyedik tárgyalandó orosz műfajtipológiai megközelítéshez, amelynek keretében az orosz kritikai gondolkodás megkísérelte behatárolni a Turgenyev-regények műfaját. Lotman Turgenyev művészetéről szóló megállapításai ugyanis az író regényeit *mitopoétikai* nézőpontból is minősítik, még hozzá kétféle módon. A kutató egyrészt úgy tartja, hogy Turgenyev művei a XIX. századi orosz irodalomban „demitologizáló” poétikai irányultságuknál fogva alkotnak külön csoportot, például Dosztojevszkij vagy Tolsztoj regényeihez képest. Ennek egyik legszembetűnőbb mutatója Lotman értékelése szerint az a tény, hogy Turgenyev prózájában hiányzik az *újjászületés* motívuma („ezt az abszolút vég, a halál helyettesíti”<sup>23</sup>). A demitologizáló, „józanító” szerep lehetőségét a cselekményvezetésnek az a típusa teremti meg, amely sajátos módon épül „az értelmesség és értelmetlenség ütköztetésére” (a mitológiai szüzsének ugyanis alapvetően az események „értelmes voltán” kellene alapulnia<sup>24</sup>). E sajátosság abban áll, hogy „a hősiesség feltételezi az életet értelmétől megfosztó halált” (példaként szolgálhat Rugin halálának értelmetlensége, Lotman a sorstörténet kudarcának, sikerének ellentétpárját egyébként általános interpretációs érvennyel kísérli meg az élet értelmességének–értelmetlenségének az összefüggésére átfoglalozni). A hőstett hiábavalósága ugyanakkor a tett értékét a cselekedet értelmetlensége ellenére megnöveli. Emellett a szerző mégis azonosítja a Turgenyev-regények „saját”, önállóan megteremtett mitológiáját, amelyet a már bemutatott háromszintű szövegszervezettségben lát megnyilatkozni.<sup>25</sup>

A mitopoétikai aspektusú megközelítésből így Lotman nem titkoltan individuális poétikát tulajdonít Turgenyev prózájának („Turgenyev regényeivel és elbe-

---

<sup>23</sup> Uo. 131.

<sup>24</sup> Uo. 132.

<sup>25</sup> Uo. 133–134.



széléseivel nélkülözhetetlen kiegészítést jelentett ahhoz az egységes és egységében sokrétű egészhez, melyet a XIX. századi orosz prózának neveznek – továbbépítve annak szüzsés terét”).<sup>26</sup> Másfelől úgy véli, hogy „az orosz regény, Gogoltól kezdve a szüzsé mélystruktúráját tekintve nem a mesére, hanem a mítoszra megy vissza”.<sup>27</sup> A mitikus szövegformálás sajátosságai között a ciklikus időszerkezetet, az ismétlődésen alapuló cselekményépítést lehetjük fel, amelyekből következik, hogy „a befejezés fogalma nem bír jelentőséggel: az elbeszélés tetszés szerinti helyen megkezdhető és tetszés szerinti helyen megszakítható”. Éppen ezzel hozza összefüggésbe Lotman a *Jevgenyij Anyegin*nek azt a tudatos művészi szándékon alapuló vonását, hogy „egyáltalán nem rendelkezik” hagyományos értelemben vett befejezéssel.<sup>28</sup>

A Turgenyev-szakirodalomban a legkidolgozottabb mitopoétikai értelmezési rendszert V. N. Toporov monográfiájában fedezhetjük fel,<sup>29</sup> amelynek jelen kezetek között csupán két vonását említjük meg. Az egyik, hogy Toporov mitopoétikai példatára kitérő alapként (és egyben elrugaszkodási pontként) szolgálhat a kései Turgenyev „sejtelmes elbeszéléseiben” található álmok, víziók poétikai értelmezéséhez. Figyelembe kell ugyanakkor venni, hogy a kutató mitopoétikai illusztrációi a regények művészi anyagát is mozgatják. Ez új nézőpontból gondolkodtathatja el a Turgenyev-kutatót a kis- és a nagyepikai (a novellisztikus és a regényi) prózaművek műfaji szemléletű szétválaszthatóságának igencsak összetett problémájáról. Vajon mennyire lehet alkalmas a mitopoétikai nézőpont a vizsgálódás tárgyát képező műfaji szétválasztás elméleti megalapozására, amennyiben mind az elbeszélésre, mind a regényre ugyanazok a mitopoétikai alakzatok bizonyulnak érvényesnek? Egy másik tényre is feltétlen érdemes figyelmet fordítanunk: a *szerelem* és a *halál* témájának kritikai összekötése már Gersenzon fontos Turgenyev-tanulmányának (1919) is része volt, más szemléletrendszer alkotóelemeként megjelenően.<sup>30</sup> Bizonyos tipikus Turgenyev-témák értelmezése eszerint mitopoétikai alapú és azt nélkülöző megközelítéssel is lehetséges, ami önmagában arra utal, hogy a mitopoétikaiként feltárt jelentéseket hasznos lehet egy attól eltérő elemzésmódszertani hálóba helyezve is megvizsgálni. Sőt nem csupán a vizsgálatmódszertani szempont kialakításánál fontos a mitopoétikai megközelítést egy értelmezési rendszer elemének a funkciójában szemlélni. Magukat a feltárt mitopoétikai alakzatokat is csupán a vizsgált irodalmi mű poétikai rendszernek egészében kísérelhetjük meg interpretálni.

---

<sup>26</sup> Уо. 134.

<sup>27</sup> Уо. 125.

<sup>28</sup> Уо.

<sup>29</sup> ТОПОРОВ, В. Н.: *Странный Тургенев (Четыре главы)*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1998.

<sup>30</sup> ГЕРШЕНЗОН, М. О.: *Мечта и мысль. И. С. Тургенева. Л. Н. Толстой в 1855–1862 гг.* (1919) (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 103). Nachdruck der Ausgabe Moskau 1919 mit neuen Registern. München, Wilhelm Fink Verlag, 1970.

## ***Mitopoétikai gondolatformáció és/vs. regény***

Vegyünk egy nagyon egyszerű példát, a *vízfenék* motívumához kötődő, Toporov könyvében bemutatott mitopoétikai alakzatot! A kutató hasonló jelentés kifejezéseként állítja párhuzamba a *Rugyin*ből Natalja Laszunszkaja sajátos élményét, amelyet a hősnő Rugyin búcsúlevele elolvasása során él át, valamint a *Nemesi fészek*-beli Lavreckij gondolatát arról, hogyan tapasztalta meg a „vízfenékre” jutás állapotát.

*Rugyin:*

Natalja ott ült rezzenéstelenül; úgy érezte, hogy sötét hullámok csapnak össze nesztelenül a feje felett, és ő némán és megdermedve leszáll a vízfenékre. Mindenkinek fájdalmasan nehéz az első kiábrándulás, de az olyan őszinte léleknek, amely nem akarja áltatni magát, s nem hajlik túlzásra és könnyelműsége, majdnem elviselhetetlen. Nataljának eszébe jutott a gyermekora, amikor esti sétákon a világító égalj felé igyekezett, ahol még a naplemente bíbor égett, s nem fordult a sötét felé. Sötéten állt most az élet is előtte, és ő háttal fordult a fénynek (104).<sup>31</sup>

*Nemesi fészek:*

Másnap Lavreckij meglehetősen korán kelt fel, tárgyalt a sztarosztával, járt a szérűskertben, levétette a házőrző kutyáról a láncot, az csak ugatott néhányat, de el sem mozdult a kutyaóltól. Hazatérve csendes zsidbadtságba merült, melytől nem tudott egész nap szabadulni; „*Mikor én a mélybe zuhantam*” – mondta magáról többször is. Az ablaknál ült, meg sem moccan, mintha annak a csendes életnek a folyását hallgatná, amely körülvette: az eldugott falu ritkán megszólaló nesztét [...] aztán egyszerre halálos csend lesz; nem zörren, nem mozdul semmi; a szél sem mozgatja a faleveleket; a fecskék nesztelenül suhannak egymás után a föld felett, s szomorúság lepi meg az ember lelkét ettől a néma suhanástól. „*Mikor lezuhantam a mélybe* – gondolja magában Lavreckij megint [...] (194–195).

V. N. Toporov a fenti két idézetet a „tenger-szindróma” működtetésére hozza illusztrációs példaként, kiemelve a *tenger* archetípusnak a *halál* és a *szerelem* témakifejtéséhez, illetőleg az *álmok*, *látomások*, *víziók* poétikai megjelenítéséhez

---

<sup>31</sup> A *Rugyint* és a *Nemesi fészek* című regényt magyarul a következő kiadás alapján idézzük, a főszövegben a lapszámok megjelölésével, saját kiemeléseinkkel: TURGENYEV, I. Sz.: *Rugyin, Nemesi fészek. Két regény*. Fordította: Áprily Lajos. Bukarest, Kriterion, 1981. Az orosz változatok alapja: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения в 15 томах.* (= П. С. С.) Т. 6–7. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1963–1964. E kötetekre lap- és sorszámokkal hivatkozunk, saját kiemelésekkel.

való szoros illeszkedését, nem utolsósorban pszichológiai vetületében is értelmezve e kérdéskört. E példákhoz csatlakozik többek között az idősödő Szanyin élményének leírása is a *Tavaszi vizekben*. E kisregény főhőse a „taedium vitae” (életundor) letaglózó, „undorítóan nyomasztó”, megnevezhetetlen élménye alatt, keserűségétől és a komor őszi éjszaka „sötétjétől” megszabadulni vágyva az „emberi dolgok hiúságán, haszontalanságán” töpreng:

Mindenütt ugyanaz az örökös áramlás az ürességből a semmibe, ugyanaz a hamuórlés, ugyanaz a félig lélekből fakadó, félig szándékos önáltatás [...], majd a hirtelenül és váratlanul reánk szakadó öregség, s vele együtt az az állandóan növekedő, szüntelenül mardosó és örlő halálfélelem... s végül: *a feneketlen mélységbe zuhanás!* S még jó, ha úgy fut el az élet! [...] Nem viharosan hullámmzónak tűnt fel előtte *az élet tengere* [...] nem – zavartalanul simának, mozdulatlanak és *a legsötétebb mélységig* átlátszónak látta most; maga kicsi, ingatag csónakban ül, s onnan alulról, arról *a sötét és iszapos tengerfenékről*, óriási halakhoz hasonlóan, rút szörnyetegek rémlenek át... Egy pillanat, s már-már felborul a szörny meglökte csónak! De mintha most megint elhomályosodnék, távolodik, *leszáll a mélybe* – s elfekszik ott, úszóját alig rezzentve... De jön majd a végzetes nap – és felborítja a csónakot (812).<sup>32</sup>

Nyilvánvaló, hogy a mitopoétikai alakzat túl általánosan megfogalmazott jelentéskörének számbavétele, a *születés–halál–halálfélelem–szerelem–látomás/álomlátás/vízió* mint archetipikus szemantikai alakzat önmagában nem tárja fel azoknak a műveknek az egyediségét, amelyekben ezek az alakzatok poétikailag kibomlanak. Emellett még a rokon vonások felsorolásszerű számbavétele sem történhet meg hitelesen a jelentéselemek mechanikus, katalógusszerű elősorolásával. Hiszen például a *vízfenékre* való lejutás, az *alászállás* mitológézával öszszeszőtt szemantikai alakzat megjelenítése a három említett műben igen fontos, *funkcionális* hasonlóságot mutat. Mindhárom esetben valamelyik hős *emlékezési, reflexiós folyamatához kapcsolódik*. Másfelől az *emlékezésnek* a megjelölése, illetve az egész folyamatnak a kibontása különbözőképpen zajlik a három alkotásban – eltérő szövegbelső (intratextuális) és szövegekői (intertextuális) kapcsolódási formák megvalósulásának a keretében, s ezen túlmenően az ábrázolt reflexió a művek narratív szerkezetének eltérő funkciójú komponenseként szerepel a *Tavaszi vizekben*, a *Rugyinban* és a *Nemesi fészekben*. Az első esetben az egyes szám harmadik személyű elbeszélés nyitókeretében jelenik meg az *alászállás*, s az erre irányuló töprengés a főhős, Szanyin személyes visszaemlékezéseit motíválja – ezt fogja megjeleníteni a kisregény egészében vezetett elbeszélés, a főhős emlékképének minősítve a történetet.

<sup>32</sup> TURGENYEV: *Elbeszélések*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Magyar Helikon, 1963. Vö. a három idézetet: ТОПОРОВ В. Н.: i. m. 1998. 104–105.

A *Rugyin*ban a Natalja csalódásaként feltüntetett narrátori közlésnek a része a megállapítás: „ült rezzenéstelenül; úgy érezte, hogy sötét hullámok csapnak össze nesztelenül a feje felett, és ő némán és megdermedve leszáll a vízfenékre”. Hogy valójában mit is jelent a hősnőre vonatkoztatva az, hogy „leszáll a vízfenékre”, mindazonáltal nem fejthető meg kimerítően a regény egészében redukált értelmezői illetékességű narrátor magyarázata alapján. Az *élet sötétjeként* metaforizálódó kiábrándulás („Sötéten állt most az élet is előtte”), amely az emlékezés tárgyát képező gyermekkor jellemzőjével szemben („amikor esti sétákon a világitó égalj felé igyekezett, ahol még a naplemente bíbor égett, s nem fordult a sötét felé”), a szerelmi csalódás után arról üzen, hogy Natalja ezentúl „háttal fordult a fénynek”, ugyanúgy megjeleníti a múltra és a jövőre való emlékezést, mint a *Tavaszi vizek* nyitókerete, amelyben Szanyin a múltjára és a jövőbeni halál általi fenyegetettségére gondol vissza és előre. Azonban mivel a *Rugyin*ban az egyes szám harmadik személyű elbeszélésbe foglalt történet nem értelmezhető a személyes emlékezési folyamat külső elbeszélőnek átadott ábrázolásaként, ahogyan ez a *Tavaszi vizek* esetében zajlik, továbbá mivel a *Rugyin* látszólag „mindentudó” elbeszélőjéről többszörösen kiderül, hogy valójában nem avatott értelmezője az elbeszélt történetnek és hősei alakjának, az olvasóra e regény interpretálása során már nehezebb feladat hárul. Figyelnie kell azokra a jelzésekre is, amelyek nem közvetlenül az elbeszélő magyarázatában szerepelnek, és mégis Natalja *alászállásának* az értelmezésére hivatottak. Egy ilyen fontos idézet Puskin *Jevgenyij Anyegin* című verses regényéből: „Ki érzett, azt múltja felvert / Kísértete kerügeti... / Nem rabja többé bűvöletnek; / Bűnbánatnak és emlékezetnek / Kígyója marja szüntelen...” (104). Az idézet megjelenését az olvasó természetesnek veszi, amennyiben rögtön ráismer a témárokonosságra. Annak, ahogyan az *alászállás* motívuma a gyermekkorra való emlékezésre vetődik, és így nyeri el metaforikus értelmét (lásd: *fény* vs. *sötét*), megfelelni látszik a Puskin-idézetben felmerülő *emlékezés* motívuma, amely kettősen meghatározott: egyrészt az emlék „a múlt felvert kísértete”, másrészt pedig a bűnbánathoz kapcsolódó „emlékezet kígyója”. Ám az amúgy sem kompetens elbeszélő nem tud magyarázatot adni Natalja mélybe szálló emlékezésének a Puskin-strófával alkotott kapcsolatára, és el is hátrítja magától ennek szükségességét, amikor a Puskin-idézet előkerülését az eseménytörténet menetébe ágyazza: „Natalja [...] *találomra* kinyitotta Puskin-kötetét, s elolvasta az első szemébe ötlő sorokat (sokszor szokott ilyet csinálni). Ezt mondták a sorok” – itt következik a *Jevgenyij Anyegin*ből vett versszak (I, 46). Mivel azonban az emlékezés témája összefűzi a *vízfenékre való alászállás* cselekményét e versszakkal, az olvasó jól tudja: az elbeszélő naivitása és Natalja „találomra” történő Puskin-olvasása sajátos elbeszélői maszk, amely mögött megfejtésre vár a Puskin-strófa megidézésének rejtett költői értelme. Ez pedig akkor tárulhat fel, ha megvizsgáljuk azt a kapcsolatrendszer, amibe e strófa ágyazódik. Egyrészt a másik Puskin-idézetet (VIII, 10), amely magának Rugyinnak a levelében szerepel: „Boldog, ki ifjan ifjúkort él...” (102), másrészt mindkét Puskin-

idézetnek az eredeti szövegkörnyezetét, mivel azok motívumai szintén fontos szerepet játszanak a Turgenyev-regényben. E vizsgálat végigvezetésével juthatunk el annak megértéséig, hogy a *Rugyin*ban a *vízfenék* motívumához kötődő mitopoétikai alakzatot Turgenyev sajátosan bontja ki. Olyan szövegközi (intertextuális) vonatkozási rendszerbe helyezi (vö.: *Jevgenyij Anyegin*), amelynek megértése igényli a szövegbelső (intratextuális) jelentéskapcsolódási formák számbavételét is. Ez utóbbi jelen példánk vonatkozásában annak megállapítását jelenti, vajon hogyan köti egybe a Turgenyev-regény a jelentés síkján az *Anyegin* első és nyolcadik fejezetéből nyíltan (expliciten) bevont és a rejtettebben megidézett (kontextusként/szövegkörnyezetként impliciten a regénybe értendő) Puskin-strófákat, vagyis mi módon emeli a regény saját szövegterébe az egész Puskin-mű bizonyos jelentéssávjait. Másrészt a szövegbelső jelentéskapcsolatok értelmezése nem csupán az idézetek egybekötésének az alapja, hanem annak is, hogy az idézéseket (tágabban: a szövegközi gyakorlatot) a Turgenyev-regény belső poétikai világához, annak bizonyos jelentőfolyamataihoz kössük. A felvetett vizsgálódást most nem végezhetjük el,<sup>33</sup> szándékunk jelen keretek között csupán annak rögzítése, hogy a szóban forgó mitopoétikai alakzat a kitűzött vizsgálati szempontok érvényesítése útján sajátosan, kifejezetten a *Rugyin* című regényre érvényesen magyarázódik át a regény műfaji alakzatán belül. Az a fajta poétikai átmagyarázás (tulajdonképpen jelentésmagyarázás, jelentésexplikálás), amellyel Turgenyev a *Rugyin*ban értelmezi Natalja és tőle elválaszthatatlanul *Rugyin alászállását* (hiszen *Rugyin* a regényben egyben Orpheusnak is neveztetik, akiről Vergilius és Ovidius nyomán tudjuk, hogy szintén *alászállt* a lenti világba), noha bizonyos pontjain emlékeztet például Szanyin alászállására, meggyőződhetünk róla: narratív keretében eltér annak ábrázolásától, és szövegbelső, valamint szövegközi kapcsolódásaiban más hangsúllyal értelmeződik, mint a *Tavaszi vizek*ben megjelenő egyazon mitopoétikai elem. A mitopoétikai alakzat individuális jelentést és egyéni műfaji, műnemi kidolgozottságot kap a *Rugyin*ban. A regényben kifejtett témamotívumok közül *Rugyin utazásához* kötődik a legszorosabban, amely széles körű szövegközi megformálásban tárul az olvasó elé.<sup>34</sup>

Hasonló tény megtapasztalásához jutunk a *Nemesi fészek*-beli *alászállás* motívum tanulmányozása eredményeképpen is. A motívum érvényesítésének narratív kerete itt mind a *Tavaszi vizek*ben, mind a *Rugyin*ban megismert narratív módosítottól eltér. Az *alászállás* a *Nemesi fészek*ben egyértelműen a regény főhőse, Lavreckij gondolatai között merül fel, akinek belső beszédét szó szerint közli a narrátor, méghozzá úgy, hogy egy a hősből rendszeresen felmerülő gondolatot

---

<sup>33</sup> E vizsgálódást más helyütt, a Puskin-strófákból indítva részletesen elvégeztük már. Feltérképeztük a *Jevgenyij Anyegin* regénybeli szövegközi szerepét, azt beállítva a Turgenyev-mű intertextuális rendszerének egészébe. Lásd: KROÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugyin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002.

<sup>34</sup> Uo.

ékel be a leíró passzus konkrétan ábrázolt meditációs epizódjába: „*Mikor én a mélybe zuhantam*» – mondta magáról többször is [...] »*Mikor lezuhantam a mélybe* – gondolja magában Lavreckij megint [...]«”. Az ábrázolás e sajátos narratív módozata láthatóan más reflexiós formát állít a jelentés középpontjába, mint a *Tavaszi vizek*. A hangsúly Lavreckij emlékezésének ismétlődő megnyilatkozásaira kerül át, és ennek fényében fedezi fel az olvasó a *vízfenék* korábbi előfordulásának azt a szöveghelyét, amelyre valójában e XX. fejezetbeli megjelenítés vonatkozik a regényben. A XII. fejezetről van szó, amely az ifjú, tapasztalatlan, az élet *vízörvényétől* (водоворот; vö.: 165/33–34) neveltetése folytán mesterségesen elszigetelt Lavreckijnek arról a vágyáról ad hírt, hogy végre bejusson az *élet körforgásába*:

huszonhárom éves volt, s szemérmes szívében a szerelem lebírhatalan szomjúságával még egy nőnek sem nézett a szemébe. Világos és egészséges, bár kissé nehézkes felfogásával, makacsságra, szemlélődésre és lustálkodásra való hajlandóságával már korábbi éveiben be kellett volna jutnia az *élet forgatagába* [vö.: „водоворот жизни” – K. K.], de őt mesterséges elkülönültségben tartották... S lám: a varázskör szétszakadt, de ő tovább is egy helyben állt, magába zárva, magába szorítva [...] (172).

Ezt követi annak bemutatása, hogyan lepte meg Lavreckijt az első szerelem élménye, amikor is „*átszakadt végre a mesterségesen emelt gát*” (173) – ennek eredménye lett a később kudarcba fúló házasság.

Látható tehát, hogy a *Nemesi fészkek*ben az *alászállás* motívumának elsődleges magyarázata a XII. fejezetben megmutatkozó *jövővárás* és a XX. fejezetben elbeszélte *múltba tekintés* összekötődése útján valósul meg, amelyhez hozzátartozik a narratív alanyváltásra történő figyelemösszpontosítás. Míg a XII. fejezetben a közlés arról szól, hogyan várta Lavreckij az élet vízforgatagába való bekerülést, a XX. fejezet már a múltjára visszaemlékező Lavreckij belső beszédére alapozva emlékeztet a hős életének arra a periódusára, amelyet ő maga a *vízfenékre történő alászállásként* azonosít. Hogy mit is élt át Lavreckij, amikor lejutott a víz aljára? – erről az olvasó biztos információval rendelkezik, hiszen az elbeszélő más helyütt lelkiismeretesen beszámol hőse életének szóban forgó időszakaszáról. Ami tehát új, az a kérdéses életszakasznak *Lavreckij visszaemlékezéseként történő sűrített megjelenítése*, a hős olyan reflexiós tevékenységének a kiemelése, amelynek narratív keretében az *előtt* (az ifjú, várakozó Lavreckij) és az *után* (a visszatekintő Lavreckij) nézőpontokat éppen az élményt átélő szubjektum alakján keresztül köti össze a regényszöveg. A mitopoétikai alakzatot így Turgenyev a *Nemesi fészkek*ben egy olyan reflexiós időtengelyre vetíti, amely az *alászállás* értelmét Lavreckijnek a regény egészéből kibontakozó sorstörténetén keresztül értelmezi, méghozzá úgy, hogy fókuszpontba emeli azt az utat, amelyet Lavreckij önmaga és élete értelmezésének folyamata során bejár (vagyis: magának az önref-

lexiónak az útját). Metaforikus értelemben *útról, utazásról* van tehát szó a *Nemesi fészek*ben is, akárcsak a *Rugyin*ban. Ráadásul a két hős utazása sok rokon jegyet visel magán.<sup>35</sup> Azonban az individuális művészi megoldás, a hasonló pontok ellenére megmutatóközösítő vonatkoztatási rendszer (referenciarendszer) különbözősége, valamint a mitológiai alakzatoknak a fent bemutatottak szellemében megvalósuló eltérő narratív struktúrába helyezettsége más-más jelentésspektrumát emeli ki annak a metaforikus értelmében kirajzolódó *vándorlásnak, világjárásnak*, amely mind *Rugyin*nak, mind *Lavreckijnek* a sajátja. A *Rugyin*ban Turgenyev igen szembevető formában avatja hősét a költő-lét letéteményesévé,<sup>36</sup> és minősíti útját a költészet és szerelem birodalmában utazó költő zarándok művészi tapasztalatszerzési folyamataként (a középkori lovagi irodalomra, a trubadúrköltészetre, Cervantes *Don Quijotéjára*, Gribojedov *Az ész bajjal jár* című drámájára, Puskin *Jevgenyij Anyeginjére*, Byron *A kalóz* című poémájára, a *Childe Harold zarándoklása* című elbeszélő költeményére stb. történő közvetlen és közvetett utalásokkal, és e művekre alapozó, több szinten következetesen rendszerbe szerveződő intertextusok megalkotásával<sup>37</sup>). E regényben az intertextuális rendszer gazdagságával és a költő figura domináns helyzetbe hozásával függ össze a regényműfaj reflexivitásának fokozott mérvű kimunkáltsága (a műfajpoétikai önreflexió emelt foka, a regény mint műfaj önmagára irányuló gondolkodásának irodalomtörténeti dimenzióba helyezett intenzív megvalósítása). A *Nemesi fészek* mint Turgenyev életművében a *Rugyint* követő alkotás már e korábbi regénnyel

---

<sup>35</sup> Részletesen lásd: KROÓ Katalin: Lavreckij „vándorlásának” motívuma Turgenyev *Nemesi fészek* című regényében. In: HETÉNYI Zsuzsa (szerk.): *Dolce Filologia. Irodalomtörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldhelyi Zsuzsa c. egyetemi tanár, az MTA doktora 70. születésnapja tiszteletére*. Budapest, ELTE, 1998. 73–87.

<sup>36</sup> Ennek részletes kifejtését lásd: KROÓ Katalin: i. m. 2002. 206–264.

<sup>37</sup> Intertextuális meghatározottságában tekintjük „kulturális regény”-nek („роман культуры”) a *Rugyint*, amely poétikai gyakorlatával a hősök kulturális illetékességi szintjén jóval túllépően határoz meg például Ovidius *Orpheus*-történetére vagy a *Don Quijoté*ra. Ennek szellemében a hős kulturális meghatározottsága lényegesen tágasabban értendő, mint ahogy azt Pumpjanszkij sejteti, amikor a metafizikai idealizmust és általában véve a filozófiai kultúrát vagy a német romantikus költészetet említi *Rugyin* alakjának kulturális kereteként. A kultúra poétikai szövegszervező erejének kiterjedtsége teszi kiegészítendővé a kutatónak azt az állítását is, miszerint „a tipikus kulturális-hősi regényben a hősnő találkozása a hőssel általában maga után vonja a női szereplő korábbi kultúrájának katasztrófáját”. ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: i. m. 2000. 392. Így lehet ez a cselekményvilágban, annál kevésbé érvényes mindez a szövegközi poétikára. Ez utóbbi lényege nem az intertextusok egymással történő megsemmisítése, hanem a kulturális rétegeknek termékeny dialógusba lépése.

V. M. Markovics Pumpjanszkijjal vitázva *Rugyin*nak éppen azt a vonását emeli ki, hogy a másoktól „átvett” gondolatokat magának a hősnek az *alkotó* közvetítése avatja világnézeti jellegűvé és fordítja egy kultúrátípusba. *Rugyint* ezért nem becsülhetjük alább, mint amit az *alkotó* személyiség költői megformálása jelöl ki az alak értelmezése számára. МАРКОВИЧ, В. М.: i. m. 1975. 96–97. A kritikus abban az értelemben is *alkotónak* minősíti a hőst, hogy rajta keresztül jelentkeznek a világ előrehaladásának „alkotó impulzusai”, s valósulnak meg a korszak „legmagasabb lehetőségei”. Uo. 105.

hasonlítja össze magát, műfaji önreflexióján keresztül ez az írás már sokkal kevésbé az irodalmi elődökhöz, mintsem az előd Turgenyev-regényhez, a *Rugyin*-hoz méri magát, egyben kivezető szálakat sodorva az *Apák és fiúk*hoz is. Lavreckij útja – ahogyan mind a négy jelen tanulmányban tárgyalt vagy említett regényi alkotás esetében – továbbra is az *alkotóformátumú hős életének* a metaforája, azonban itt a *Rugyin*hoz viszonyítva más, vagy hangsúlyosabbá váló irodalmi források (például a szentek élete, vö.: житие) műfaji tükrében nyer értelmet a hős sorsa, és benne elsősorban az ő személyes reflexiók formáinak a tartalma. Ennek eredményeképpen Lavreckij alakján keresztül az őt ábrázoló regény a személyes-reflexiók és az (irodalom)történeti időben való haladást helyezi előtérbe, a jelen-múlt-jövő gondolatalakzatot kifejtve sok-sok aspektusában.

## **A Turgenyev-regény „hőse” és sorsának cselekménybeli kibontása Szereplőtípológia?**

Lavreckij „világjárásának” a költői értelméhez még visszatérünk majd a későbbiekben. Ezt megelőzően azonban a mitopoétikai formáció természetéről a fenti hármasszövegolvasás keretén belül levont következtetéseket a *hős* fogalmához visszakanyarodva fogalmazzuk újra. Ez feltétlenül szükséges, hiszen az előző részben bemutatott regénytípológiák mind implikálnak a regényszereplő funkciójára vonatkozó koncepciót. A „jellemrajzi regény” („novel of character”), a „hősi regény kulturális problémákról”, a „viszonyok regénye” („novel of relations”) meghatározások egyértelműen a regényszereplők poétikai funkcióján igyekeznek megalapozni a műfaji besorolást, ahogyan a *Bildungsromantól* való eltérés konstatálása (Peterson) vagy Dudek „individuális regényformá”-ja mint definíció is zömében a hős alakjának értelmezésén nyugszik. Pumpjanszkij a „keresett hős”-ről beszél, a hős jelenlétének bizonyos fokú hiányát tételezve, Lotman háromrétegű felosztása pedig azt sugallja, hogy noha más-más absztrakciós szinten értelmezhető a hős (nyilván más a mindennapi ember és más az archetípus hordozója), a szereplő alakjának számbavétele mégis bármely poétikai réteg behatárolásához szükségesnek látszik.

Sarkított logika szerint e kérdéskörben két pólust különíthetünk el. Pumpjanszkij *társadalmi produktivitásról szóló regény*-definíciója minden aspektusa szerint (vö.: „kulturális-hősi”, „lírai-szerelmi”, „szatirikus, életképet festő”) behatároltnak tűnik a *szociális problematika* ismervén keresztül, noha sokkal finomabban árnyalva, mint ahogyan ez Gippius koncepciójában jelentkezik, aki a hőst „társadalmi-ideológiai egység”-nek tekinti. Másfelől Lotmannál a Turgenyev-hősnek az archetipikus és kozmikus sík kialakításában betöltött funkciója kifejezetten utal egy, a társadalmi problematikától elvonatkoztatható szerepkörre, és



ez az, amit megerősíteni látszik Toporov mitopoétikai kutatása. A hős pszichológiájának mélyen a társadalomban és tág értelemben véve a kultúrában való gyökerezettsége, illetve ezen meghatározottsága fölött álló archetipikussága – ez az a két értelmezési véglet, amelyhez való viszonyának a kialakítását a Turgenyev-regényszereplők jellemzésére és funkciójának tisztázására vállalkozó kritikai munkák, úgy látszik, mind a mai napig nem kerülhetik meg. D. A. Lowe általános érvénnyel mutat rá a Turgenyev-kritika történetében két fő tendenciára.<sup>38</sup> Az egyik azt értékeli, mennyire reprodukálja Turgenyev az orosz valóságot (tágon értve a politikai, szociológiai, történelmi és filozófiai kontextusok tanulmányozásáról beszélhetünk itt<sup>39</sup>); a másik azon a feltevésen nyugszik, hogy Turgenyev művei univerzális, időtlen emberi problémákat érintenek. Ez utóbbit megerősítendő hivatkozunk E. Ch. Allen könyvének zárómondatából arra a gondolatra, amely szerint ezek az elbeszélő művek a XX. és XXI. század olvasóihoz legalább olyan, de talán nagyobb mértékben szólnak, mint ahogyan a XIX. századi befogadókhoz az orosz realizmus virágzásának idején.<sup>40</sup> Nem mást rejt ez a meggyő-

<sup>38</sup> LOWE, David A.: Turgenyev and the Critics. In: LOWE, David A. (ed.): *Critical Essays on Ivan Turgenyev*. Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co., 1989. 1–15.

<sup>39</sup> Uo. 2–3. Elég, ha az ún. „forradalmi-demokrata” kritika (Csernisevszkijjel az élen) és az esztétikai „iskola (A. V. Druzsinyin, P. V. Annyenkov) polemikus párbeszédére gondolunk, amelyben például rögtön helyet kapott a Turgenyev első nyomtatott regényét, a *Rugyint* érintő kritikai megítélés is. Vö.: ЦЕЙТЛИН, А. Г.: i. m. 1968. 70. Csernisevszkij 1856–1857-ben az esztétikai iskolának politikai „világnézettől” egyáltalán nem mentes művészetfelfogása ellen hadra kelve veszi védelmébe Turgenyevet és a *Rugyint*, saját kritikai tábora művészetfilozófiájának és aktuális politikai harcának érdekeit szem előtt tartva. Erről részletesebben lásd: ГАБЕЛЬ, М. О.: i. m. 1963. 570–575. A témakifejtés bővítését lásd: ГАБЕЛЬ, М. О.: «Рудин». Из истории борьбы вокруг романа (Чернышевский и Тургенев). In: *Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева*. Т. 2. Ленинград, Наука, 1967. 77–83. A Csernisevszkij kritikai ítéletében később beállt éles fordulat nyilvánvalóan inkább ideológiai, mintsem esztétikai alapon értelmezhető.

Speciálisan a turgenyevi női alakok „történelmi”, s nem művészi dimenziójú értelmezhetőségéről lásd: JOHANSON, Christine: Turgenyev’s Heroines: A Historical Assessment. *Canadian Slavonic Papers* 26, 1984. 15–23. Erről a kritikai módszertanról általában véve, az *Apák és fiúkból* vett Kuskina példáján, lásd a következő gondolatot: „a fiktív hősnőt nem művészi kritériumok alapján ítélték meg, hanem a korabeli orosz nő történelmi portréjaként”. JOHANSON, Christine: i. m. 1984. 16. Ám ugyanakkor eszünkbe juthatnak itt Turgenyev kortárs kritikusai közül P. V. Annyenkov szavai is, aki az író 1855-ig megjelent műveit úgy láttatta az alkotói fejlődés folyamatában, hogy bennük „még a szerzőnek nem minden szereplője és jelleme szakadt el a valóságtól és került át a művészetbe”. АННЕНКОВ, П. В.: *Критические очерки*. Санкт-Петербург, Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2000. 120. (Lásd: *Характеристики: И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой*.)

<sup>40</sup> ALLEN, Elizabeth Cheresh: *Beyond Realism. Turgenyev’s Poetics of Secular Salvation*. Stanford University Press, 1992. 218. Lásd a kétféle kritikai irányultságról ebben a munkában is: uo. 3. Allen a második vonulatot képviselő, „nagy képzeletteltségű” kritikusok között tartja számon Henry Jamest is, akiről viszont Ch. Richards állapítja meg általánosságban, valamint a *Rugyinhoz* kapcsolódóan is, hogy Turgenyev-kritikájában a „felesleges ember” értelmezése eszmeileg az orosz

zódás, mint a turgenyevi gondolkörnek az egyetemességét és a regény korszerűségének olyan időtállóságát, amelyet Virginia Woolf a gondolatvilág szabadságának és kor nélkülségének tulajdonságával jellemezett: „Ezért érezzük a regényeit ma is annyira korunkbelinek; forró és személyes indulatok nem kötik őket helyhez és időhöz”.<sup>41</sup> Ezenközben pedig Turgenyev alakjai „Oroszország sorsán is töprengenek. Az intellektuelek mindig Oroszországért cselekszenek; hajnalig vitatkoznak Oroszország jövőjéről az elmaradhatatlan szamovár mellett”.<sup>42</sup> Woolf mindazonáltal az író „kívülállásában”, „távolságtartásában”<sup>43</sup> véli felfedezni az írás hatásának egyik jelentős forrását, s anélkül, hogy ezt külön aláhúzná, egy roppant érdekes paradoxonsort vonatkoztat a turgenyevi alkotómódszerre: a szerző egyrészt „indulatos”,<sup>44</sup> másrészt „személyes indulatok nem kötik őt helyhez és időhöz”,<sup>45</sup> az írás mélyen személyes („Származása, fajtája, gyerekkori benyomásai átítatnak mindent, amit leírt [...]”),<sup>46</sup> másrészt azonban kívülállón távolságtartó – éppen ennek köszönhető az indulatokat megszelídítő harmónia: „Ha összehasonlítjuk a többi regényíróval, egyetemes és harmonikus képet ad az életéről”.<sup>47</sup> S hogy mi az, ami a paradoxonsor az alkotás operatív elveként mozgásba hozza, erre természetesen csak egy válasz kínálkozhat: Turgenyev magasrendű művész volt.<sup>48</sup>

A mély személyesség egyfelől és az egyetemesség másfelől; a helyhez és korhoz kötött aktualitás által sugallt gondolkodás és annak az örök érvényű irányába történő kiterjesztése – erre a gondolati párosra írhatjuk hát át a regényben fo-

---

radikálisokéval egyezett (idetartozik például a szó és a tett összefüggésének az értékelése vagy az etikai nézőpontú megítélés, miszerint Rugin személye egyszerűen „morális kudarc”). A különbség mindazonáltal jelentős – véli Richards: James kritikai hozzájárulása elsődlegesen arra irányult, hogy Turgenyev művészi világát helyezze a művekből eredeztethető polémiák fölé. Vö.: RICHARDS, Christine: Occasional Criticism: Henry James on Ivan Turgenev. *The Slavonic and East European Review* 78, 2000. 462–486; 470.

<sup>41</sup> WOOLF, Virginia: i. m. 1980. 294.

<sup>42</sup> Uo. 292.

<sup>43</sup> Uo. 293.

<sup>44</sup> Uo. Az angol eredetiben „érzelmek”-ről („emotions”) esik szó. Vö.: WOOLF, Virginia: *Collected Essays* 1. London, The Hogarth Press, 1980 (= 1980b). 252.

<sup>45</sup> WOOLF, Virginia: i. m. 1980. 294; vö.: „personal emotions” (WOOLF, Virginia: i. m. 1980b. 253).

<sup>46</sup> WOOLF, Virginia: i. m. 1980. 293.

<sup>47</sup> Uo. 290.

<sup>48</sup> Arról a kérdésről, hogy Turgenyev mennyire tudatosan választotta más tevékenységi formákkal szemben a művészetet mint hivatást, lásd: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *Мой современник. Словесность, наука, критика, смесь*. Ленинград, Издательство Писателей в Ленинграде, 1929. 97–98.

Vö. J. Conrad megállapításával, miszerint Turgenyev tévedhetetlen ösztönrelt rá arra, ami az emberi életben és a látható világban jelentős és lényeges. JEAN-AUBREY, G.: *Joseph Conrad. Life and Letters*. Vol. 2. New York, Doubleday, 1927. 192–193; idézi: WILSON, Reuel K.: Ivan Turgenev's *Rudin* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*: A Parallel Interpretation. *Comparative Literature Studies* 32, 1995. 26–41; 28, 39.

gant *szociális* és *archetipikus* gondolkodást az előtérbe állító műfajkoncepciókat, amelyekhez más-más típusú hősök rendelhetők. A kettő között helyezhető el a Turgenyev-kritika történetében annak a társadalmi típusnak a megragadási kísérlete, mely típus az *irodalmi közvetítés* alapján értelmezhető és körvonalazható. Ez köztudottan a „felesleges emberek” típusa, amelynek irodalmi kibontási hagyományához bizonyos szálakkal az említett regények közül kettőnek a főszereplője, Rugyin és Lavreckij alakja is szorosan kötődik (lásd az „anyegini” és a „pecsorini” vonatkozásokat). Anélkül, hogy e tanulmányban igyekeznénk mélyebbre ásni a „felesleges ember” turgenyevi típusának értelmezésében, illetve az e kérdéskört feldolgozó szakirodalom történetében,<sup>49</sup> csupán két aspektus kiemelésére szorítkozunk. Az egyik azt mutatja, hogy a *feleslegesség* egy jelentésvizony medrében értelmezhető fogalom. A „felesleges” hős attól rugaszkodik el, amit az egyéni-társadalmi gondolkodási norma mint *nem feleslegeset* – erőteljesebb hangsúlyokkal fogalmazva: mint *hasznosat, közhasznút* – megerősítőleg nyugtáz. A „felesleges ember”-meghatározás így tulajdonképpen akarva-akaratlan a *hasznosság*nak, a *hasznos cselekvés*nek a fogalmát helyezi nagyító alá, s ebben az értelemben Rugyin és Lavreckij alakjára vonatkoztatva a kritikai terminus e művek elődszövegeinek szelleméhez (e „típus” irodalmi ábrázolási hagyományaihoz) hűen veti fel azok egyik központi problémáját.

Magukból a Turgenyev-regényekből, a *Rugyin*ből és a *Nemesi fészek*ből is könnyen az olvasó emlékezetébe idéződik a két férfi főszereplőt gyötrő rokon panasz és önvád. Az egykorú Rugyin és Lavreckij ugyanis életkorukat mérceként állítják maguk elé, amelyhez az emberi *tevékenység*ben megnyilatkozó létük hasznosságát igyekeznek hozzámérni. Rugyin szigorú szemrehányással illeti önmagát, amiért harmincöt évesen még mindig csak készülődik arra, hogy hasznosan cselekedjen: „Harmincöt éves korban még mindig arra készülni, hogy *tegyen* valamit az ember” (102; 337/27–28). Lavreckij is „dolga” (vö.: „дело”) célszerűsége szempontjából ítéli meg érzéseit: „Hát harmincöt esztendő koromban – tűnődött magában – nincs nekem más *tennivalóm*, mint hogy megint odaadjam a lelkemet egy nőnek a kezébe?” (229, vö.: „ничего другого *делать*, как [...]”, 226/5–7). A *Jevgenyij Anyegin*ből fakadó regényi indíttatás mindkét mű olvasásakor lehetővé teszi, hogy e kormeghatározásokat és azok mögött a tevőlegesség, a cselekvőképesség problémakörét Anyegin alakjára utalt költői üzenetként fejtsük meg. Hiszen Rugyin is azért indul útnak a Laszunszkaja-birtokról, amiért irodalmi elődje, Anyegin vándorolni kezd: bolyongása azt célozza, hogy a hős kiszabaduljon az egyéniség lenyomatát nélkülöző „szertartás”-élet („az élet szertartás csupán” – *Jevgenyij Anyegin*: VIII, 11) sablonjainak a kötöttségei közül.

---

<sup>49</sup> A „felesleges ember” terminusértékű meghatározásának kialakulási történetéről és az így azonosított hősök tipológiájáról lásd például a következő munkát, valamint a benne megadott bibliográfiát: ARMSTRONG, Judith M.: The True Origins of the Superfluous Man. *Russian Literature* 17, 1985. 279–296.

A megmerevedett szabályok szerint mozgó életnek a harmincas évekre jósolható szakasza helyett („Harminc s jól nősült házasság” – VIII, 10) Rugyin már korábban megkezdett *vándoréletének folytatását* vállalja fel, és ehhez hasonlatosan veszi magára Lavreckij annak terhét, hogy a nagyvilági szokásrendtől eltérő formában rendezze be életét házassága összeomlása után. Így Lavreckij „világjárása” is, amelynek a Rugyintól való eltérését a személyes emlékezés folyamatának (a reflexiók tevékenységnek) magas fokú poétikai kidolgozottságaként azonosítottuk, az *egyéni szabadságnyelvítés tetteként* értékelődik. A regényben e metaforikus kibontásban megnyíló gondolkör érvényessége alapján nincs is oly nagy különbség Rugyin praktikus életbeli kudarcai és Lavreckij sikerei között. Látszólag pedig egész más életet él meg Rugyin, mint Lavreckij. Rugyincról tételesen kimondatik: „a te *dolgod* nem ez, más szóval – bocsáss meg a szójátékért – ez nem neked való *üzlet*” (123; megközelítőleg szó szerinti fordításban: „a te *dolgod* nem abban áll, hogy [...] *tevékeny üzletember* legyél”). A regény egyértelműen felel Rugyin kérdésére: „Tudom testvér, hogy nem abban áll a dolgom, de hát miben áll?”.<sup>50</sup> Rugyin „dolga” nem az a típusú „dolgosság”, amit maga a hős „praktikus” vagy „közhasznú” (123) tevékenykedésként azonosít („elhatároztam, hogy végre [...] üzletember leszek, praktikus ember”, 123).<sup>51</sup> Hogy miben is áll Rugyin igazi cselekedete – ennek tézisszerű megfogalmazása Lezsnyevre hárul a regényben, aki Rugyint minősítő jellemzéseit a cselekmény előrehaladása során következetesen újra- és újrafogalmazza, míg végezetül a következő jól ismert útravalóval búcsúzik egykori barátjától: „A jó szó is tett” (128)<sup>52</sup> – ezzel gyakorlatilag fel is számolja a *szó* és a *tett* között feszülő ellentétet.<sup>53</sup> Mivel – ahogy korábban ezt már megállapítottuk – a Turgenyev-regény egésze e *szót* szemantikailag a *költő Rugyin szavaként* minősíti, a *szó* jelentése kettős metaforikus átírásban körvonalazódik a mű végén. Egyrészt végső soron létrejön a *szónak* a *tettel* való jelentésazonossága, másfelől a *költői* jelentés messzemenőig kitágul, ami-

<sup>50</sup> Saját fordítás, vö.: 123; „Знаю брат, что не в том [дело]; а впрочем, в чем оно состоит-то?...” (360/3–4).

<sup>51</sup> Lásd: „решился сделаться [...] *деловым* человеком, практическим” (359/35–36); vö.: „употребить свои силы на общепольное *дело*” (360/11–12). V. M. Markovics Rugyin „gyakorlati hasznát” értékelve általános érvennyel állapítja meg a turgenyevi „maximalista hősről”, hogy a praktikum nézőpontjából tekintve élete természetlennel tekinthető abban az értelemben, hogy a környezetére tett hatása nem mérhető össze az értékkel, amit ő maga képvisel. Az ilyen hős „szellemi keresésének”, „harcának” és „szenvetéseinek” a jelentősége másban rejlik. МАРКОВИЧ, В. М.: i. m. 1975. 148.

<sup>52</sup> „доброе слово – тоже дело” (365/3). Vö.: Zöldhelyi Zsuzsa: i. m. 1978. 115.

<sup>53</sup> Vannak kutatók, akik megkérdőjelezzik Lezsnyevev gondolatának maradéktalan *költői* hitelét, lásd például: МАРКОВИЧ, В. М.: *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы)*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1982. 131–132. A kérdés abban az irányban is árnyalható, amelyhez R. Dessaix gondolata vezethet el, aki szerint Lezsnyevevhez viszonyítva Rugyin tevékenysége viharosan aktív. DESSAIX, Robert: *Turgenev: The Quest for Faith*. Canberra, The Australian National University of Arts, 1980. 6.

kor is a regényszöveg a már említett *alkotó formátumú költő-lélek ismérveként* azonosítja Rugin szavát. Ennek eredményeképpen a *tett* maga igen elvont jelentésűvé válik, mely jelentés nyilvánvalóan nem határolható már be a szövegen kívüli valóság interpretációs horizontjához (például az aktuális társadalmi közgondolkodáshoz) való illeszkedésében. A *tett* értelmét kizárólag a *Ruginban* kiépülő szövegbelső és szövegeközi metaforarendszer számbavételével fejthetjük meg. Ezzel el is jutottunk a „feleslegesség” művészi megformálásának jelen tanulmányban említendő második fontos aspektusához, amely láthatóan semmiképpen sem elválasztható az elsőtől. Nem egyéb ez, mint az a metaforikus költői jelentéskibontás, amelynek medrében Turgenyev a szóban forgó két regényében értelmezi a *feleslegesség* szemantikai jegyeként szereplő motívumát.

E metaforikus jelentéskibontás ténye viszont lényegesen közelebb vezet Rugin *tettét* Lavreckij *tetté*hez, mint ahogy azt első látásra hinni mernénk. Lavreckijnek ugyanis a *Nemesi fészek* Epilógusának tanúsága szerint „megvolt a joga arra, hogy elégedett ember legyen: „igazán *jó gazda* lett belőle, igazán megtanult földet szántani, s nemcsak magáért fáradozott; amennyire tőle telt, a maga parasztjai helyzetét is biztosította és megerősítette” (295). Rugin cselekedeteinek meghatározásától eltérően tehát e regény a *tevőlegességnek* sokkal konkrétabb értelmével zárja hőse sikeres életútjának a jellemzését, mint a *Rugin*. Ez részben annak is köszönhető, hogy ugyanez a „földet szántani” kifejezés két korábbi szöveghelyre visszautalva meglehetősen kézzelfogható tartalmat hordoz. A 25. fejezetben Lavreckij beszélgetőpartnerétől, Mihalevicstől vár választ arra a kérdésre, vajon milyen élettevékenységet és konkrétan milyen feladatokat szán neki a sors: „Dolgozni... tenni valamit... Inkább mondd meg, mit kell tenni” (208; 204/16–17). Mihalevics döntése szigorúan hangzik: „Földbirtokos! Nemesember! És nem tudja, hogy mit tegyen!” (209; 204/20). A 33. fejezetben Lavreckij maga válaszolja meg a Pansin szájából elhangzó kérdést: „Lám, ön visszatért Oroszországba; mit akar itt most csinálni? – *Szántani a földet* – felelte Lavreckij –, s igyekszem majd *minél jobban szántani*” (236; 233/1–2). Nem tagadható, hogy a „felesleges” hősök típusától induló Lavreckij-alakportréban a regény végére olyannyira konkrét köznapi jelentésében is lezárul a *szántani* motívumnak a *tett* jelentésmozzanataként történő meghatározása, hogy Lavreckij fő vonásaként a *sikeres birtoikos nemes gazdálkodni tudásának a praktikumát* emeli ki a szöveg. Ennek alapján az alakrajzolat mintha teljes mértékben rációfolna a *Nemesi fészek* főszereplőjének Ruginnal alkotott hasonlóságára.

Hogy megérthessük, vajon miért nem bizonyul a feltárt jelentéssáv teljes értékűen érvényesnek, mintegy költői „végszónak” a regényben, Lavreckij alakjának tanulmányozása esetében ismét hangsúlyoznunk kell a motívumok metaforikus értelemkibontásának a tényét. A következő részben a két hős *tettének* metaforikus egymás mellé rendelhetőségét fogjuk bemutatni egy rövid szövegelemzésen keresztül. Ennek alapján cáfolható a feltételezés, miszerint a „felesleges ember” típusa bármiféle olyan értelmezési horizont kialakításával azonosítható és

értelmezhető lenne Turgenyev két szóban forgó regényében, amely nem számol a regények egyedi vagy egymással rokonságot mutató metaforakibontásának összetett költői folyamataival. Ennek okán, már az ígért elemzés végigvezetése előtt, a hőstipológia problémakörét körbejáró jelen fejezetet lezárandó fontosnak látjuk megállapítani: a turgenyevi regényhőstípusok kérdése helyett érdekesebbnek látszik a hősök alakábrázolásának metaforabázisát számba venni. Ez az eljárás vezethet oda, hogy szövegbelső kritériumok alapján tisztázhassuk egyes Turgenyev-hősök rokonságának, illetve egymástól való eltérésének lényegi poétikai vonásait. Ez az elemzéskontextus segíthet megállapítani azt a szemantikai környezetet, amibe mind a négy említett Turgenyev-regény főszereplőjének az alakja harmonikusan beágyazódik. Az ilyen irányú vizsgálat megmutatja azt is, hogyan válik művészileg egyénített poétikai anyaggá Turgenyev regényében a „társadalmi” típus (legyen ez a „felesleges ember” vagy a „nihilista”), illetve az archetípus, és rávilágít arra is, hogy a hős cselekményben kifejtett sorsának a természetét éppen az a motívum- és metaforavilág magyarázza, amelynek közegében az ábrázolás poétikailag megfogon. Csak ha körvonalazódik az olvasó számára e motívum- és metaforavilág kiépülésének szövegbelső következetessége, akkor értheti meg annak poétikai logikáját, ahogyan a regényekben szövegközi vonatkozási rendszerek is megformálódnak.

Ennek alapján kiegészítésre szorul L. Ginzburgnak a lélektani regény vizsgálatához kötődő koncepciója, amelynek értelmében Turgenyevet olyan íróként azonosíthatjuk, aki „a történelmi jellem »vegytiszta«, állandó modelljének” a regénybeli megalkotására törekedett.<sup>54</sup> Azzal, hogy a történelem behatol a szereplő tudatába, és belülről működik, mindenképpen egyetérthetünk, azonban az már meglehetősen vitatható, hogy Turgenyev regényeiben – amelyek közül Ginzburg vizsgálódása adott pontján a *Rugyinra* tér ki – a szereplő tulajdonságait kizárólagosan az adott történelmi szituáció hozná létre, s éppen a „történelmi jellem” kialakítása lehetne az a „fő rendező elv, amely maga alá rendeli a művészi szerkezet minden más elemét”.<sup>55</sup> A kutató megítélése szerint a szereplők tulajdonságai az őket létrehozó történelmi szituáción kívül meglehetősen értelmetlennek bizonyulnának, s így például Rugyinnak Lezsnjev szájából elhangzó leleplező kritikája esetén is lényegétől fosztanánk meg az alakot, ha megkísérelnénk kiszűrni belőle az „általános emberi” tulajdonságokat. Ha ezekre összpontosítunk, olyan vonások maradnak, amelyek „nem adekvátak” Rugyinnal, mivel a „regény kontextusában a tulajdonságoknak ez az együttese Bakunyin, a harmincas évek szellemi élete és körei, a negyvenes évek emberei felé való orientáció nélkül nem áll össze figurává”.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> GINZBURG, Ligyija: *A lélektani próza*. Fordította: Sebes Katalin, Heuduska Dorottya. Budapest, Gondolat, 1982. 310.

<sup>55</sup> Uo. Eredeti kurzív.

<sup>56</sup> Uo. 311.

E ponton fontos emlékeznünk Lotman idevonatkoztatható Gukovszkij-kritikájára a *Jevgenyij Anyegin*t érintően, amely szerint a hős jellemét nem a környezet, hanem tudata határozza meg, s magának a környezetnek nem szociális, hanem intellektuális-politikai jellemzését kapjuk a verses regény első fejezetében.<sup>57</sup> Lotman ugyanis éles határt von a lét és a lét ábrázolása – a költőileg megjelenített valóság – között, mely utóbbi, részletein keresztül, a hős intellektuális habitusát tükrözi, de nem arra hivatott, hogy meghatározza jellemét. Épp ellenkezőleg: az intellektuális jegyein keresztül fogható jellem határozza meg a műben ezeket a narratív részleteket.<sup>58</sup>

Turgenyev kétségkívül lehetővé tesz egy olyan értelmezést, amely szerint Rugin „gyenge jelleme, határozatlansága a Belinszkij által vizsgált *reflexió*ból ered; szószátyársága nem általában vett szószátyárság, hanem az a *fellengzőség* és *frázis*, amely ellen Sztankevics harcolt; zsarnokiságát a körbeli kapcsolatok formái születték”<sup>59</sup> – éppen az adott történelmi kontextusban elevenné váló és ott aktualizálódó említett vonások voltak azok, amelyek felkeltették a történelmi-társadalmi gondolkodásra érzékeny kortársak figyelmét, és fentebb már hivatkozott értelmezésük érvénye kanonizálódott a regény kritikai recepciójában. Azonban nemcsak arról van szó, hogy a szövegvilág (és nem a valóság) részeként strukturálódó figura egy szövegbelső poétikai kontextus elemeként értelmeződik át, hanem arról is, hogy az alak szövegekzi rendszerbe való belefoglalása olyan poétikai szervezethez alapozza a hős megformálását, amely meglehetősen viszonylagossá teszi a szövegbelső történelmi valóságból a poétikai világba átszármazó jelentéseket. Ennek alapján messzemenőig cáfolandó Ginzburg következtetése, miszerint „ha Ruginról azt mondjuk: »zsarnok, fecsegő, szeret mások számlájára élni« – nem kapunk semmiféle struktúrát. Rugin tulajdonságai nem léteznek a harmincas évek orosz körei ideológusának történelmi funkciójától függetlenül”. A struktúra ugyanis a szövegbelső és szövegekzi rendszerben képződik az irodalmi alkotásban, s ez Rugin – hogy csak egy-két példát emeljünk ki a tanulmányunkban érintett négy regény utalási rendszeréből – sokkal inkább Orpheusként és *bolygó zsidó*ként azonosítja, mintsem például Bakunyinként; Lavreckij alakját „Hadvezető Fjodor vértanú [мученик]” (vö.: 161, 155/11–12) figurájára vetíti; a „nihilista” Bazarovot az *Árkádia* és a *paradicsomi kert* mitológéma-kontextusába vont *teljesség*nek a gondolkörnyezetében értelmezi; Inszarovot pedig például Puskin művei vagy az *egyszarvú*<sup>60</sup> mitológiai alakjának az üzenetén szűri át.

<sup>57</sup> ЛОТМАН, Ю. М.: i. m. 1988. 43-tól kezdődően.

<sup>58</sup> Vö.: ГУКОВСКИЙ, Г. А.: «Евгений Онегин». In: ГУКОВСКИЙ, Г. А.: *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. Москва, Художественная литература, 1957. 129–278.

<sup>59</sup> GINZBURG, Ligyija: i. m. 1982. 311.

<sup>60</sup> Lásd a Függelékben Kondor-Szilágyi Mária írását, aki készül, Turgenyev *A küszöbön* című regényét a középpontba állító PhD-disszertációjában fejti ki a témát.

Az alakformálás szövegbelső és szövegközi jelentés-meghatározottságának elméleti problémafelvetése azért igen lényeges, mert csak ennek számbavételével tisztázható egy szereplő cselekményben megformált alakjának (sorsa cselekménybeli kibontásának) belső következetessége. Láttuk, hogy különösen megkerülhetetlen e kérdés a „feleslegesség” problematikájának az irodalmi feldolgozásaihoz visszanyúló regények esetében, ám csakígy az *Apák és fiúk* „nihilista” Bazarov vagy *A küszöbön* forradalmár főhőse, Inszarov értelmezése során, amely – ahogy e művek kritikátörténete is bizonyítja – feltétlenül igényli a *tett következetességének* az értékelését.<sup>61</sup> A szereplő *tettének* kérdéskörét Turgenyev irodalmi textusban (intertextusokban) poétikailag dolgozza ki, s így a *tett következetességének* (*hitelességének*) megítélhetőségét nem a jellem pszichológiai, etikai vetületébe helyezi, hanem a poétikai alakformálás következetességének a kérdésébe fordítja. A cselekménybeli mozgást szemantikailag motiválja. Így azonosíthatjuk például a szavaihoz látszólag hűtlen Rügyint, a *fin’ amant*-eszmény, illetve az orpheusi küldetés alakletémenyeseként poétikailag a végsőig következetesnek és alakmegformálását tekintve, szemantikai síkon, a neki rendelt poétikai feltételrendszerhez hűségesnek.<sup>62</sup>

Másfelől az alakformálás intertextuális meghatározottságának kérdése általánosan érinti a turgenyevi poétika sajátosságát. Ugyanis a szereplők olyan kritikai megközelítései, amelyek az alakformálás szabályszerűségeit nem több struktúra szemantikai hatóterében – a struktúrákban külön-külön és azok együtthatásában – vélik megragadhatónak, hanem ehelyett egy domináns struktúra alapján értelmezik azt (lásd az egy „elvnek” való alárendelés eltérő értelmezéseit például Ginzburgnál, illetve Rippnél), Turgenyev poétikai szövegalkotásának egy igen jellemző vonásával bánnak mostohán. Ezt a vonást E. Ch. Allen a narratív nézőpontok Turgenyevre jellemző rendszerére vonatkoztatva tárja fel egy fontos munkájában.<sup>63</sup> A három tételezett narrációs módozatnak – a) tudatos észlelés („apper-

---

<sup>61</sup> Lásd például V. Ripp drasztikus megközelítését, amely szerint a *Rugyin*ban olyannyira a *hiteles tett* alkotja a fő témát, hogy „a hős alig több, mint olyan vonások és gesztusok kompendiuma, amelyek erről a kérdéstről hordoznak információt”. RIPP, Victor: Turgenyev as a Socialist Novelist. The Problem of the Part and the Whole. In: TODD III, William Mills (ed.): *Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914*. Stanford University Press, 1978. 237–257, 297; 246.

<sup>62</sup> Lásd ezzel szemben például Woodward tanulmányában annak kiemelését, hogy Rügyin magatartásában sok a következetlenség, ami a hős emberi jellemét minősíti. WOODWARD, James: i. m. 1990. 25. Vö. V. Ripp lényegesen árnyaltabb megközelítésével, miszerint a kérdés a *Rugyin*ban az, hogy a főhős „saját maga ellenére” hogyan juthat a „hiteltelenség állapotába”. RIPP, Victor: i. m. 1978. 246. Az árnyalás annak mentén válik érzékelhetővé, ahogyan a kutató a kérdést elszakítja a hős jelleme negatív meghatározó erejének a problémájától, és egy poétikailag tágabban kidolgozott téma medrében értelmezi.

<sup>63</sup> Lásd: ALLEN, Elizabeth Cheresch: Turgenyev’s Narrative Voices. *Russian Literature* 16, 1984. 333–346.



ception”), b) azonosítás („identification”), c) autonómia<sup>64</sup> – egy szövegben való együttélésével kapcsolatosan a kutató arra a megállapításra jut, hogy Turgenyev narratív stílusa semmiképpen sem tekinthető „monologikusnak”, amelyet egy kizárólagos nézőpontot képviselő egyetlen narratív szöveg hozna át a szövegben, egyféle módozatban. Ám éppígy nem értékelhető „polifonikusnak” sem a bahtyini terminus értelmében, amely szerint önálló és össze nem mosódó szövegek és tudatok pluralitásával kellene számolnunk. A turgenyevi polifónia sajátossága abban áll – írja a szerző –, hogy egymással kölcsönösen összefüggő és egymást kiegészítő szövegek és tudatok pluralitását kapja az olvasó, amely az emberi psziché és tapasztalat komplex sokféleségének az egyén által történő felfedezését és kifejezését tükrözi.<sup>65</sup> A három narratív módozat egymást kiegészítve az emberi tapasztalatot sokoldalú, fluid formákban teszi befogadhatóvá.

E. Ch. Allen koncepciója is – ezúttal narratív nézőpontból – arra hívja tehát fel a figyelmet, hogy Turgenyev struktúrákat beszélget együtt. A műfajtipológiai kérdéskör medrében ennek poétikai megvalósítása területén a következő két tényt húzzuk alá: Turgenyev regényeiben intertextusokat rendez össze, rajtuk keresztül a szövegbelső motívum- és metaforavilághoz illesztett szemantikai áramlatokat vezetve végig poétikai következetességgel. Csupán e rendszer fényében értékelhető az irodalmi hős figurája és az ő cselekményben ábrázolt sorsa. A hőstipológia és a turgenyevi regény tipológiai megközelítése nem alapulhat máson, mint a tanulmányozott regények motívum- és metaforavilágának, illetve e poétikai

---

<sup>64</sup> Az „autonómia” mint narratív nézőpont/módozat az elbeszélőt véleményalkotó szubjektumnak mutatja, aki a történet keretéből kiemelkedve olyan kijelentéseket tesz, amelyekkel nyíltan a felszínre hozza saját személyes nézőpontját. Ezt a módot olyan analitikus vagy ítélő állítások alkotják, amelyek időtlen absztrakciókat közvetítenek, nem pedig a történelmi múltra vagy a narratív jelenre vonatkozó megállapításokat. Ez különbözteti meg az „autonómiát” mint narratív módozatot egyrészt a tudatos észleléstől (apperception), amely „esztétikai és emocionális rendet visz az egzisztenciális jelenségekbe”, másrészt pedig az azonosítástól (identification), amely feltárhatóvá teszi e renden belül a tudat és az idő kétértelműségeit és összefüggéseit, és képes a múltat és jelent összetartozóként mutatni. Az autonómia kínálja azt az ösztönzést, hogy a temporalitást meghaladjuk, a tapasztalatot intellektuálisan és érzelmileg is megértsük, és örök morális, pszichológiai és metafizikai igazságokat absztraháljunk belőle. Az egymást kiegészítő perspektívák összeolvasztják az empirikus megfigyelést, a művészi kivetítést, az emocionális beleérzést és az intuitív belélatást. Vö.: ALLEN, Elizabeth Cheresch: i. m. 1984. 340–341. E koncepció alapján is nyilvánvaló, hogy az elbeszélő nézőpontja a tapasztalat megközelítésének csak egy (hozzátehetnénk: tartalma szerint hiteles vagy hiteltelen) módját nyújthatja.

<sup>65</sup> Uo. 342. Vö.: TODD III, William Mills: i. m. 1984, amelynek értelmében a kulturális paradigmák „kijátsszák egymást”, hogy e kijátsszás eredménye egy magasabb szemantikai szinten összegződhessen. Todd szintén a diszkurzív pluralitást említi olyan elméletírók neveivel, mint Bahtyin, Foucault és maga Eichenbaum. Eichenbaumnak ebben a tárgykörben rekonstruálható gondolatát Todd a *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* című cikkel (1929) fémjelzi (TODD III, William Mills: i. m. 1984. 330), s éppen e felvetett probléma nézőpontját kialakítva helyezi a szokásosnál lényegesen tágabb perspektívába; lásd továbbá a jelen munkában feltárt intertextusrétegek egymással történő átírásának a poétikai törvényét.

szerveződés intertextuális referenciarendszerének (vonatköztatási rendszerének) a számbavételén. Az ilyen irányú számbavétel magában foglalja a narráció, valamint a műfaji, műnemi integráció tág problémakörét. A hőstípus kérdése így messze nem redukálható sem a cselekménybonyolítás jellegének (típusának), sem az archetípus, prototípus, társadalmi típus meghatározásának a kérdésére.

## A Turgenyev-regények motívum- és metaforakontextusa

### A Nemesi fészek *metaforavilágáról*

Visszatérünk Lavreckij életútjának a *Nemesi fészek* végén adott minősítéséhez, hogy értékelhessük a *jó gazda* és a *földet szántani* motívumokat (295; 293/12–13), amelyek csupán konkrét, a cselekményvilághoz kapcsolt értelmükben állítják szembe Lavreckijt Rugyinnal; metaforikus jelentésükben, épp ellenkezőleg, igen közel vonják egymáshoz a két szereplő alakját. A *jó gazdaként földet szántani* gondolat ugyanis meglehetősen emlékeztet a Rugyinhoz kötődő, *a jó szó is tett* állításra, tekintettel arra, hogy Lezsnyev a későbbiekben ítéletének két kifejezéselemét, a „jót” („доброе”) és a „tettet” („дело”) együtt, ismét összekapcsolva ismétli meg úgy, hogy az elsőt inverz párjába fordítja: „bármilyen célkitűzéssel kezdődött is *vállalkozásod* [szó szerint: „*dolgod*”], a vége feltétlenül mindig az lett, hogy feláldoztad személyes érdekeidet, nem eresztettél gyökeret nem jóféle földben” (129).<sup>66</sup> A *dologtett* (дело) mint minden esetben elkezdett és be is fejezett, vagyis mint *véghezvitt cselekvés* értékelődik,<sup>67</sup> amely tartalma szerint egy félreértés nélkül azonosítható cselekvéstípus elkerülésének felel meg: *Rugyin soha nem eresztett rossz talajba gyökeret. A jó gazda* („хороший хозяин”), *jól szántani* („пахать землю [...] и стараться как лучше ее пахать”), *jó talajba gyökeret eresztetni* (пускать корни в добрую почву – implikálódó értelem) motívum-összefűzéssel a két regény újra és újra egymásba érő jelentésterében Rugyin *jó szava* a metaforikus értelmezési tartományban Lavreckij *jó földművessége* mellé rendelődik. Az említett záróértékelés mindkét műben a *fészek* motívumára (illetve annak variánsára) épül, amely pedig egyértelműen az *utazás* gondolatára rétegződik. A metaforikus értelmezés síkján feloldódnak a látszólagos ellentmondások. Érthetővé válik, hogy Lavreckij hogyan lehet „hontalan vándor” („бездомный странник”) és egyszersmind területtel/hajlékkal rendelkező földbirtokos gazda, aki önmaga és mások javára maga is részt vesz földje (hajléka) művelésében („nemcsak magáért fáradozott; ameny-

<sup>66</sup> „с какими бы помыслами ни начинал дело, всякий раз кончал его тем, что жертвовал своими личными выгодами, не пускал корней в *недобрую* почву” (365/40–366/3).

<sup>67</sup> „начинал дело [...] кончал его” (365/40–366/1).

nyire tőle telt, a maga parasztjai helyzetét is biztosította és megerősítette”, 295; 293/14–15).

Korábban már említettük, hogy a „földet szántani” kifejezés visszautal a „Földbirtokos! Nemesember! És nem tudja, hogy mit tegyen!” (209; 204/20) szemrehányásra, amelynek értelmében a regényben Lavreckij tenni akarásának, majd igazi tevékenységi körére való ráatalálásának a folyamatát a következő gondolat-sorban bontja ki a regény: 1) „Földbirtokos, nemesember” („Помещик, дворянин”) → 2) „szántani a földet” → 3) „igazán jó gazda [...] megtanult földet szántani”. Mindhárom elemhez kapcsolódóan fontos szerepet kap a *fészek*. Az első esetben a „nemes” szó – szükös számú előfordulása okán – kiemelt helyzetűvé válik és erőteljesen konnotálja a regény címében aláhúzott *nemesi fészek* motívumát. A *fészek* és a *föld* még a 25. fejezetben motívumpárként kapcsolódik össze, amikor Mihalevics, Lavreckij nemesi eredetére és földbirtokos voltára célozva a következő kijelentést teszi: „mivel te ingatag *homoktalajra* építetted *háza*dat...” (207; „ты строил твой дом на зыбком *песке*”, 203/11–12). A *nemes* – *nemesi fészek* kapcsolódási rend egyrészt, továbbá a *talaj* változataként szereplő *homok*, illetve a *fészek* értelmét hordozó *ház* összekötése nyomán a *földet szántani* motívum is bennfoglalja a *fészek* jelentését: a *föld megművelése* így a *fészeképítés* gondolatát rajzolja körül. Eszerint azonban az elbeszélő, Lavreckijt „tanult” embernek minősítve abban az értelemben, hogy már szert tett a föld felszántásának (megművelésének) a képességére, valójában a *fészeképítés* tudományát ruházza regénye hőisére. Ugyanakkor a földműves gazda *fészeképítése* mint lezár(hat)atlan *utazáslúton járás* – a *Rugyinból* kölcsönzött kifejezéssel élve – mint *örök vándorlás* jelölődik meg a regényben. A szöveg a *tudás* helyett a *tudás megszerzésének az útjára* tolja át a hangsúlyt. Ennek értelmében már korántsem tűnik feloldhatatlannak az ellentmondás, miszerint Lavreckij egyszerre *gazda* és *hontalan vándor*.

A *törekvés és tanulás folyamatának* a jelentésérvényesítéséhez járul hozzá a regényben a „földbirtokos” („помещик”) → „gazda” („хозяин”) váltásban rejlő szemantikai tartalék kiaknázása. A *помещик* eredeti értelme szerint a *szolgálat fejében földbirtokossá válás* gondolatát őrzi,<sup>68</sup> ami a regényben a) tágabban a *hely*, a *locus* és ehhez kapcsolódóan a *lakhely*, a *fészek*; b) szűk értelemben véve a *föld*; valamint c) a *szolgálat* motívumain keresztül domborodik ki. A *földbirtokossal* rokon értelmű *földjét művelő gazda* a *szolgálat* jelentését (a *fészek* motívumára történő ráépüléssel) a *fészkét önnön földje megművelésével megszolgáló gazda* jelentésárnyalatra fut ki a regényben. A „хозяин”-nal rokon ősi szavak jelentései között fellelhető a *старец* (*öregember*) és az *учитель* (*tanár*).<sup>69</sup> A regény zárórésze mindkét régi jelentést intenzíven mozgósítja. Először is Lavreckijt

<sup>68</sup> ФАСМЕР, М.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 3. Москва, Прогресс, 1987. 323.

<sup>69</sup> Vö.: ФАСМЕР, М.: i. m. Т. 4. 1987. 254.

az elbeszélő leplezetlenül „öreg”-nek láttatja, még hozzá úgy, hogy e gondolatot kiterjedten tematizálja: „Megcsendesedett, és – miért titkoljuk el az igazat? – *megöregedett* nemcsak arcban és testben: *megöregedett* lélekben is” (294; vö. Lavreckij megfogalmazásával: „Üdvözöllek magányos *öregség*”, 295). Az „igazán megtanult szántani” kifejezés maga is előhívja az *öreg*et jelentő „старик” szó emlékét, az etimológiailag rokon „стараться” szóra (*igyekezni*) visszaulva – hiszen útkeresése során Lavreckij hangsúlyozza törekvését, igyekezetét („és *igyekszem* majd minél jobban szántani”, 236). Szemantikailag igyekezetének ezt az állandóságát, és nem csupán idős korának a tényét hangsúlyozza az *öregség* mint alakjegye. Erről szól az *öregség* vonását relativizáló témakifejtés is: „megőrizni a szívet *fiatalnak öregkorig*, ahogy némelyek mondani szokták – nehéz is, de majdnem nevetséges is; már az is meg lehet elégedve, aki nem veszítette el a jóba vetett hitét, akaratának állhatatosságát s a tevékenységre való kedvét” (294–295; 293/9–11). Lavreckij tehát azáltal *tanul meg tenni*, hogy *töretlen igyekvéssel tenni akar*. A *Rugyin*ban megfogalmazott metaforavilág szellemében fogan a gondolat: a *következetesség* éppen a *törekvés folytonosságában*, a *tanulás állhatatosságában* ragadható meg. Nem véletlen tehát, hogy a „gazda” szó említett etimológiájának szellemében a regény végén Lavreckij a *tanító* szerepkörében lép elő, aki mintegy órát ad az ifjú nemzedéknek: „A fiatalok barátságos, de kissé gúnyos tisztelettel hallgatták meg Lavreckijt – *mintha tanító magyarázott volna*” (294; vö.: „точно им *учитель* урок прочел”, 292/20–21). A *tanítás* az emlékezésről szól: „a magunkféle *öregembernek* megvan a *maga foglalkozása*, melyet maguk még nem ismernek, s amelyet semmiféle szórakozás nem tud pótolni: az *emlékezés*”. Az *öreg tanító-gazda* úgy *tanít*, hogy immár sokadszorra a regényben az emlékezés útján veszi számba életének tapasztalatait. Az *emlékezés útját járó vándor* ő, aki *tanulásával-tanításával életének talaját szántja fel* újra. Így válik a *földművelés*, a *fészeképítés* metaforikus, majd szimbolikus motívummá.<sup>70</sup> A *fészeknek* a *Rugyin*ből is jól ismert értelme ezen az olvasási síkon megerősítve könnyen leválasztható a *nemesi fészek* szociológiai konnotációjú fogalmáról. Lavreckij a *tudásszerzés örök vándorútját járó utasként az életművelés* olyan *szubjektumaként* áll előttünk, akinek *Rugyin*éhoz hasonló kálváriautja (vö.: „странник”, vö.: „a keresztségben Fjodor nevet kapott, Hadvezető Fjodor vértanú [мученик] tiszteletére”, 161; 155/11–12) a mindenkori *emberi boldogságért vívott küzdelem* természetéről szól. És noha a hős maga *Rugyin*hoz hasonlóan úgy ítéli meg önmagát, sőt egész nemzedékét, hogy nem volt képes igazi „dolgot tenni” („de nektek *munkához* kell *látnotok*, dolgoznotok kell...”, 295; vö.: „a вам надо *дело делать*, работать”, 293/30–31), a költői metaforarend üzenete értelmében a reflexív, tapasztalatfeldolgozó élet és gondolkodás az *egészen maradás* zálogának, az *épségben megőrződés* adományának minősül: „mi azért fáradoztunk,

<sup>70</sup> A metaforizáció és szimbólumképzés kérdéséről a *Rugyin*ban lásd: МАРКОВИЧ, В. М.: i. m. 1982. 122–128; A *Rugyin* és a *Nemesi fészek* kapcsolódásáról lásd uo. 152.

hogy életben maradjunk [szó szerint: egészben megmaradjunk – K. K.] – és hányan nem maradtak meg közülünk [egészben]!” (295; „мы хлопотали о том, как бы *уцелеть* – и сколько из нас не *уцелело!*”, 293/29–30). Az emlékezés a regény epilógusában az idős Lavreckijt így nem csupán saját fiatalabb énjével, hanem az utána következő nemzedékekkel is történeti láncolatba kapcsolja: „Csak játsszatok, vigadjatok, növekedjétek, fiatal erők” (295; 293/25). A vándorbot – az *Apák és fiúk* szellemében – ebben a Turgenyev-regényben is apáról fiúra száll. Az új nemzedéket a *Nemesi fészek* eseménytörténeti világa nem ruházhatja fel az *emlékező úti szendergés* költői jegyével,<sup>71</sup> sem az egészben maradás igényével. Az ifjú nemzedék *teljességre törekvésének* a gondolkörét az *Apák és fiúk* című regény fogja kibontani. Ebben az újabb regényben a *teljességbe igyekvő* hős alakját Turgenyev más költői módozatban tárja olvasója elé. Éppen ezért elmondható, hogy a *Nemesi fészek* sok tekintetben emlékezik szövegmúltjára, a *Rugyinra*, ám fontos vonatkozásokban megelőlegezi egyik irodalmi utódját, az *Apák és fiúk* című művet is.

### ***A teljesség gondolköre az Apák és fiúk című regényben***

Első megközelítésre meglehetősen érthetetlennek tetszhet az az eljárás, amelylyel egy „nihilistá”-nak minősített főhős sorsát bemutató regényt a *teljesség gondolkörének* a kérdésköre felől igyekszünk értelmezni. A *nihilizmus* (*nihil: semmi* [*sem*], *semmiképpen*, *semmiért*) Bazarov alakjának jegyeként közvetlen és részletes témakibontást kap a műben, méghozzá legerőteljesebben a *semmi*ben *nem hinni*, *semmit el nem ismerni*, *semmit nem tisztelni* motívumaként: „Nihilista [...] Nihilista [...] Ez a latin nihilből származik, és azt jelenti: semmi [...] ez a szó tehát olyan embert jelent, aki... aki semmit sem ismer el? [...] aki semmit sem tisztel [...] Aki mindent bíráló szemmel néz [...] A nihilista olyan ember, aki nem hajt fejet semmiféle tekintély előtt, aki nem fogad el hitként semmiféle princípiumot, bármilyen tisztelet bástyázza is körül” (35).<sup>72</sup> Az ehhez hasonló közvetlen témareprezentációk ugyanakkor a tagadás vonatkozási pontjaként kiugratják a *minden* fogalmát. Eszerint ugyanis Bazarov *mindent* tagadni látszik („*mindent* bíráló szemmel néz”). A szemantikai formula így a *semmit el nem fo-*

---

<sup>71</sup> Vö. a „мирное оцепенение”-nek („csendes zsibbadtság”-nak) a 18. fejezetben megjelenő „дремотное дорожное онемение”-vel („zsibbasztó utazási szendergés”-sel) alkotott jelentéspárhuzamát (vö.: 190; 184/11–12).

<sup>72</sup> A regény magyar és orosz változatát a következő kiadások alapján idézzük, saját kiemeléseinkkel: Turgenyev: *Apák és fiúk*. Fordította Áprily Lajos. Budapest, Európa, 1975; ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения в 15 томах*. Т. 8. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1964. 195–402. A lap- és sorszámokat a korábbiakhoz hasonlóan jelezzük.

*gadni* életelvet a *mindent tagadni* gondolataként érvényesíti, amivel a regényszöveg középpontba helyezi a minden („все”) motívumát, ami azután a legkülönbözőbb kifejezések formájában jelenik meg, kiegészülve a *teljesség* nyílt és rejtett motívumaival. Túl ezen, e motívumok lassan elszakadnak a tételes nihilizmus-meghatározásoktól, és a cselekményvilág fontos elemeihez kötődnek, kiemelt helyen Bazarov szerelmi történetéhez, az ebben a keretben modellált női és férfi magatartásformákhoz, valamint a szerelmi hitvallások (illetve ellenhitvallások) megfogalmazásaihoz.

Már maga az egyik közvetlen *nihilizmus*-meghatározás mozgatja a *все равно* motívumot (*mindegy*, amit a *minden egyenlő* betű szerinti jelentés tolmácsol), amikor is a *semmi* jelentéshangsúlyával megfogalmazott értelmezés átfordul a *minden* értelmére összpontosító körülhatárolásba – ekkor derül ki, hogy e hangsúlykülönbség egyáltalán *nem mindegy* (lásd: „*semmit* sem ismer el” → „*mindent* bíráló szemmel néz” – „Hát *nem mindegy* ez?” [...] Nem, ez *nem mindegy*”; „*ничего не уважает*” → „*Ко всему* относится с критической точки зрения” – „А это *не все* равно? [...] Нет, *не все* равно”, 35; 215/39–216/4). Éppen a nihilizmus értelmezésében testet öltő *nem minden mindegy* gondolat közvetíti Bazarov tulajdonságainak legjellegzetesebbikét, a *minden* elérésére való szellemi és lelki orientációt, amely legplasztikusabban a szerelmi történetben fejeződik ki. Ott is abban a jelenetben kap hangot, amelyben Ogyincova és Bazarov kölcsönösen megfogalmazzák szerelmi credójukat. Ogyincova látszólag Bazarovhoz hasonlóan a végletes *minden* vagy *semmi* között vonja meg radikálisan a határt: „Én így gondolkodom: vagy mindent, vagy semmit. Életet életért. Ha elveszed az enyémet, add ide a tiedet, s add ide megbánás nélkül, visszavonhatatlanul. Másként: inkább nem is kell”. Erre jegyzi meg Bazarov, hogy „ez igazságos feltétel” (160).<sup>73</sup> Az igényességnek a tulajdonságát így látszólag Ogyincovához köti elsődlegesen a szöveg (vö. Bazarov reakcióját: „Aztán meg az is lehet, hogy túlságosan igényes”, 160), nem feledhető ugyanakkor, hogy az ezt követő párbeszéd Ogyincovát mutatja fontolva mérlegelőnek, míg Bazarovot a *teljes odaadás* szószólójának – vö. Ogyincova: „Hát maga azt hiszi, hogy – bárminek adjuk is oda magunkat – könnyű a *teljes odaadás*?”, Bazarov válasza: „Nem könnyű, ha elkezd mérlegelni az ember, ki akarja várni az időt, meghatározza a maga értékét, vagyis sokra tartja magát; de ha nem mérlegel, nagyon könnyű lesz az *odaadás*” (160). A *minden* vagy *semmi* életelv megfogalmazása a szerelemi történet keretében erősödik hát fel, Bazarov *nihilizmussal* fémjelezhető életfelfogását radikálisan átminősítve – nem mindegy, hogy a *semmi* vagy a *minden* felé törekedve élík-e a hősök az életüket, csak a *minden*, a *teljes* odaadás hozhatja meg a szerelmet. Az átélés és gondolat másik pólusa a *semmire* korlátozódik. Am ugyanakkor csupán

<sup>73</sup> Erről a kérdéstről lásd: ЖЕКУЛИН, Н. Г.: Базаров и вопросы личности. In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – Холлош, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 69–78.

a *semmi* felismerése mellett célozható meg a *teljesség* – ez Bazarov nihilizmusának a lényege.

Ebben a gondolati összefüggésben új fényben tűnik fel a természettudós Bazarov hitvallása is, aki az „egyforma szerkezetű” emberek közül egynek a megismerését már elegendőnek ítéli ahhoz, hogy „valamennyiről véleményt formálhassunk”, hiszen az „emberek olyanok, mint a fák az erdőn; nincs olyan botanikus, aki minden egyes nyírfával foglalkoznék” (134). Az *egy* és a *minden* összekapcsolása éppúgy visszautal a nihilizmus-meghatározásra mint a *semmi–minden* jelentés-összefűzése a szerelmi történet leírásában, hiszen a *semmiféle tekintély és elv előtt nem meghajolni* gondolat megfogalmazásában fellelhető a „ни одного” („egy sem”) kifejezés, amit már csak az is kidomborít, hogy *Ogyincova* nevének orosz értelme is feleleveníti az *egy* fogalmát. A *semmi* és a *minden* közé ékelődik tehát az *egy* fogalma, amelynek más-más a helye *Ogyincova*, illetőleg Bazarov alakjának szemantikai megformálása síkján. *Ogyincova* leválasztja magáról Bazarovot, a *teljes* odaadás helyett *egyedül* marad, mert csupán arra bizonyul képesnek, hogy a saját egyedüli személyének érvényesítését célzó teljességre törekedjék. E teljesség mögött azonban a *semmi*, a „szakadék” tátong. Bazarov ezzel szemben az *egyet* (így önmagát is) az *összes*, a *teljes* nevében avatja vizsgálat tárgyává, és végül így jut el oda, hogy önmagát mint *egyet* analizálva ne csak a romantikus lelkületű embert ismerje fel önmagában, hanem egyben különbséget is tudjon vonni az „erdőt” alkotó „fák” között: Arkagyijtől búcsúzván, barátjához fordulva élesen különválasztja a „magatokfajta nemesember”-t (Arkagyijt) és az ő életelvét képviselő embereket („Aztán meg nem is értél meg annyira, hogy beválj közénk [...] nekünk ez unalmas..., nekünk az kell, hogy [...]”, 298). Ám mindehhez már a következőt is hozzáfűzi: „Vagy elfelejtetted, hogy a csókát a családi ösztönéért tisztelik? Mutasson példát neked! Élj boldogul, szinyor!” (299). Amiért pedig Bazarovnak tovább kell utaznia, azt az *üres* motívumán keresztül minősíti a regényszöveg: „Láthatod, hogy mit csinálok: maradt a bőröndömben egy *üres hely*, szénát tömök bele: így van ez az életünk bőröndjében is; ki kell tömnünk, mindegy, mivel, *hogy üres hely ne maradjon benne*” (299; „лишь бы пустоты не было”, 174). Az *élet bőröndjének a betöltése*, a pusztaság ürességnek a felszámolási vágya, annak a *szakadéknak* (vö.: „бездна”) az elkerülése, amely a magányos *Ogyincova* mögött leskelődik, akit „az eliramló élet tudatának és az új élmény vágyának hatása arra készítetett, hogy maga mögé nézen”, ám aki ennek nyomán maga mögött nem mást lát, mint „az ürességet... vagy a csúnyságot” (170) – ezek a gondolatelemek segítenek közelebb férkőzni Bazarov *teljességigényének* a megértéséhez.

A *nihilista* főhőst mozgó regény így szól arról a haladási sávról, amelyet a mindenkori emberi törekvés a *semmi* és a *minden* között járhat be, a lélek és a szellem közömbösségétől (lásd: *все равно, равнодушие*) addig a szerelemig, amelynek mértékét a „mindent vagy semmit”, a *teljes odaadás* Bazarov megítélése szerint „igazságos feltétele” rajzolja ki. Ám a szerelem Turgenyevnek ebben

a regényében is csak a *lelki-szellemi összpontosítás kiteljesedésének* nagy emberi élménylehetőségeként fontos, a *teljesség* meghódítási kísérletének méltó emberi tapasztalataként. A *jellem* ábrázolása messze túllép az erkölcsi megítélés keretein, a hősnek éppen azt a karakterisztikus vonását állítva az előtérbe, hogy átélési képessége révén mennyire mélyen vonódhat be a *teljesség* tartományába. Nincs még egy Turgyev-regény, amely a *semmi* és a *minden* ilyen gazdag motívumskáláját vonultatná fel, mint az *Apák és fiúk* – éppen a *semmi*, a *pusztaság*, az *üresség*, a *szakadék* veszélyén mérve a *minden*, a *teljes*, az *egész* értelmét. Ennek eredményeképpen az elkülönülő társadalmi típusok regényhősként egybefűződnének. A nevében *Árkádia* gondolatát, az *aranykor*-eszmét őrző Arkagyij, a hozzá kapcsolt mitológéma szellemében nem kevésbé keresi a teljességet (fontos költői locusává nem véletlenül lesz a szimbolizálódó *kert* – „Nyikolszkojében, a kertben, egy magas kőrisfa árnyékában egymás mellett ült a gyeptégla padon Kátya és Arkagyij”, 271), mint a nihilista Bazarov, aki ugyan megvonja a határt a „Ti” és a „mi” között, de csak azért, hogy elismerhesse: Arkagyijnek másképp kell eljutnia Árkádiába, mint neki, aki élete bőröndjét helyenként szalmával tömi ki, hogy ne maradjon benne üres hely. De nem is marad. Az *üresség felszámolásának* gondolatkörét Turgyev itt is a *termékenység* metaforakörére építve bontja ki, épp ez az a poétikai regiszter, amelyben mélységesen egybetartozóvá válik a négy regény,<sup>74</sup> a *Rugyin*, a *Nemesi fészek*, az *Apák és fiúk* és *A küszöbön*.<sup>75</sup>

A *teljesség*, az *odaadás hőseit* „csatasorba” állító regények más-más aspektusában rögzítik és eltérő irányokba ágaztatják a felvetett kérdéskört. A *Rugyinban* a költő Rugyin útját követve a szövegközi irodalmi kultúra *musica mundanájába*, a *mindenség zenéjének* többszintű metaforikus értelmébe hatolhat be az olvasó;

---

<sup>74</sup> A poétikai rokonság említett ténye felől érdemes számba venni Turgyev *ars poetica*i valloását is (az 1880-as életműkiadás harmadik kötetének előszavából), amely szerint az író hat regényén végigtekintve elmondhatja magáról, hogy az 1855-ben írott *Rugyintól* az 1876-os *Töretlen föld* (*Вновь*) című regényig „egy és ugyanaz az ember volt”, akinek alkotását az „állandóság”, a művei közötti összefüggést pedig az „egyenes vonalú irányultság” jellemezte. Vö.: *II. C. C. T.* 6. 557; a magyar szakirodalomban lásd: ZÖLDHELYI Zsuzsa: *Turgyev világa*. Budapest, Európa, 1978. 115–116. A hős „állandóságának” a tulajdonságát a jól azonosítható turgyevi típus árnyalását biztosító variatív megjelenítés nézőpontjából értelmezi Virginia Woolf, amikor arról vall, hogy „A Rugyink, Lavreckijek, Litvinovok, Jelenák, Lizák, Mariannák egyetlen folyamatos színkálában olvadnak egymásba [shade off into each other], változataik sokasága is inkább egyetlen, hajszálfinoman és mélyen ábrázolt típust alkot, semmint több különálló, egyénített férfit és nőt”. WOOLF, Virginia: i. m. 1980. 289; az angol eredetit lásd: WOOLF, Virginia: i. m. 1980b. 250. Az állítás magjában rejlő igazságot nem tagadva érdemes e tételhez A. Maurois finom kiegészítését hozzágondolnunk: „ha Turgyev típusai ténylegesen egy kisszámú fajtához tartoznak, ezen fajtákon belül a változatok megszámlálhatatlanok és jól meghatározottak. Turgyev minden egyes regényében ott találják [...] a rendkívüli nőt és az orosz Hamletet. Igen, de ezek a különböző Hamletek egyáltalán nem hasonlítanak”. MAUROIS, André: i. m. 1931. 192.

<sup>75</sup> *A küszöbön* című regényről ebből a nézőpontból lásd Kondor-Szilágyi Mária elemzését az alább következő Függelékben.



a *Nemesi fészekben* a reflexív gondolkodás tétjének a hős egyben maradása (vö.: „уцелеть”) bizonyul, ez az eredménypontja Lavreckij teljességet hozó „világjárásának”; az *Apák és fiúk*ban reflektálódik legösszetettebben a *semmi*, a *nihil* gondolatára az élet kiteljesítésének gondolköre, jól körvonalazva a *pusztaságnak* minősülő élet terméketlenségét; végül *A küszöbön* már arra figyelmeztet: a *teljes odaadás* nem csupán az ember legkarakterisztikusabb vonását alkothatja, de egyben árnyalatlaná is teheti az élet lényegét, elszegényítve a termékeny élet lehetőségeinek gazdag körét.

A négy regény a teljességre törekvő hősök történeteinek eltérő szüzséváltozatait kínálja rokon, de egyedileg kidolgozott metaforapoétikai keretek között. A metaforavilág közös pontjai és a szüzséváltozatok felismerhetősége segít az olvasónak abban, hogy a „regényi” írásmódot elkülönítse a kisprózát jellemző művészi megformálástól. Nem terjedelmileg, hanem írásjellegzetességek, a fent meghatározott alapszükség olyan elmélyült kidolgozottsága alapján, amelyet szemantikailag karakterisztikusan súlyozott, összetett metaforakibontás hitelesít.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ALLEN, Elizabeth Cheresh: Turgenev's Narrative Voices. *Russian Literature* 16, 1984. 333–346.
- ALLEN, Elizabeth Cheresh: *Beyond Realism. Turgenev's Poetics of Secular Salvation*. Stanford University Press, 1992.
- ARMSTRONG, Judith M.: The True Origins of the Superfluous Man. *Russian Literature* 17, 1985. 279–296.
- CLAYTON, J. Douglas: Night and Wind: Images and Allusions as the Source of the Poetic in Turgenev's *Rudin*. *Canadian Slavonic Papers* 26, 1984. 10–14.
- COSTLOW, Jane: *Worlds within Worlds. The Novels of Ivan Turgenev*. Princeton, Princeton University Press, 1990. 11–29.
- GIPPIUS, Vasily: On the Composition of Turgenev's Novels (1919). In: LOWE, David A. (ed.): *Critical Essays on Ivan Turgenev*. Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co., 1989. 144–154.
- HETESI István: *Turgenyev. A hősök és a „randevű” az írói pálya első felében*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990.
- HETESI István: *Művek, kapcsolódások. Puskin- és Turgenyev-tanulmányok*. Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 1999.
- KROÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002.
- LEDKOVSKY, Marina: *The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism* (= Colloquium Slavicum 2). Würzburg, Jal-Verlag, 1973.

- LOTMAN, Jurij: A szüzsé eredete tipológiai nézőpontból. Fordította: Klausz Ildikó, Pálfi Ágnes. In: KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai. In honorem Jurij Lotman*. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994. 82–118.
- LOTMAN, Jurij: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben. Fordította: Szitár Katalin. *Szép Literaturái ajándék 1995/3–1996/1*. 118–136.
- NAGY István: Гершензон читает Тургенева (Гершензон М. О. Мечта и мысль И. Тургенева. М. 1919). In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 161–165.
- THIERGEN, Peter: *Aliis in Serviendo Consumor. Emblematische Symbolik und Bildsprache in I. S. Turgenevs "Rudin" (Turgenev – Studien I) (= Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978)*. Köln–Wien, Böhlau-Verlag, 1978. 509–520.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: *Turgenyev világa*. Budapest, Európa, 1978. 115–116.
- ГЕРШЕНЗОН, М. О.: *Мечта и мысль. И. С. Тургенева. Л. Н. Толстой в 1855–1862 гг.* (1919) (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 103). Nachdruck der Ausgabe Moskau 1919 mit neuen Registern. München, Wilhelm Fink Verlag, 1970.
- ЖЕКУЛИН, Н. Г.: Базаров и вопросы личности. In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 69–78.
- ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа: К проблеме реминисценций в «малой» прозе Тургенева. In: *Hungaro-Slavica. IX. Internationaler Slawisten Kongress: Kiev, 6–13. September 1983*. Budapest–Köln, Akadémiai Kiadó – Böhlau-Verlag, 1983. 345–356.
- ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа: Поздний Тургенев и символисты. In: *От Пушкина до Белого. История реализма. Проблемы поэтики*. Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 1992. 146–169.
- КРАСНОКУТСКИЙ, В. С.: О некоторых символических мотивах в творчестве И. С. Тургенева. In: БОГДАНОВА, И. А. (ред.): *Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX века*, Ленинград, 1985. 135–150.
- КРОО, Каталин: Проблема бесплодности в романах Тургенева «Рудин» и «Отцы и дети». In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 114–120.
- КРОО, Каталин: Поэтическое развитие мотивов слова и дела в романе И. С. Тургенева «Рудин». *Studia Slavica Hung.* 47/3–4, 2002, 327–350.
- МАНН, Ю. В.: «Истинно лишний человек» (К типологии центрального

- персонажа повести Тургенева «Дневник лишнего человека»). In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – Холлош, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 140–151.
- МАРКОВИЧ, В. М.: *Человек в романах И. С. Тургенева*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1975. 59–61.
- МАРКОВИЧ, В. М.: *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы)*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1982. 131–132.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Тургенев-новеллист (1929). In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки русской культуры, 2000. 427–447.
- ТОПОРОВ, В. Н.: *Странный Тургенев (Четыре главы)*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1998.
- ЦЕЙТЛИН, А. Г.: *Мастерство Тургенева-романиста*. Москва, Советский писатель, 1958.

# FÜGGELÉK

KONDOR-SZILÁGYI MÁRIA

## A termékenység gondolatköre Turgenyev *A küszöbön* című regényében

Turgenyev *A küszöbön* című regényében is igen sokoldalúan bontja ki a *termékenység* és ehhez kapcsolódóan a *teljesség* és *üresség* kérdéskörét. E problémakifejtés néhány pontját követve lehetőség nyílik arra, hogy új szempont feltárásával árnyaljuk annak a kapcsolatnak az értelmezését, mely a regény női főszereplőjét, Jelena Sztahovát Dmitrij Inszarovhoz fűzi. A *termékenység–terméketlenség* motívumpáros egy szinten a *szerelem–aszkézis* témájaként merül fel a regényben. Nem tekinthető ezért véletlennek, hogy *A küszöbön* című mű értelmezésére vállalkozó Turgenyev-szakirodalom általában kitüntetett figyelmet fordít a regény elején két mellékszereplő párbeszédében megjelenített „áldozati szerelem” („любовь-жертва”, 14; 14/32)<sup>76</sup> – Berszenyev) és „élvezeti szerelem” („любовь-наслаждение”, 14; 14/31 – Subin) szembeállításának.<sup>77</sup> Az „áldozati szerelem” lényege nemcsak az önfeláldozás, hanem annak az érzésnek az átélése, ahogyan az érzelem szubjektuma a másik fél áldozatává lesz. Jelenának élet-elemévé válik Inszarovhoz fűződő szerelme, a férfi viszont belehal ebbe a szerelembe. Ugyanakkor Jelena végül feláldozza magát, hogy férje céljainak (életművének) szentelje életét.

---

<sup>76</sup> A regény magyar és orosz változatát a következő kiadások alapján idézzük, zárójelben a lapszámok megjelölésével: TURGENYEV, Ivan: *A küszöbön, Apák és fiúk*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Európa, 1962. 7–161; ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах*. Т. 8. Москва–Ленинград, Наука, 1964. Az orosz idézetek lapszáma után a sorszámot is közöljük.

<sup>77</sup> Mihail Gersenzon az említett kétféle szerelem ellentétbe állításához kapcsolódóan kiemeli, hogy Subin kevésbé vágyakozik a teljesség (цельность) felé, mint Berszenyev, ezért számára a saját boldogsága fontos. A szerző hangsúlyozza, hogy Turgenyev Berszenyev által elveti ezt az egoista gondolkodást, amely a korszak minden betegségének gyökere. Emellett az áldozatiság két aspektusára is kitér Gersenzon, és a két főszereplőt, Inszarovot és Jelenát a haza és a szerelem „Don Quijoté”-inak nevezi. ГЕРШЕНЗОН, М. О.: Мечта и мысль И. С. Тургенева. In: *Избранное*. Т. 3. *Образы прошлого*. Москва–Иерусалим, Университетская книга, Gescharim, 2000. 601–602. A kétféle szerelem szembeállítását Hetesi Istvánnál is megtalálhatjuk. A kutató a férfi szereplők elemzését Jelena vágyai és törekvései felől közelíti meg. HETESI István: „Csak egy gondolata van...”. In: *Turgenyev. A hősök és a „randevú az írói pálya első felében*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990. 212–213.

A nő–férfi viszony ábrázolásának a keretében megformálódó *termékenység*-problémakör megvilágításához nagymértékben hozzájárul a regényben a *Lány egyszarvúval* mitológéma számos elemének a felvonultatása.<sup>78</sup> A regény női főszereplője, Jelena megfeleltethető a mitológéma Szűzének, Inszarov pedig az Egyszarvúnak. E mitológéma számos irodalmi, és képzőművészeti megjelenítés alapján ismert.<sup>79</sup> A mitológémában az egyszarvú koshoz hasonló, nagyon vad állat, feje közepén egyetlen szarvval. Mivel a vadász nem képes a közelébe férkőzni, egy tiszta, szépen öltözött szüzet kell arra a tisztásra ültetni, ahol az egyszarvú megfordul. Az állat a szűz ölébe fogja hajtani a fejét, és engedelmesen követi őt. Az Inszarov alakjához kapcsolódó *termékenység–terméketlenség* problémakör kibontása a mítosz legelső változatához vezet vissza az olvasatot. A *Lány egyszarvúval* téma elsőként valószínűleg Indiában bukkant fel, ahol a történetben még *Ekasringa*, az egyszarvú remete szerepelt, akinek a neve hozzávetőlegesen „egyszarvú szentet” jelent. Történetének alapmotívumai megfelelnek a fentebb leírt történet eseménykomponenseinek, vagyis egy szűzlánynak kell elcsábítania a remetét, hogy hajlandó legyen a királyi palotába menni, ami a remete lakhelyéül szolgáló erdővel, azaz természettel szemben, a civilizációt képviseli. Ebben a történetben a remetéhez kapcsolódnak a forróság, szárazság, aszkézis jellemzői, amivel szemben áll a termékenységet szimbolizáló víz, és a sexualitás. Azért kell elcsábítani a remetét, hogy feloldódjék az országot sújtó aszály.

A *Lány egyszarvúval* történet vizsgálatakor két téma tűnik ki – egyrészt a „szűziség”, másrészt a „szarvviselés” témája, vagyis a női és a férfi princípium megkülönböztetése, amelyek megjelenítése tekintetében hangsúlyozandó, hogy ezek egymás nélkül nem léteznek. A Szűz legfontosabb szakrális feladatának a *befogadást* tartották, amely az örök női princípiumhoz kapcsolódóan mindig az *első befogadás*, vagyis a megújulás volt. A „szarvaslét” viszont a *férfi princípium* jelentője, hiszen a mitológémában az egyszarvúnak a férfiaságot kell szimbolizálnia. A *szarvas*-minőség maga a *termékenység*szimbólum férfias aspektusa, illetve a szellemi teremtés képessége is.

Inszarov *szarvas*-minőségére, illetve „egyszarvúságára” tárgyszerűen vastag botja is utalhat, amivel felszerelve bejárja Kuncovo környékét. Az indiai remete, Ekasringa történetéhez visszatérve új megvilágításba helyezhető az egyszarvú jelentése is, ha tekintetbe vesszük a következő ténytet: az indiai remeték legfontosabb gyakorlata az *egy pontra összpontosítás*, vagyis az *ekágrata*, amellyel

---

<sup>78</sup> Részletesen lásd: KONDOR-SZILÁGYI Mária: „Boldogságot kerestem – s lehet, hogy halált találok”. A *Lány egyszarvúval* mitológéma analógiái Turgenyev *A küszöbön* című regényében. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből 2* (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum, 2006. 353–369.

<sup>79</sup> A mitológéma irodalmi forrásai például: *Mahabharata* és a *Physiologus*; képzőművészeti példák közül: Helené Történetek Mestere: *Lány egyszarvúval*, Esztergomi Keresztény Múzeum, vagy a Cluny Múzeumban található hat kárpitból álló sorozat.

igazi akaratra tesznek szert. Ez az *egy pontra összpontosítás* lesz Inszarov egyik legfontosabb jellemzője a Turgenyev-kritikusok szemében is – vö.: „a legutolsó bulgáriai paraszt és én – egy és ugyanazt akarjuk. Nálunk mindenkinek egy a célja. Megérti, hogy ez milyen önbizalmat és erőt ad nekünk” (65<sup>80</sup>). Inszarov első subini jellemzésében megjelenik a hős tulajdonságaként a *szárazság* és az *erő*, sőt a *szárazság* vonása ismétlődést is mutat: „*Száraz, száraz lélek, de mindnyájunkat porrá tudna törni*” (58).<sup>81</sup> Még ugyanitt Subin megjegyzi, hogy Inszarovnak csak *egyetlen* dolga van: kiűzni a törököt az „unalmas Bulgáriájából” (57). Inszarov *egyetlen* feladatát, vagyis célját, amelynek mindent alárendel, Berszenyev is kiemeli Jelenával való beszélgetésében: „Csak egy gondolata van: hazájának felszabadítása” (49).<sup>82</sup> Ez az az *egy pont* tehát, amire Inszarov összpontosít, vagyis aminek minden mást alárendel, még a magánéletet is, és éppen ettől válik *szárazzá*, amire Subin is felfigyel.

Inszarovban eszerint megtaláljuk a mitikus egyszarvú remete tulajdonságait. Az aszkétaságot, illetve szárazságot kell megtörni ahhoz, hogy elmúljon az aszály, vagyis *az új hős prototípusát fel kell áldozni ahhoz, hogy a következő, valóban orosz cselekvő hős eljöhessen*. Ehhez szükséges a szüzlány, aki megszelídíti az egyszarvút, és kinek áldozata útján benne újjászülethetik a hős – ez a lány pedig nem más, mint Jelena, történetünk *hölgye*, aki immár a hős törvényes asszonyaként viszi tovább annak *egy ügyét*. Jelena – Subin szavaival – „mindig kiváló emberek után kutat” (28; 28/29). Keresi azt az embert, akit megszerethet, az igazi férfit, akinek ügyét követheti. Érdekes az író játéka a nyelvtani nőnemmel, a „Hazát” («Родина») és „Jelenát” («Елена») szinte egymásba helyettesíthetővé téve Inszarov mondataiban (64; 67/16–18; lásd továbbá: 157; 162/ 24–25). Amikor Jelena azt kérdezi Inszarovtól, szereti-e hazáját, Inszarov így felel: „Amikor valaki közülünk meghal *érte*, akkor azt mondhatjuk, hogy szerette *őt*” (64; „Вот когда кто-нибудь из нас умрет за *нее*, тогда можно будет сказать, что он *ее* любил”, 67; 16–18). Mielőtt meghal, Inszarov felkiált: „...meghalok... Isten veled, szegénykém! Isten veled, hazám!” („я умираю... Прощай, моя *бедная!* Прощай, моя *родина!*”, 162; 24–25).

A felsorolt példák bizonyítékkul szolgálnak arra, hogy Inszarov *egy* ügye, ami a haza felszabadítása volt, itt egyesül a Jelena iránt érzett szerelemmel, vagyis a magánélet ügyével. Jelena ezek szerint valamiféle hatalmas erő birtokában van. Szerelmük végzetessége túlmutat a szokványos emberi szenvedélyen. A mítosz középkori értelmezései szerint<sup>83</sup> a szüzlány a tiszta akaratot, az egyszarvú pedig

---

<sup>80</sup> „Заметьте: последний мужик, последний нищий в Болгарии и я – мы желаем одного и того же. У всех у нас одна цель. Поймите, какую это дает уверенность и крепость!” (68/ 10–13).

<sup>81</sup> „Сушь, сушь, а всех нас в порошок стереть может” (60/27–28; kiemelés – K. Sz. M.).

<sup>82</sup> „У него одна мысль: освобождение его родины” (51/12–13).

<sup>83</sup> BURCKHARDT, Titus: *Alkímia*. Budapest, Arcticus, 2000. 81–94.

az életerőt szimbolizálja. A Szűz önmagában csak lehetőséget hordoz, ahogy az Egyszarvú is, ezért vonzalmuk, egymásra találásuk mintegy természeti törvény bizonyosságával következik be. Így a termékenység problémakifejtése szempontjából fontos, hogy az aszketikus, száraz hőst, Inszarovot, el kell csábítania Jelenának, hogy a terméketlenség állapotából a termékenységbe vezesse, a szűzre jellemző befogadóképességével, amellyel a férfi ügyét annak halálával továbbviheti. Jelena is olyan *üres edénynek* bizonyul a regényben, amelyről Subin beszél Inszarovval kapcsolatosan, aki „össze van kötve földjével” (58), és Inszarov az, aki képes ezt az edényt megtölteni tartalommal, méghozzá „élő vízzel”(58).<sup>84</sup> („Hozzá van kötve a földjéhez – nem úgy, mint a mi kongó<sup>85</sup> edényeink, akik így hízelegnek a népnek: ömölj belénk, te tiszta víz!”), 58<sup>86</sup>). Így hát Inszarov a haza ügyét a magánügygel keresztezve maga adja tovább feladatát, *egyetlen ügyét*, termékennyé téve és ezzel *kiteljesítve* küzdelmét. Ezen a szemantikai síkon a hős és a hősnő figurája poétikailag messzemenőkéig egymásra van utalva.

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BORGES, Jorge Louis: Az Egyszarvú. In: *Képzelt lények könyve*. Fordította: Scholz László. Budapest, Helikon, 1988. 31–33.
- DOBROLJUBOV, Ny. A.: „Mikor jön el az igazi nap?”. In: DOBROLJUBOV, Ny. A.: *Három tanulmány*. Fordította: Lukácsné Jánossy Gertrúd. Budapest, Magyar Helikon, 1972. 66–137.
- HETESI István: „Csak egy gondolata van...”. In: *Turgenyev, A hősök és a randevű az írói pálya első felében*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990. 210–231.
- KÁDÁR Zoltán – TÓTH Anna: A „Természettudós” intelmei. In: *Az egyszarvú és egyéb állatfajták Bizáncban*. Budapest, Typotex, 2000. 145–153.
- MEGGYESI Tamás: *Lány egyszarvúval*. Budapest, Pallas Stúdió, 2001.

---

<sup>84</sup> Afanaszjev részletesen foglalkozik az *élő víz* és a *jósló szó* viszonyával a régi orosz gondolkodásban és a folklórban. АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Живая вода и вещее слово*. Москва, Советская Россия, 1988. 314–355.

<sup>85</sup> Az *üres* (vö. Áprilynál: *kongó*) *edény* – *élő víz* jelentésszösszefűzési formákat most folyó kutatásunkban vizsgáljuk, melyben kitérünk az *üresség* különböző jelentésaspektusainak az értelmezésére is Turgenyev *A küszöbön* című regényében. A szereplők nagy részének élete üresnek és értelmetlennek tűnik a hősnő, Jelena számára, aki egyedül próbál valamilyen módon kitörni a tétlen, üres orosz létből. Amikor az *ürességhez* a *hiábavalóság* és az *értelmetlenség* jelentésrétegei is társulnak, megérkezünk Turgenyev regényének egyik fontos motívumköréhez, a *vanitashoz*. Erről részletesen lásd KONDOR-SZILÁGYI Mária: „Füst, füst és semmi más...”. Vanitas-szimbólumok Turgenyev műveinek jelentésterében. In: H. VARGA Gyula (szerk.) *Semiotica Agriensis 2* (= Magyar Szemiotikai Tanulmányok 9) (megjelenés alatt).

<sup>86</sup> „Он с своею землею связан – не то, что наши *пустые* сосуды, которые ластятся к науду: влейся, мол, в нас, *живая вода!*” (60, 28–30). Kiemelések – K. Sz. M.

- WOODWARD, James B.: On the Eve. In: *Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev* (= Slavistische Beiträge 261). München, Verlag Otto Sagner, 1990. 79–121.
- АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Живая вода и вещее слово*. Москва, Советская Россия, 1988. 314–355.
- ГЕРШЕНЗОН, М. О.: Мечта и мысль И. С. Тургенева. In: ГЕРШЕНЗОН, М. О.: *Избранное*. Т. 3. *Образы прошлого*. Москва–Иерусалим, Университетская книга, Gescharim, 2000. 543–631.
- МАРКОВИЧ, В. М.: Трагическое в романе «Накануне». In: *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы)*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1982. 166–186.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк (1929). In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки русской культуры, 2000. 381–402
- ТОПОРОВ, В. Н.: Любовь и смерть. In: ТОПОРОВ, В. Н.: *Странный Тургенев (Четыре главы)*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 54–101.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк (1929). In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки русской культуры, 2000. 381–402.



ZÖLDHELYI ZSUZSA

## TURGENYEV: *SENILIA* – „PRÓZAI KÖLTEMÉNYEK” CIKLUSA

Turgenyev prózai költeményeivel új műfaj jelenik meg az orosz irodalom történetében. A maga korában sikeres ciklusról, akárcsak a „sejtelmes elbeszélések-ről”, bizonyos időszakokban a szovjet irodalomtörténészek keveset írtak, mert szerintük e műfajok nehezen illeszthetők be a szűk értelemben vett realista Turgenyev-koncepcióba.

Turgenyev prózai költeményeinek előzményei elsősorban a francia irodalomban keresendők, de a német irodalomban is megfigyelhetők hasonló tendenciák. A prózai költemény műfajának megjelenését mindkét említett irodalomban a próza „lázdása” előzi meg a műfajok elhatárolódását követelő klasszicizmus szigorú szabályai ellen. A német prózai költemény keletkezése a próza nyelvének a XVIII. században végbement poetizálódásával függ össze, de emellett a műfaj kialakulásának külső ösztönzői is vannak: külföldi költői alkotások prózai átültetései (például a prózai Osszián-, Milton-fordítások).<sup>1</sup> A német romantika korai szakaszának legjelentékenyebb költője, Novalis<sup>2</sup> egyebek közt enciklopédikus sokoldalúságú aforizmákban rögzített gondolataival készíti elő a talajt a prózai költemények számára. E korai romantikus művekben formálódó műfajt (átugorva a francia prózai költemény számára olyannyira jelentős XIX. századot) csak hosszú évek után követi további fejlődése Nietzsche, Rilke és mások írásaiban.<sup>3</sup>

Franciaországban is főleg a prózai versfordítások hozták közel a közönséghez a „prózai költészet” eszméjét. A műfajt az 1820-as évek második felében a francia romantikus költő, Aloysius Bertrand (1807–1841) teremtette meg *Az Éjszaka Gáspárja* (*Gaspard de la Nuit*) című prózai költeményeivel, ám e műfaji megjelenést ő maga nem használta. Bertrand ciklusában két ellentétes irányú tendencia

---

<sup>1</sup> Ossian: J. Macpherson (1736–1796) skót költő részben hamisított ír és skót balladáinak hőse. Az Osszián-eposzok óriási sikert arattak, s lendületet adtak az induló romantikának. John Milton (1608–1674) angol költő, az angol irodalom egyik legnagyobb alakja.

<sup>2</sup> Novalis (1772–1801) F. L. von Hardenberg írói neve.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche (1844–1900) német filozófus, író. Szélsőséges nézeteit később a német faszizmus fedezte föl a maga számára. Rainer Maria Rilke (1875–1926) kimagasló osztrák író és költő.

figyelhető meg: egyrészt a párhuzamos szerkezetekkel, alliterációkkal és más hangismétlésekkel zenei hatást ér el, ugyanakkor azonban óvakodik attól, hogy a „költői prózához” hasonló sima, könnyen gördülő szövegeket hozzon létre, ezért e műfajban szokatlan energikus csattanó hangokat, erős kontrasztokat alkalmaz.

Bertrand kis kötete nem keltett visszhangot, s lehet, hogy teljesen megfeleltek volna róla, ha Charles Baudelaire (1821–1867)<sup>4</sup> nem figyel fel rá, s nem ismeri fel azokat a lehetőségeket, amelyeket ez az új műfaj nyújthat a költőnek. Baudelaire „ütem és rím nélkül muzsikáló költői prózának” nevezi az új műfaj darabjait. *Költeményeiben* visszatérő téma a nagyváros világában idegenként bolyongó költő életérzése, elszigeteltsége, kiszolgáltatottsága, a szépség iránti imádata, a szépség ábrázolásának lehetetlensége.

Ciklusában Baudelaire kontraszthatás létrehozására törekszik: például az első tizenöt miniatúr az élet szörnyű voltát érzékelteti, az utca emberét, a névtelen szegényeket ábrázolja, majd több prózai költeményben váratlanul valami szép, egzotikus ábránd sejlik fel, ami után hirtelen visszakanyarodik a sivár hétköznapiság világába.

## A prózai költemények poétikájának általános jellemzői

### *Címek és mottók*

M. M. Sztaszjulevics, a ciklust publikáló *Vesztnyik Jevropi (Вестник Европы)* című folyóirat szerkesztője címek nélkül akarta a prózai költeményeket közzétenni, de Turgenyev nem egyezett bele, mert igen fontosnak tartotta a címeiket. S valóban, a *Senilia* sokféleségét, kaleidoszkópszerűségét a gondosan megválogatott és – mint ezt a variánsok bizonyítják – menet közben is gyakran megváltoztatott címek is kifejezik. E változtatások egyik oka, hogy az író nem akarta már a címben megfejteni az allegóriák jelentését vagy előrevetíteni azokat a következtetéseket, amelyekhez végül is eljut. A *Két testvér (Два брата)* címe először *Látomás (Видение)*, a *verébé (Воробей)* pedig: *A hős (Герой)*. A végleges cím szinte minden esetben egyszerű, a hétköznapi élettel kapcsolatos szó, amelynek mögöttes, allegorikus értelme csak a szövegből bontakozik ki, például a *Párbeszéd (Разговор)* – a hegyek párbeszéde, *Az öregasszony (Старуха)* – a halál. Az író a címadásban maximális tömörségre és kifejezőerőre törekszik, s ennek érdekében a címeiket sokszor többszavasról egyszavasra változtatja.

---

<sup>4</sup> Kiváló francia költő és műkritikus. Versei, prózai költeményei és esszéi nagy hatást gyakoroltak francia és külföldi írókra, nálunk például Ady Endrére.

Turgenyev elbeszéléseiben igen gyakran használ mottókat, a prózai költeményekben azonban csak a *Párbeszéd* címe alatt szerepel mottó, a többi „költemény” mottóját eltávolítja, talán mert a miniatűrformához aránytalannak találja őket.

## ***Kezdek és lezárások***

A *kezdek és lezárások* funkciója ugyanolyan jelentős a prózai miniatűrökben, mint a versekben. A kezdek egy része nominális mondat, amely a nyugodt szemlélődést tükrözi, a pillanatnyi benyomás rögzítését teszi lehetővé. Ezt példázza *A szfinx (Сфинкс)* nyitószora is: „Sárgásszürke csikorgó homok, felül laza, alul kemény...” Gyakori a miniatűrök személyes jellegéből adódó első személylyel megjelenített indítás is: „Feküdtem az ágyon, de nem aludtam” (*Feketerigó I, Дрозд I*). Ezek az egyszerű szavak a legkülönbözőbb hétköznapi vagy fantasztikus történeteket, álmokat, látomásokat vezetik be. Vannak kevésbé semleges kezdek, amelyek rögtön jelzik az utánuk következő szöveg bizonyos tulajdonságait, például erős érzelmeket fejeznek ki azok, amelyek elején kérdő vagy felkiáltó mondat áll: „Merre menjek? Mihez fogjak?”<sup>5</sup> (*Fészek nélkül, Без гнезда*). Még erősebb érzelmi hatása van például *A kőnek (Камень)*, amelynek egész, viszonylag terjedelmes első bekezdése egyetlen hosszú, hullámzó kérdés (ugyanakkor egy hasonlat első része). Hosszú, igen lendületes felkiáltó mondat (*Az orosz nyelv, Русский язык*) egész első része. Olykor a kezdek előre jelzi a szöveg népmesei jellegét és szatirikus voltát: „Hol volt, hol nem volt egyszer egy tökfilkó” (*A tökfilkó, Дурак*), vagy például a *Keleti legenda (Восточная легенда)* – mesestilizáció. Az *Állj! (Стой!)* címe és bevezetése – a múltó pillanat rögzítése – a legjellegzetesebb, ám korántsem egyedüli példája a ciklusban fel-feltűnő impresszionista hatásoknak.

A variánsok tanúsítják, hogy Turgenyev a szöveg megalkotásakor leggondosabban a lezárásokat csiszolta, egyes esetekben utólag toldotta be a zárósort, s ezáltal jelentősen megváltoztatta a miniatűr végkicsengését. Az *Amikor nem leszek... (Когда меня не будет...)* befejezéséhez betoldott zárószavak (például: „Ó te, egyetlen társam, ó te, akit oly mélyen és gyöngéden szerettem”) nagymértékben fokozzák az egész miniatűr lírai telítettségét.

Az egyes prózai költemények lezárásának többféle típusa különböztethető meg, például egyes szám első személyben levont szubjektív következtetések: „Én pedig megéreztem, hogy én is alamizsnát kaptam a testvéremtől” (*A koldus, Хуцуй*); továbbá általánosító lezárások, amelyek gyakran aforisztikus, szinte közmondásszerű formát öntenek: „Gyávák között jó dolga van a tökfilkónak” (*A tök-*

---

<sup>5</sup> A prózai költeményekből idézett sorokat Áprily Lajos fordította.

*filkő*). A lezárást Turgenyev több helyütt felkiáltó mondatokkal teszi még határozottabbá és emocionálisabbá: „Ó, elbizakodott, hajlíthatatlan, olcsón szerzett erények csúnyasága – alighanem rútabb és undorítóbb vagy a bűn nyilvánvaló rútságánál!” (*Az önző, Эгоист*).

Az egyes miniatűrök lezárságát még jobban kiemelik a bevezetés és befejezés különböző jellegű összecsengései, így közelíti Turgenyev a prózai költeményeket a versszerkezethez, s egyben fokozza a prózaritmusnak az olvasóra tett hatását. A variánsok mutatják, milyen tudatosan törekedett az író e hatás kialakítására, például *A rózsá virága be szép s üde volt...* (*Как хороши, как свежи были розы...*) eredetileg a következő prózai mondatnál ért véget: „Nem, nem fogok a rózsákra gondolni...” Ezt a mondatot Turgenyev kihúzta; a végleges szövegben a befejezésben is megismétlődik a címben szereplő és refrénként hatszor visszatérő verssor, s ezáltal a miniatűr kerekébbé, befejezettebbé, egyben líraiabbá válik, szerkezete nagyon közel kerül a lírai versek szerkezetéhez.

A lezárások egyik lehetséges jellegzetessége, hogy lényegesen rövidebbek, mint általában a miniatűr többi bekezdése, például *Az öregasszony* lakonikus záróbekezdése: „Nincs menekvés”. Szembeötlők még a váratlan lezárások, például: „Szánom magam... (De hiszen irigylem is – a köveket)” (*Kinek a vétké? Чья вина?*). A váratlan lezárások bizonyos mértékig rokonítják Turgenyev és Baudelaire miniatűrjeit. Jellegzetesek a kontraszthatások, például *A galambok* című miniatűr a galambpár összetartását és szeretetét példázza, ám a lezárásban ennek ellentétéként fölcsendül a hős magányának panaszos motívuma.

## **Mondattani párhuzamok**

A felépítés lényeges összetevői több prózai költeményben a párhuzamos mondat szerkezetek különböző válfajai. Ezek a kitűnő irodalomtörténész, B. V. Tomasevskij véleménye szerint<sup>6</sup> elsősorban a költészetre jellemzők, de előfordulnak prózában is, különösen a lírai prózában. Zsirmunszkij az azonos helyzetben megjelenő mondattani és lexikai párhuzamokat, illetve ismétléseket (különösen az anaforát), továbbá a magánhangzók harmóniáját, az alliterációkat stb. a vers „másodlagos ritmuselemeinek” nevezi, s hatásukat prózai szövegeken is vizsgálja.<sup>7</sup>

A mondattani párhuzamok legelterjedtebb formája a költészetben és a lírai prózában az *anafora* (azonos sorkezdés). Turgenyev ezt a prózai szöveget ritmizáló eszközt különböző mértékben és módokon használja. Egyes prózai miniatűrjeinek jelentős része anaforákra épül: ilyen például a *Mit gondolok majd?* Itt

<sup>6</sup> Томашевский, Б. В.: *Стилистика*. 2-е издание. Ленинград, 1983. 277.

<sup>7</sup> Жирмунский, В. М.: *Теория стиха*. Ленинград, 1975. 575.

a címben feltett kérdés az első bekezdés elején ismétlődik meg, az „Arra gondolk-e?” kérdéssel pedig további két bekezdés kezdődik.

Az anafora egyike azoknak az elemeknek, amelyek hangsúlyozzák a sokszínű ciklus egységét, ezt a stílusesszöveget ugyanis az író nemcsak lírai, hanem szatirikus miniatűrjeiben is felhasználja.

## Szórend

Ugyancsak főleg költői szövegekben előforduló stílusesszöveg az inverzió, a szórend normáitól való eltérés. Az inverzió sokszor emelkedettebb hangulatot teremt, mint az egyenes szórend. A *galambok* az orosz szövegben inverzióval kezdődik: „Надвигалась гроза великая” („Nagy vihar közeledett”): a konkrét szövegösszefüggésben ez az inverzió – több más elemmel együtt – népköltészeti hangulatot teremt. (A magyar fordításban ezt nem lehetett érzékeltetni.) Az *Alamizsnában* (*Милостня*) megjelenő arc leírásakor („Лицо спокойное и важное” – „Nyugodt és komoly arc”) az inverzió ünnepélyességet fejez ki, s egyszerűen kissé archaizál. Az alany és állítmány inverziója dinamikusabbá teheti a szöveget (A *galambok*, *Голуби*), a *Két négyesorosban* (*Два четверостишия*) a szórend megváltoztatása az iróniát fokozza. A variánsok azt mutatják, hogy Turgenyev gyakran alakítja át inverzióvá az egyenes szórendet.

Az író sokszor a variánsok elkészítése során végrehajtott változtatásokkal alakítja ki azt a szókinccset, amely az adott prózai költemény témájának, hangulatának megfelel, a fennkölttől a köznyelvi és tájnyelvi alakokig, s a stilizálásig. A különböző magán- és mássalhangzók egybecsendítésével létrejövő hangszerelés bizonyos pozíciókban, például nem egy esetben a bekezdések végén különösen nagy szerepet játszik. A számos példa közül a hangutánzó szavak használatát emelem csak ki, A *galambokban* például a vihar (*гроза*) kitörését a mennydörgést utánzó szavak egész sora előzi meg („пружной”, „промадой”, „пром” stb.). Mindezek a stílári eszközök a költészettel rokonítják Turgenyev miniatűrjeit, ám anélkül, hogy ezzel elvesztenék prózai jellegüket.

## Bekezdések, mondatípusok

A prózai költemények *Az orosz nyelv* kivételével bekezdésekre oszlanak, amelyek általában rövidebbek, mint a hagyományos Turgenyev-próza bekezdései. Ennek az lehet az oka, hogy a rövidebb bekezdések érzékeltetőbbé teszik a szöveg ritmusa kialakító párhuzamokat, közelebb kerülnek egymáshoz az anaforák, refrének. A bekezdések végén kialakított szünetek szintén a ritmikai hatást erősítik, s ezeket a szüneteket különösen kiemeli az, hogy a bekezdések végén gyakran figyelhető meg a mondatok, illetve az ún. „fonetikai mondatok” lerövidülése.

A bekezdések az egyes miniatűrökben igen különböző jellegű és hangulatú mondatokból állnak. A hosszú, szó- és hangismétlésekkel teli, lírai jelzőkben, hasonlatokban, metaforákban, a dallamosságot eredményező szóismétlésekben bővelkedő mondatok a visszaemlékezésekre, a szerelemről szóló „költeményekre”, a természetleírásokra, s mindazokra a szövegekre jellemzők, amelyeket fennkölt pátoz hat át. A satirikus „költeményeket” viszont a legtöbb esetben a rövid, patogó kijelentő mondatok, a lakonikus, díszítőelemek nélküli stílus jellemzi.

### ***Jelzők, metaforák, hasonlatok***

A lírai szövegekben a költői jelzők igen nagy szerepet játszanak. Erre utal az is, hogy a variánsokban a jelzők a legmozgékonyabbak, Turgenyev leggyakrabban a jelzőket és a határozókat cserélgeti. Egy-egy főnév mellett több jelzőt sorol föl, majd kiválasztja közülük a legkifejezőbbeket, a többit pedig elhagyja, s ily módon a szöveg jóval tömörebbé, illetve olykor egy-egy utólag betoldott jelzőnek köszönhetően konkrétabbá válik. Sok esetben a jelzők betoldásának célja nemcsak a leírt tárgyak konkretizálása, hanem a mondat lírai hullámzásának kialakítása (például a *Látogatás*, *Посещение*), s szép alliterációk létrehozása. Turgenyev gyakran használ szokatlan, váratlan jelzőket, például: „sápadt [бледные] szemek”, és különösen a „седой” („ősz”), amely sok esetben a „szürke” helyett áll („седое утро” – „szürke reggel”, „седой полумрак” – „szürke félhomály”), s amely magyarra lefordíthatatlan. A jelzőknek különösen nagy szerepük van a leírásokban. Figyelemre méltó a színjelzők sokasága és jelentősége: Turgenyev nemcsak az alapszíneket határozza meg, hanem a finom árnyalatokat is. A színjelzők továbbképzett alakjainak ez a használata az impresszionista stílus egyik jellemzője. Hasonlóképpen az impresszionista jelleget erősíti a pillanatnyi benyomásoknak, az átmeneti állapotoknak (például pirkadat és éjszaka egymást váltása), a „már” és „még” pontoknak a rögzítése. Ezek az eszközök igen elterjedtté válnak később, a századfordulón az impresszionista, szimbolista költészetben például Balmontnál, éppúgy, mint I. Annyenszkij, A. Belij prózai költeményeiben. (Nehezen egyeztethető viszont össze az impresszionista jelleggel a Turgenyev miniatűrjeiben vissza-visszatérő számos didaktikus allegória.)

A színeknek gyakran van szimbolikus szerepük, például a fehér szín általában a halált, egyes esetekben a tisztaságot, szépséget jelképezi. A zöld a természetfeletti, a sárga olykor a halál jele – például *Az öregasszonyban* a halál megszemélyesítőjének arca sárga; több miniatűrben az Oroszország felett tornyosuló fellegek sárgák. A kék különböző árnyalatai is változatos tartalmakat hordoznak. Az azúr a szépség, a képzelet világának a színe (*Azúr-ország*, *Лазурное царство*), a sötétkék a miniatűrökben baljós előjelként szerepel, negatív tulajdonságokra utal. A vörösnek – a vér színének – különböző változatai több esetben a pusztulást, a pusztító erőt jelzik. A *Látogatásban* azonban e szín más hangulatot vált

ki, az ihletet megtestesítő kis lény szárnya „egy kifészlő rózsa finom [...] színével piroslott”.

A szóképek közül meg kell említenem a hasonlatokat: „Keresem a képeket és hasonlatokat; kerekítem a mondatokat, elmulatok a szavak csengésével és harmóniájával. Mint szobrász, mint az ötvös, gondosan formálom és vésem és sokféleképpen díszítem a kelyhet, melyben majd a mérget a számhoz emelem” (*A kehely, Кухок*). Egyes prózai költemények teljes egészükben kifejtett hasonlatok (például a *Fészek nélkül, Без гнезда*; a *Fogolymadarak, Kyponamku*), de sok más miniatűr szövegében is előfordulnak nagyon találó, az egyes gondolatokat plasztikusan megjelenítő hasonlatok, ezek között gyakori a hangulatok összevetése a természet jelenségeivel (*Fogolymadarak, Azúr-ország, Az öregasszony*). A hasonlatok egy másik csoportja a népi életből vett kép, vagy egyszerű, mindennapi tárgyakkal való párhuzam, például: „a levegő [...] frissen fejt tej” (*A falu*).

A metaforák is hasonlóan változatosak, például a *Feketerigó I*-ben a miniatűr tragikus hangvételt erősítik: „S vajon érdemes-e búslakodni és epedezni, [...] amikor körös-körül mindenfelől eláradtak már azok a hideg hullámok, amelyek maholnap magukkal sodornak a parttalan óceánba?”. Egyes miniatűrök szövegébe megszemélyesítő metaforák szövődnek be, például: „az együttérzéstől megremegett a tenger” (*Azúr-ország*); „gonosz felhő” (*A galambok*).

## ***Írásjelek, prózaritmus***

A különböző hangulatú prózai költeményekben gyakran fordulnak elő (olykor eltérő funkcióban) a hosszabb szünetet jelző írásjelek.

Turgenyev igen gyakran használ pontosvesszőt, ezt illeszti szövegébe akkor, amikor az egyidejű történéseket a nyelvi kifejezés egymásutánjában kell alkalmaznia, mozzanatokra bontania, például: „Zeng a sok pacsirtadal; golyvás galambok burukkolnak; némán cikáznak a fecskék; a lovak rágnak és fújnak; a kutyák nem ugatnak, csak állnak, s békésen csóváltgatják a farkukat” (*A falu*).

Gyakran fordulnak elő gondolatjelek is szintén különböző funkciókban, az alábbi gondolatjel például a cselekményben bekövetkező fordulatot jelzi: „Siettem visszahívni a meghökkent kutyát – és továbbmentem áhítatos tisztelettel” (*A veréb*). Más esetekben az egymással ellentétes mondatrészek közötti szünetet érzékelteti, s ezzel hangsúlyozza az ellentétet: „A kiszáradó, megszugorodó fán kisebb és ritkább a levél – de a zöldje megmarad” (*Az öregember, Cmapuk*). Másutt a gondolatjel a váratlanságra utal: „Nem fordultam feléje, de rögtön megéreztem, hogy ez az ember – Krisztus” (*Krisztus, Xpucmoc*).

Igen gyakori a három ponttal jelölt szünet is, amely sokszor a hirtelen elhallgatás, el nem mondás jele, s az így keletkezett szünet tartama alatt valami lényeges folytatódik, például az *Azúr-ország* nyitóbekezdésében: „Ó, Azúr-ország! Azúr, fény, ifjúság és boldogság hazája! Láttalak téged... álmomban.” Itt a három pont

aláhúzza álom és valóság szembeállítását. Máskor a három pont a természetleírás és a lírai hős érzelmeinek érzékeltetése közötti átmenetet jelzi: „Néztem a sötét-kék virágrengeteget... és szorongás fogta el a lelkem” (*A galambok*). Ugyanebben a miniatűrben a következtetés levonását jelzi a három pont: „Milyen boldogok! S nekem jólesik rájuk nézni... bár teljesen egyedül vagyok, mint mindig, egyedül, egyedül”.

A szatirikus „költeményekben” más az efféle szünetek szerepe. A *tudósító*ban a három pont a váratlan csattanót emeli ki, az *Egy elégedett emberben* ugyanez a funkciója az ezúttal gondolatjellel érzékeltetett szünetnek.

V. M. Zsirmunszkij megállapítása szerint<sup>8</sup> a prózaritmus elsősorban szintaktikai (mondattani) eszközökkel, szóismétlésekkel, párhuzamos mondatstruktúrákkal jön létre. Turgenyev prózai költeményeiben egy olyan jelenséget is figyelembe kell vennünk, amire A. Peskovszkij, a kiváló nyelvész már 1928-ban rámutatott<sup>9</sup>, nevezetesen azt, hogy a prózai költeményekben több helyen megfigyelhető a hangsúlyok arányos elosztásának tendenciája, ami csak *tendencia*, és nem általános törvényszerűség. Peskovszkij a prózai költemények szövegében három egységet különböztet meg: a „taktust”, vagyis egy hangsúlyos szótagot és a körülötte csoportosuló hangsúlytalan szótagokat; a taktusok ún. fonetikai mondatokat alkotnak például: „Он утешил нас в нашей печали / в нашем горе великом!” (Az elválasztójel a fonetikai mondat határát jelzi.)

A fonetikai mondatokból áll össze a prózai költemény legnagyobb egysége, a bekezdés (Peskovszkij terminológiája szerint: „az intonációs egész”, vö.: интонационное целое). Peskovszkij valószínűnek tűnő megállapítása szerint az ún. fonetikai mondatok Turgenyev prózai költeményeiben sokszor megközelítőleg azonos számú hangsúlyt hordoznak, ami korántsem jelenti azt, hogy e tekintetben olyan rendszerességet figyelhetünk meg, mint a metrumos versekben, de a kítűnő nyelvész szerint ez a viszonylagos rendezettség is dallamossá teszi a szöveget. Igaz, sok olyan bekezdés van, amelyet a hangsúlyok változatosabb eloszlása jellemez. Peskovszkij megállapításai a maguk idejében nem találtak megértésre, a tudóst gyakran azok sorában emlegették, akik a prózai költeményekben versritmust próbáltak kimutatni. Ám az 1980-as években N. Balasov<sup>10</sup> a prózai költemények francia fordításában, amelyet Turgenyev P. Viardot-val<sup>11</sup> együtt készített, ugyanezt a tendenciát fedezte fel, s ezzel valószínűsítette Peskovszkij hipotézisét. Magam annyit tennék hozzá a szövegváltozatok alapján (például *Fekete-*

---

<sup>8</sup> Уо. 535, 574.

<sup>9</sup> ПЕШКОВСКИЙ, А. М.: Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева. In: ЩЕРБА, Л. В. (ред.): *Русская речь*. Ленинград, 1928, 69–83.

<sup>10</sup> БАЛАШОВ, Н. И.: Стиль ритмической прозы Тургенева в свете автопереводов. In: *IX Международный Съезд славистов. Славянские литературы*. Москва, 1983. 133–146.

<sup>11</sup> Pauline Viardot híres francia énekesnő, Turgenyev nagy szerelme.



*rigó I, A tökfilkó*), hogy Turgenyev *változtatásai nyomán* a hangsúlyok nem egy esetben arányosan oszlanak meg.

A prózai költeményekben alkalmazott stíluseszközök egy része fellelhető Turgenyev hagyományos elbeszéléseiben, elsősorban a lírai elbeszélésekben, például az *Aszjában*, a *Tavaszi vizekben*. Mindkettő cselekményét lírai keret fogja körül. Emellett a központi részben is sok a líraian ritmizált zenei hangzású, s ugyanakkor festői tájleírás. Mégis nagy a különbség az említett lírai elbeszélések és a hasonló hangvételű prózai költemények között, elsősorban azért, mert a prózai költemény miniatűr formájában minden szembeötlőbb, erősebb hatású, mint egy terjedelmes elbeszélésben. Például kezdet és vég hangulati összecsendülése egy néhány soros prózai költeményben sokkal közvetlenebbül érzékelhető, mint egy hosszabb lírai műben. Nyomatékosabbak az egymás után felsorakoztatott szóképek, költői jelzők, hanghatások. A prózai költeményekben az aforisztikus általánosítások alkothatnak önálló miniatűr, vagy levonhatók valamilyen absztraktt, allegorikus cselekményből. Az elbeszélések lírai általánosításai viszont a novellisztikus cselekmény tanulságait fogalmazzák meg.

## **Reminiszcenciák<sup>12</sup>**

A reminiszcenciák szerepe a prózai költeményekben nem teljesen esik egybe például az elbeszélésben betöltött funkciójukkal. A prózai költemények Turgenyev írói pályájának összefoglalását jelentik, tömörítését mindannak, amit végiggondolt és átélt, s ugyanakkor új vonásokat visznek nemcsak a Turgenyev-életműbe, hanem az egész orosz irodalomba is. Részben összefoglaló jellegükkel magyarázható, hogy számos autoreminiszcenciát tartalmaznak, vagyis olyan motívumokat, képeket, megfogalmazásokat, amelyek az író hagyományos prózájában, leveleiben már korábban előfordultak. (Természetesen ezek felhasználása az új műfajnak megfelelő módon történik.) Az autoreminiszcenciák és az idegen művekre utaló reminiszcenciák több miniatűrben összefonódnak. A prózai költeményekben – mint minden más műfajban – a reminiszcenciák lehetnek nyíltak vagy rejtettek. Nyílt a reminiszcencia például az *U-A...U-A... (Y-a...Y-a...)*, *Majd hallod a buták itéletét...* (*Услышишь суд глупца*), *Ó, ifjúságom, frissességem...* (*О, моя молодость, о моя свежесть*), *Nessun maggior dolore...* című miniatűrökben. Az *U-A...U-A...* elején és végén például Turgenyev megemlíti Byron *Manfred*ját. Rejtett reminiszcenciát fedezhetünk fel például a következő „költeményekben”: *A természet (Природа)*, *A napszámos és a fehérkezű ember (Чернорабочий и белоручка)*, *A küszöb (Порог)*, *Azúr-ország, Két testvér, Állj!*

---

<sup>12</sup> A reminiszcencia (visszaemlékezés) valamely műben jelen lévő, de egy korábban keletkezett műre jellemző stílusvonás, tematikai vagy motivikus elem.

Ezekben Turgenyev nem jelzi, hogy idegen motívumokat szőtt a szövegbe, ezért természetesen egy-egy ilyen rejtett reminiscencia kimutatása kutatómunkát igényel.

A prózai költemények műfaji sajátosságaival függ össze, hogy bennük a reminiscenciák kevésbé kapcsolódnak a cselekményhez, mint a hagyományos prózában.

Turgenyev a prózai költeményekben cselekménymotívumot ritkán vesz át más művekből, s novelláitól (például *A puszta Lear királyától*, *A scsigriji járás Hamletjétől*) eltérően nem elevenít föl átértelmezett irodalmi hősöket. Sokkal inkább *hangulatteremtő* szándékkal fordul más írók műveihez, vagy azért, hogy a ciklusában olyan gyakran szereplő allegorikus, olykor szimbolikus alakok rajzába beleszöjje az idegen motívumokat. Ha mégis bizonyos cselekménnyel kapcsolatos reminiscenciák jelennek meg miniatűrjeiben, rendszerint az eredetitől különböző kontextusba ágyazza be őket. Így például *A napszámos és a fehérkezű ember* című „költemény” zárórésze a központi motívumot hangsúlyozza, azt, hogy a nagyon elmaradott „napszámosok” tökéletes értetlenséggel figyelik az értelmiségi forradalmár tevékenységét. A miniatűr vége felé arról beszélgetnek, hogy a „fehérkezű” lázadót fel fogják akasztani. De nem annak az embernek a sorsa érdekli őket, aki értük áldozta fel életét, hanem csak az, hogyan lehetne egy darabot megszerezni a közhiedelem szerint szerencsét hozó kötélből. Önkéntelenül adódik az összehasonlítás Baudelaire *A kötél* című prózai költeményével: annak a fiúnak az anyja, aki munkaadójának műtermében felakasztotta magát, nem az anyai szeretettől vezérelve megy el a művészhez, hanem azért, hogy kérjen egy darabot a kötélből, mert „Akasztott ember kötele szerencsét hoz”. A két prózai költemény zárómotívuma igen közel áll egymáshoz, ám a kontextus, szövegösszefüggés tökéletesen eltérő.

*A küszöb* című miniatűrben egy fiatal orosz lány titokzatos hang kérdéseire válaszol. A hang arról faggatja, kész-e bármilyen áldozatra, ha átlépi a küszöböt, vagyis ha csatlakozik a forradalmárokhoz. A lány minden áldozatra kész, még bűncselekményre is, s amikor átlépi az allegorikus „küszöböt”, egy hang azt mondja: „bolond”, egy másik meg: „szent”. S bár az első hang csikorog, vagyis némileg ellenszenves benyomást kelt, a kettős válaszban mégis magának az írónak a véleménye testesül meg a forradalmárokról (adott esetben a forradalmi narodnyikokról), akiket ugyan tisztel önfeláldozó bátorságukért, ennek ellenére korlátolt fanatikusoknak tart. Ez a rész autoreminiscenciának – önidézésnek, önhivatkozásnak – tekinthető, *A küszöb* ugyanis igen közel áll a jóval korábban íródott *A küszöbön* (*Накануне*) című regény egy részletéhez, amelyben a hős kérdések sorát teszi föl az őt követni akaró lánynak, hogy tisztázza, kész-e áldozatokra, ha vele marad, hogy együtt küzdjenek a bolgár nép felszabadításáért. Ezel az autoreminiscenciával a miniatűr végén idegen eredetű reminiscencia is

összefonódik: egy utalás Goethe *Faust*jára. A *Faust* első részének végén<sup>13</sup> Margit segítségért könyörgő szavaira két hang felel: „Mefisztó: „Elkárhozott!” Hang a magasból: „Megáldatott!”<sup>14</sup> Úgy tűnik, ez a két sor ott munkált Turgenyev tudatában, amikor *A küszöb* zárórészét megalkotta.

Máskor a reminiszcenciák a lírai hangulatteremtést, az író személyes érzésének kifejezését szolgálják. Ilyen a *Nessun maggior dolore...* A cím Dante *Isteni színjátéka* egyik mondatának töredéke (Francesca múltra emlékező szavai), amelyet Turgenyev természetesen új szövegösszefüggésbe ágyaz, de a Dante-idézetet csak a cselekmény összefüggéséből szakítja ki, megtartva a szöveggörnyezet alaphangulatát, a múlt boldogságának és a jelen szenvedéseinek szembeállítását. A nagybeteg író ezzel a boldog ifjúság utáni nosztalgiáját fejezi ki. Igen érdekesen ötvöződnek az autoreminiszcenciák és a reminiszcenciák az *Azúr-országban*. A miniatűr néhány sora közel áll az író *Jakov Paszinkov* című elbeszélésének ahhoz a részéhez, ahol a haldokló hős önkívületében a csupa arany tengerről, s rajta kék szigetekről, márványtemplomokról, pálmákról, tömjénről beszél. Ugyanakkor feltételezhető, hogy a prózai költemény Dante Guido Cavalcantihoz írott versének szabad reminiszcenciája. A költő ebben a szonettben varázslatos utazásra invitálja barátját „egy kisdud hajóban”, amelyet kedvük hajtana. Ez az alaphelyzet – a vágy, hogy kitörjön a szürke hétköznapi világából – megismétlődik Turgenyev prózai költeményében, s a hős itt is olyan hajón indul tengeri utazásra, amely „Nem a szélről haladt, saját játékos szívünk szabott neki irányt”. A Turgenyev-miniatűr azonban néhány vonása megkülönbözteti Dante szonettjétől, álombeli utazásról lévén szó, nála minden ködösebb, elmosódottabb, mint Dante szövegében. Álomszerűek a Turgenyev „költeményében” felbukkanó drágakövektől, rubintól, smaragdtól fénylő szigetek is.

Egyes prózai költeményekben a legtöbbször Schopenhauer-művekből vett filozófiai reminiszcenciákkal találkozhatunk. A *Két testvér* például érdekesen mutatja be, hogyan lényegíti át Turgenyev allegorikus költői alakká a szerelmet és az éhséget (Schopenhauer ezeket tartotta az élet fő mozgatóerejének), s hogyan jeleníti meg a művei egész sorában szereplő szerelmet pusztító, végzetes érzelmként, vérvörös szárnyú angyal formájában. Néhány Turgenyev-miniatűrben felsejlik egy-egy képzőművészeti alkotás emléke. A falusi templomban látomászerűen megjelenő, emberarcú Krisztus alakja összefüggésben lehetett a neves orosz festők, A. Ivanov és I. Kramszkoj Krisztus-ábrázolásával; a *Necessitas, Vis, Libertas* alcíme „dombormű” (*Барельеф*), s ez közvetlenül utal képzőművészeti fogantatására.

---

<sup>13</sup> Turgenyev éppen ezeket a sorokat fordította oroszra évtizedekkel prózai költeményének megalkotása előtt.

<sup>14</sup> Jékely Zoltán fordítása.

## A műfaj sajátosságainak összegzése

A fentiekből már kiderült, hogy Turgenyev *Seniliája*, s rajta keresztül a fejlődésnek induló orosz prózai költemény ahhoz az európai sorhoz kapcsolódik, amelynek legfőbb képviselői Bertrand és Baudelaire. Bár a három szerző nagyon különböző miniatűröket alkot, mégis vannak bizonyos közös sajátosságaik, nem utolsósorban az, hogy a műfaj mindhárom esetben romantikus eredetű, ami a legnyilvánvalóbban Bertrand írásaiban mutatkozik meg, de kétségtelenül érződik a másik két szerző „költeményeiben” is.

A megjelenésük idején Oroszországban teljesen újszerű Turgenyev-miniatűröket több orosz kritikus inkább költeményeknek, mint prózai műveknek tartotta, s több későbbi irodalomtörténész is versritmust igyekezett kimutatni a szövegekben, maga az író azonban prózai alkotásoknak tekintette kis miniatűrjeit. Ezt bizonyítják azok a variánsok, amelyekből igyekszik a véletlen rímeket eltávolítani. Bertrand és Baudelaire éppúgy, mint Turgenyev, prózának tekintik miniatűrjeiket. A századfordulón Brjusov, az 1920-as években Tinyanov<sup>15</sup> is prózának minősíti Turgenyev miniatűrjeit.<sup>16</sup> Mint utóbbi írja, „a prózai költemény mindig prózai lényegét árul el, a verses regény pedig verslényegét”. De a prózai költemény nem a versnek és prózának mechanikus összekapcsolásából kialakított „hibrid” (keverék), hanem önálló műfaj, amely azonban nem írható le egyértelmű formai jegyekkel, s mibenlétét ezért rugalmasan kell megjelölnünk, mert nincs olyan meghatározás, amelyet maradéktalanul vonatkoztatni lehetne nem hogy Bertrand, Baudelaire és Turgenyev összes prózai költeményére, hanem akár csak Turgenyev minden egyes prózai költeményére.

Mindháromuk „költeményeire” jellemző (bár különböző mértékben), a miniatűrjelleg és az ezzel együtt járó tömörség; ennek feltétele a legkifejezőbb szavak, szócsoportok, mondatszerkezetek kiválasztása. Ezért mindhárom író nagyon gondosan csiszolja „költeményeit”, egyiküknek szövegében sincsenek „lazaságok”, bőbeszédű mondatok, „henye” szavak. Ezeket a műfaj nem tűri meg.

A prózai költeményt általában igen erős érzelmi telítettség, líraiság jellemzi. Egyes irodalomtörténészek „szűzsé nélküli kompozíciót” tulajdonítanak e műfaj darabjainak, ami azonban nem felel meg a valóságnak, mivel Bertrand-nál a *Gáspár*-ciklus sok miniatűrje hangsúlyozottan cselekményes, és Baudelaire, Turgenyev prózai költeményei sem minden esetben „szűzsé nélküliek”. Azok a meghatározások fejezik ki a legpontosabban e három ciklus jellegzetességét, amelyek szerint a prózai költemény lírai-epikai műfaj. Emellett Baudelaire-nél és Turgenyevnél az epikai elem sokszor van jelen, de Bertrand több költeményé-

---

<sup>15</sup> V. Ja. Brjusov (1873–1924) neves orosz költő, író, esztéta. Ju. N. Tinyanov (1894–1943) orosz író, irodalomtörténész, műfordító.

<sup>16</sup> Брюсов, В. Я.: *Miscellanea: Избранные сочинения в двух томах*. Т. 2. Москва, 1955. 544; Тынянов, Ю. Н.: *Проблемы стихотворного языка*. Москва, 1965. 66.

től eltérően alárendelt szerepet játszik. Turgenyevnél az epikus, cselekményes elemek általában nem önmagukban érdekesek, hanem különböző lényeges funkciók hordozói, például a cselekmény is – mint sok szereplő – olykor allegorikus, másutt bizonyos példabeszédszerű következtetéshez vezet. Mindig igen fontos az író viszonya ahhoz a leírt eseményhez vagy eseménysorhoz, amelyből gyakran von le akár a saját életére, akár az egyén életére vonatkozó egyetemes következtetéseket (például *Feketerigó I*). Emellett a prózai költeménytől egyik szerzőnél sem idegen a szatíra, bár a három ciklus szatirikus elemei között sok különbség is megfigyelhető, például Turgenyevnél nem jelenik meg a Baudelaire ciklusára oly jellemző fekete humor.

Igen fontos annak hangsúlyozása, hogy a „prózai költemény” önálló, befejezett mű, s nem egy más műfajú alkotás kis része. Több esetben tekintélyes tudósok is kiragadnak néhány sort vagy bekezdést hagyományos prózai művekből, s ezt prózai költeménynek minősítik.

Néhányan megpróbálták, hogy Turgenyev prózai költeményeit hagyományos versekké alakítsák át. Turgenyev egyáltalán nem örült ezeknek a kísérleteknek, amelyek az általa az orosz irodalomban létrehozott új műfaj egyik leglényegesebb vonását, az önállóságát vonták kétségbe.

## Ajánlott szakirodalmi olvasmányok jegyzéke

ÁPRILY Lajos: *Utószó. Költemények prózában*. Budapest, Magyar Helikon, 1964.

FÜLLEBORN, Ulrich: *Das deutsche Prosagedicht (zu Theorie und Geschichte einer Gattung)*. München, 1970.

SCHARSCHUH, F.-J.: Das Problem der Gattung „Prosagedicht” in Turgenyevs „Стихотворения в прозе”. *Zeitschrift für Slawistik* 10, 1965. 501–518.

ZÖLDHELYI Zsuzsa: *Turgenyev prózai költeményei. Új műfaj születik*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991.

БАЛАШОВ, Н. И.: Ритмические принципы «Стихотворений в прозе» Тургенева и творческая индивидуальность писателя. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка* 1979/6. 530–542.

ГАСПАРОВ, М. Л.: Стихотворения в прозе. In: *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 7. Москва, Советская энциклопедия, 1972.

СЁКЕ, Д.: Структура «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева. In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Атила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 179–182.

## Ajánlott szépirodalmi művek jegyzéke

- BAUDELAIRE, Charles: *Kis költemények prózában. Petits poèmes en prose. Az eredeti szöveg és hű magyar fordítása* (= Kétnyelvű klasszikus könyvtár 14). Fordította: Szabó Lőrinc. Átnézte: Babits Mihály. Budapest, Lantos A., 1920.
- BAUDELAIRE, Charles: A fájó Párizs. In: SZABÓ Lőrinc: *Örök barátaink 2*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964.
- BERTRAND, Aloysius: Még egy tavasz. Fordította: Somlyó György. In: *Francia költők antológiája*. Válogatta és az előszót írta: Somlyó György. Budapest, Móra, 1958. 330–331.
- BERTRAND, Aloysius: Scarbo. Fordította: Radnóti Miklós; A kéz öt ujjá. Fordította: Illyés Gyula. In: *Francia költők antológiája*. Szerkesztette és a jegyzeteket írta Lakits Pál, Rónay György, Szegzárdy-Csenger József. Budapest, 1962.
- BERTRAND, Aloysius: *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Edition présentée, établie et annotée par Max Milner, 1980.
- TURGENYEV, Ivan: *Költemények prózában*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Magyar Helikon, 1964.