

filológiai
közlöny

2012/3.
LVIII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományok Akadémia



Nemzeti
Kulturális
Alap

A szerkesztőség címe:

Balassi Kiadó (1136 Budapest, Hollán Ernő u. 33. IV/5.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő u. 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára

Példányonként megvásárolható
www.balassikiado.hu



BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József u. 9–11.
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Ivan Goncsarov prózapoétikája

INNOKENTYIJ ANNYENZKIJ Goncsarov és az ő Oblomovja	219
DMITRIJ LIHACSOV Az erkölcsrajzi idő Goncsarov <i>Oblomov</i> jában	229
KATHARINA HANSEN LÖVE Térstruktúra az <i>Oblomov</i> ban	235
PETER THIERGEN Oblomov mint töredék-ember Goncsarov és Schiller. Előzetes megállapítások	245
RÓHRIG ESZTER A szerelem elbeszélésmódja Goncsarov <i>Oblomov</i> című regényének egyik részletében	263
TYIMOFEJ RAJNOV Goncsarov <i>Szakadék</i> című regénye mint művészi egész	273
MOLNÁR ANGELIKA Don Juan felemelő bukása Goncsarov <i>Szakadék</i> című regénye és vendégszövegei	285
<i>Műbely</i>	
ROGINER OSZKÁR A kortárs posztjugoszláv dokumentarista dráma: archívum, valóság, fikció	307

SAMU JÁNOS VILMOS Határtapasztalatok	323
---	-----

Recenzió

<i>Obломov</i> : állandók és változók Goncsarov bicentenáriuma (Selmeczi János)	336
---	-----

Goncsarov 200. Gondolatok az <i>Obломov</i> nyolcadik német fordítása kapcsán (Bártfay Réka)	342
--	-----

Nekrológ

Viljo Tervonen (1917–2011) (A. Molnár Ferenc)	345
--	-----

Számunk szerzői	348
-----------------	-----

E lapszámunk tematikus írásait Kovács Árpád és Molnár Angelika szerkesztette

INNOKENTYIJ ANNYENSKIJ

Goncsarov és az ő Oblomovja¹

Fennmaradt kilenc súlyos kötet (1886–1889),² összességében több mint 3500 oldal, egész kis könyvtár – Ivan Alekszandrovic Goncsarov alkotásai. E kilenc kötetben azonban nincsenek levelek, vázlatok, versek, befejezetlen kezdemények, vagy befejezések kezdemények nélkül, hiányoznak az ifjúkori zsengek is. Valamennyi mű érett, átgondolt, nemcsak hogy kihordott, de olykor még túlfordított is. Rendkívül egyszerű felépítésük ellenére a regények bővelkednek pszichológiai tartalommal és jellemző részletekben; a típusok összetettek és briliánsan megrajzoltak. Belinszkij már a *Hétköznapi történet* olvasásakor figyelte arra, hogy „amiből más kilenc kisregényt, elbeszélést írt volna, Goncsarovnál belefér egy regény kereteibe”.³ Más szavakkal ugyan, de ezt fogalmazta meg Dobroljubov is az *Oblomov* kapcsán (DOBROLJUBOV 1948). Bár a *Pallasz Fregatt*-ban találhatunk néhány elavult útirajzot Japánról és Dél-Afrikáról, de ettől eltekintve egyetlen felesleges oldal sincs benne. A *Szakadékok* húsz éven keresztül érlelte, írta, hordta ki. S ha ez még nem volna elég, hozzátehetnénk, hogy Goncsarov ízig-vérig orosz író volt, mélyen és teljesen nemzeti. Töllából nem kerülhetett volna ki sem *A diadalmas szerelem dala*,⁴ sem spanyol vagy indus fordítás. Célkitűzései, motívumai, típusai közel állnak mindannyiunk szívéhez. Sem társadalmi, sem irodalmi hírnevén nem esett folt, de még egy kérdőjel sem merült fel.

Goncsarov nevét lépten-nyomon a négy-öt klasszikus írónk között emlegetik, számtalan szemelvénnel bekerült a szöveggyűjteményekbe és a tankönyvekbe, az utalások irodalmi ízlésére és érzékére, szemérmes Múzsájára, stílusára és nyelvére már szinte közhelyszámba mennek. Goncsarov hagyta ránk Oblomov halhatatlan alakját. [...]

¹ A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: АННЕНСКИЙ 1979.

² Annyenszkij Goncsarov összes műveinek alábbi kiadására hivatkozik: ГОНЧАРОВ 1886–1889.

³ Erről Goncsarov számolt be önvallomásában: ГОНЧАРОВ 1980, 115.

⁴ Turgenyev elbeszélése.

A líraiság teljesen idegen Goncsarovtól. Meglehet, hogy ifjúkorában írt verseket, mint az ifjabb Adujev, de ha így is volt, biztosan rendelkezett maga is egy jótevő nagybácsi Adujevvel, aki még időben elégette azokat. Mint mimózálelkű költő, nem tűrte, hogy magánéletében vájkáljanak. Habár mindig éberem ügyelt a kritikákra, nem volt túl követelődző velük szemben. „Ni excès d’honneurs, ni excès d’indignités” (‘Semmi mértéktelenség – sem dicséretben, sem megrovásban!’ [fr.]). Elmeséli, hogy a *Szakadék* első részeit felolvasta barátainak,⁵ de persze ez is csak művészi fogás; hiszen az érzékeny és művelt barátok megjegyzései, tanácsai, véleményei az *objektíválás* nehéz feladatát segítették. [...]

Tehát Goncsarov személyiségéről megállapítható az is, hogy alaposan elrejtőzött alakjai mögött, és az is, hogy szerényen elhatárolódott a szerzői hírnévtől. Jól mulatott a kritikusok naiv igyekezetén, hogy kitalálják, melyik alakban örököltette meg önmagát: az unokaöcsben vagy a nagybácsi Adujevben, Oblomovban vagy Stolzban.

Az alábbiakban kísérletet teszek arra, hogy megrajzoljam, ha nem is Goncsarov személyiségét, de *irodalmi alakját*.

Goncsarov *elsősorban a vizuális benyomások világában* élt és alkotott: leginkább a képek, pózok, arcok vonzották és hatottak rá. Önmagát *rajzoló*nak nevezte, és Belinszkij rendkívül éleslátóan megjegyezte, hogy Goncsarov élvezte rajzoló hajlamát és tehetségét.⁶ Az író saját bevallása szerint is, a vizuális benyomások intenzitása gyakran művészi hallucinációkat okozott. Ebből fakadóan a *leírás* túlsúlyban van nála az elbeszéléssel, az *anyag*i, a *kézzel fogható* az elvonttal, a *színek* a hangokkal, az *alakok* tipizációja a beszédmódok tipizációjával szemben.

Számomra világos, hogy miért nem próbált meg Goncsarov soha drámaformában alkotni. [...]

Idézzék fel a hősök külsejének, testtartásának, mimikájának, gesztusainak, de elsősorban külsejének folytonos és végeláthatatlan goncsarovi leírásait! Vegyük például a japánok vagy a szolgák – a Zaharok, Anyiszják, Matvejek, Marinák – alakját: szinte élnek, annyira valóságosak. Goncsarov mindegyik figurában az egyedit, a jellemzőt keresi, azt a varázslatos pontocskát, amely, mint emlékeznek, úgy elbűvölte Rajszkijt tanítómestere ceruzavonásaiban. [...] A vizuális hatások lényegesen eltérnek az auditív recepciótól: először is, maradandóbbak; másodsor, kötetlenebbek és tisztábbak; harmadszor, mozgósítják az elmét, és szorosabban összefüggnek a gondolkodás folyamatával. Ezzel szemben a hallott benyomások közelebb állnak az érzelmek és indulatok világához. Az optika dominanciája az akusztika felett sajátos színezetet adott az egész goncsarovi poétikának. Képei érzékletesek, szinte tapinthatók, leírásai világosak, nyelve pontos, mondatainak megformáltsága kifinomult, szereplői gyakran szentenciaszerűen koncentráltak, a költő véleményalkotása, ítélete találó és határozott; leírásaiból hiányzik a zeneiség, a líraiság, az elbeszélés stílusa *meglepően egyhangú*, és különösen jól sikerültek a moz-

⁵ A *Szakadék* című regény főhőse, Rajszkij alakja kapcsán: ГОНЧАРОВ 1980, 106.

⁶ BELINSZKIJ 1950.

dulatlan és méltóságos alakok, mint Oblomov vagy a nagymama, s szolgálója, Vaszilisza. A szentimentalizmust kinevette és elítélte már alkotói útja legelején;⁷ a miszticizmus idegen volt tőle, hősei még csak nem is érintenek vallási kérdéseket. A szenvedély nem adatik meg hőseinek. Emlékeznek, hogy Rajszkij is csak elszántan keresi és várja a szenvedélyt? A szerelem, a félelem és más érzések természetesen szorosabban összefüggnek a zenével, mint a festészettel vagy a szobrászattal, mely utóbbiak a megismerés szférájához tartoznak, és lényegében hűvösek. Ha döntően vizuális benyomások irányítják a személyiséget, *lefoglalják a megfigyelő elmét*, és mintegy ellensúlyozzák a heves érzelmeket és a hullámozó, nyugtalan indulatokat. [...]

Az úgynevezett művészi objektivitás, a sine ira et studio,⁸ amelyre Goncsarov oly büszke volt, valójában nem más, mint költészetében a festői elemek erős és határozott dominanciája a zeneiek felett.

Próbáljuk meg tisztázni az objektív alkotás fogalmát! Ez egyáltalán nem jelenti a költői anyag heterogén jellegét, amivel például a flaubert-i iskola kérkedik. Goncsarov nagyon is körültekintően válogatta meg benyomásait, sőt képeit, mivel költői individualitása kétségtelenül kialakultabb és határozottabb volt annál, amilyet Turgenyevnél és Dosztojevszkijnél, vagy akár számos más orosz írónál tapasztalunk. [...]

Egyáltalán, csak azt rajzolta meg, amit szeretett, vagyis amit megszokott, amivel együtt élt, amibe beleélte magát, amit sokszor látott, amiben meg tudta különböztetni a véletlent a tipikustól. Az író és hősei között állandóan érzékelhető a szoros és eleven kötelék. Nemcsak megfigyeléseiből építette fel alakjait, Adujevet, Oblomovot, Rajszkijt, hanem megélte őket. Regényei *önismeretének* és önellenőrzésének *aktusai*. Adujev alakjában még nem elég mély az önvizsgálat; Rajszkij figurájában a szerző önvizsgálati feladatai meghaladják képességeit. Oblomov az ő köztes és tökéletes teremtménye. [...] Ki kérdőjelezné meg, hogy Oblomov és Goncsarov között mélyebb és szorosabb a viszony, mint Szanyin vagy Lavreckij és Turgenyev között? Az utóbbi esetben hangulatok, az előbbiben *jellemek összefonódásáról* beszélhetünk. Senki sem vitatja, hogy költőnk regényeiben is vannak bábuk, kirakatfigurák, és elsőként sietett beismerni a kimódoltságukat. Ezek: a gróf a *Hétköznapi történetben*, Belovodova, Natasa, Tusin a *Szakadékban*, Stolz az *Oblomovban*. De nem is arra születtek, hogy művészi gyöngyszemekké váljanak. Bábui glaszéjára a költő nem rajzolt sem kék vénákat, sem jellegzetes ráncokat. Szinte lemeztelenített és nyilvánvaló szerepük a regényekben: a költő eszméjéhez antitéziseket keres (Stolz, Ajanov), vagy a távolban pislákoló tüzet lesi, s próbálja kivenni kontúrjait (Tusin), vagy a regény felépítése kívánja meg a fordulatokat (gróf).

Meglátásom szerint a goncsarovi alkotás *autentikusságát* ezek a kirakatfigurák nem zavarják, sőt inkább erősítik. Goncsarovtól szerencsére idegen volt a leleplező, tendenciózus irodalom. [...]

⁷ A *Hétköznapi történet* című regényben.

⁸ Harag és részrehajlás nélkül (lat.) – (*A ford.*)

Az író különösen élvezte, ha szimpatikus jelenségeket rajzolhatott. Milyen jól sikerült Fagyeejev, Oblomov, Marfinyka, Vera, nagymama, Rajszkij, Matvej alakja, és mennyire elmarad tőlük Tarantjev, Ticskov, Polina Karpovnáé, Marké. A rossz, a gonoszt kevésbé tudja ábrázolni. Az élet negatív jelenségei, mint az állat az emberben, különböző típusú, teljesen eltérő reakciót váltanak ki a költőkben: Dosztojevszkij számára a rossz ábrázolása csak eszköz arra, hogy erőteljesebben kifejezze az emberi lélekben rejlő eredendő jót. [...]

Dosztojevszkij különösen bátor volt a gonosz ábrázolásában, ám éppen annak érdekében, hogy megmutassa annak eredendő gyöngeségét. Szembeötlő volt hajlama arra, hogy hőseit és hősnőit nemcsak hogy prostituáltak, gyilkosok, hamiskártyások stb. legkevésbé sem vonzó alakjában reprezentálja, hanem hogy kifejezetten ocsmány helyzeteket, aljas fondorlatokat találjon ki, amelyekben a nem tiszta lelkiismeretű emberek kénytelenek egy felsőbbrendű elv, Isten létét felfedezni lelkükben. Idézhetjük Dmitrij és Katyerina Ivanovna, vagy Szvidrigajlov és Dunyecska jelenetét. A másik lehetőség – a Juvenalistól és Persiustól Barbier-hoz, Prushoz, Szaltikov-Scsedrinhez vezető út. Illusztrált és körüljárt téma, ezért nem is térek ki rá. A harmadik út Piszemskijé, aki természeténél fogva pesszimista és cinikus, ezért távolságtartón és szigorúan boncolgat minden emberi kicsinyességet, irigységet, lelki szemetet, alantasságot. Nem irtózik tőle, mivel semmi másra nem számít. Ezt az ösvényt a zseniális Zola taposta ki. A negyedik út leginkább Angliára jellemző – Dickens optimizmusa a megbüntetett, megfékezett gonosszal, mindennemű beszennyeződés nélkül, aki a jellemeket finoman, átgondoltan, beleérzőn rajzolja meg. Goncsarov munkássága ehhez a típushoz sorolható. Már említettem, hogy Goncsarov alaposan megszűrte benyomásait. Lelke szinte azonnal összerándult és bezárult, ha az élet sötét oldalához ért. Ellenben makacsul és szilárdan telítődött a kellemes benyomásokkal, amelyekből lassan és nehézkesen jöttek létre szoborszerű alakjai. Óvatos, flegmatikus és konzervatív személyiség volt. Született szemlélődő, akinek különösen fontos volt a szemlélődéshez szükséges körülmények biztosítása: nem sietett az új élet elébe, nem bonyolódott szokatlan érzetek világába, viszont makacsul ragaszkodott kedves benyomásaihoz, féltő gondal válogatta ki azokat a mindenholra rá törő élet jelenségeiből, kellemes körülményeket teremtett belőlük, és költői tartalékait újabb rétegekkel mélyítette el. Akár a trópusokon, akár a nagyvilági szalonban tartózkodva is, Goncsarov *nem új érzéleteket keres, csak összehangolja megszokott benyomásait az újakkal*, és megfigyeli, hogyan tükröződik ez a régi dolog az új nap alatt. [...]

Ha a regény váza úgy kívánja – ez a „tudatos” alkotás, amelytől úgy idegenkedett –, hogy távol álló világba kerüljön, lanyhán, kedvetlenül szövi regénye fonálát, majd megvallja (mint az *Oblomov* vagy a *Szakadék* elejét illetően), hogy kénytelen volt kitalálni, *kiagyalni* azt, és alázatosan hajtja le fejét a megérdemelt szemrehányások előtt (GONCSAROV 2006). [...]

De Goncsarov nemcsak ösztönös, öntudatlan optimista volt, optimizmusa szervesen költői világlátásához tartozott.

Goncsarov nem szerette gondolatait absztrakt formában kifejezni, állandóan kutatta annak módját, hogy ezek a gondolatok a képekből sarjadjanak ki. Kritikát ír Monahov színészi játékáról Gribojedov *Az ész bajjal jár* című darabjában, keze ugyanakkor a főhős, Csackij alakjának kontúrjait rajzolja meg; Belinszkijről készül véleményt formálni, ehelyett a portróját festi meg. Viszont kétségtelen az is, hogy alakjai gyakran szócsövei, gondolatai közvetlen kimondói.

Az *Oblomov* első részében a Penkinnel folytatott vitája során a főhős tirádában tör ki a költészet leleplező irodalommal alakítása ellen. [...]

Goncsarov ezt a gondolatot fejtette ki elméleti szempontból a *Jobb későn, mint soha* című cikkében.

A finom művészi alkotómunka megtanította az írókat arra, hogy *óvatos és tapintatos legyen az „emberrel”,* miközben költészetében elsősorban *megismerésre és igazságra* törekedett. [...]

Goncsarov visszaemlékezéseinek középpontjában keresztapja és nevelője, Jakubov⁹ szimpatikus figurája áll, akitől költészete és világlátása származik. Általa szerette meg a régi és az új harmonikus egységét, csábította a tudásvágy, az emberszerűség, a gentlemanviselkedés, a függetlenség, a nagyvonalúság az emberi gyarlóságokkal szemben, és a nagyfokú méltóságteljes békülékenység.

Itt lehetne a helye az idealizálásnak, a lírai ködnek. De nem, Goncsarov óvatos az „emberrel”, szimpátiája és emberszeretete csorbát szenvedne a felesleges szépítéstől, hozzáköltéstől. Bizony, Jakubov alakját is utoléri a goncsarovi humor fénycsóvái. [...]

Goncsarov szerette a nyugalmat, de ez nem a henye és elpuhult emberek, hanem a szemlélődő lélek nyugalma volt. Meglehet, hogy a költő érezte, hogy *csak ebben az állapotban ragadhatja meg az élet azon jellegzetes vonásait, amelyek a gyorsan változó benyomások káoszában elsikkadnak.* Ezt a fajta nyugalmat kedvelte Krilov is. Ebben az állapotban volt képes kiérlelni alakjai és képei állandósult vonásait.

Figyeljék meg Goncsarov portróját! [...] Helyezzék mellé azt a vonzónak nem tekinthető, de jellegzetes önarcképet, amelyet oly önfeláldozó objektivitással rajzolt meg a szépíró Szkugyelnikov esetében (*Литературный вечер [Irodalmi est]* című művében). [...]

Szkugyelnikov egész este mélyen hallgat, mégis ő az egyetlen valódi szemlélő és megfigyelő: szelektáltan magába szívja környezetéből az összes olyan benyomást, amelyet érdemes megélni, majd ezekkel kiegészíti, kihangsúlyozza vagy megerősíti azokat a tipikus képzeteket, amelyeket korábban nagyvilági szalonokban vagy irodalmi körökben szerzett.

Szkugyelnikovban, ebben a nevetséges, szinte hipnotizált figurában egy nagyon érzékeny és fogékony ember testesül meg, akinek az életét a szemlélődés határozza meg. Ennek során lelkében bonyolult munka folyik, elméjében a benyomásokat szelektálja: appercepció révén kiegészülnek és módosulnak azok a kom-

⁹ A valóságban Nyikolaj Tregubov, szimbirszki nemesember, nyugalmazott tengerész.

binatorikus képzetek, amelyeket *típusoknak* szokás nevezni. A nyugalom mindennek elengedhetetlen feltétele, mivel az izgatottság, a pózolás, a szórakoztatás, a saját aktív részvétel a színen csak árt a költői alkotás első fázisában.

Goncsarov azt állította, hogy a típusokat szinte *ingyen, ajándékba* kapta. Vajon nem a *szemlélődés e láthatatlan munkáját* nevezi *ajándéknak*? Nem azért írt-e viszonylag ritkán, és kezdett későn alkotni, mert nem volt mindig meg a szükséges környezet, a feltételek? Nemcsak a szolgálat meg a kikapcsolódás, az ifjúság heve akadályozta, a túl sok energia zavarta a szemlélődést, és ezáltal az alkotást.

De lépünk tovább! Goncsarov nem szerette a túl erős benyomásokat. Az óceánt unalmasnak meg sósnak titulálja, *alakilag elégtelennek* és egyhangúnak tartja.¹⁰ [...]

Hiányoznak a betegség képei: költészetétől idegen minden durvaság, izzó szenvedély és heves érzelmkitörés. Oblomov ideglázát sem részletezi, az a regény két része között zajlik le. [...] A bánatot, a lélek betegségét is szereti enyhíteni, hogy ne legyen se fájó, se intenzív. Elég csupán a szegény Kozlovra utalnunk,¹¹ akit felesége elhagyott – emésztí a bánat, de élte a remény, hogy a hűtlen asszony viszsztatér. Heves kirohanásokkal is csak ritkán találkozhatunk Goncsarov regényeiben. Oblomovnak mindössze egy erőteljesebb gesztust engedett meg: a regény ötszázadik oldalán pofon vágja az alávaló Tarantyevet, aki ezt már a huszadikon is megérdemelte volna. [...]

Mint már említettem, Goncsarov kerüli a hirtelen és éles fordulatokat. [...]

Ha olykor ábrázolja is a szenvedést, az nincs mély hatással az olvasóra; nem fájóbb, mint egy kisebbfajta érvágás.

Vera gyötrődése is annyira nevelő célzatú és jótékony hatású, hogy a hősnő valóban új életre kel az átélt fájdalmat követően. [...] Goncsarov csak két alkalommal rajzol valódi emésztődést, szorongást és sóvárgást – az idősebb Adujev felesége és Olga Stolz esetében –, s e lélekölő kielégületlenségérzés közepette hagyja el őket, mivel nem a fájdalom dalnoka. De a gazemberek és az ostoba alakok sem sérítik az olvasó igazságérzetét: az előbbieket megszegyenülnek, az utóbbiakat rászedik. [...]

Goncsarov egész költészetében nincs semmi, ami misztikusan izgatná az érzékeinket, de nincs semmi félelmetes sem. [...]

Költészetéből valahogy hiányzik még a halál is, akárcsak istenáldotta Oblomovkájából. [...]

Turgenyev vagy Tolsztoj egész műveket szentelt a halál témájának. [...] Oblomov viszont azért hunyt el, mert élettörténete véget ért, mert alkotója kimerítette a teljes pszichológiai lényegét, és már nem volt szüksége rá.

Goncsarov szerette a rendet, a kényelmet, minden finom, szép és maradandó dolgot. Vegyük például az angolok és kultúrájuk klasszikus jellemzését a *Pallasz Fregatt*-ban, vagy a fényűzés és a komfort összehasonlítását. A komfort Goncsarov

¹⁰ Például a *Pallasz Fregatt* című útirajzában.

¹¹ Kozlov – vidéki tanító a *Szakadék* című regényben.

számára nemcsak hétköznapi, hanem művészi, alkotói szükséglet volt: azoknak a közeli, örök benyomásoknak a harmóniájában és szépségében rejlett, amelyek poétikáját táplálták.

Goncsarov a józanság megtestesítője, örök rezonőr. A szentimentalizmus idegen, nevetséges számára. [...]

Számos rezonőralkotót teremtett, mint a nagybácsi Adujev (*Hétköznapi történet*), Ajanov (*Szakadék*), Stolz (*Oblomov*), nagymama (*Szakadék*), akik között csak egy eleven személyt találunk, jelesen a nagymamát.

Goncsarov rezonőrsége *teljesen orosz* jelenség, humoros, önironikus, *konzervatív, de nem vaskalapos*, sőt épp ellenkezőleg, szívből jövő, s ami a legfontosabb, az *önélgűlttség legcsekélyebb jele nélkül*.

Ilyen a nagymama is, aki számára mindent a hagyomány, vagyis az évszázados kollektív tapasztalat old meg: mélységesen konzervatív, de szíve telve van szeretettel az emberek iránt, s ez néha meggátolja abban, hogy következetes legyen ítéleteiben és cselekedeteiben. [...]

A kritika által alkalmazott fogalmak, meghatározások közül az egyik leginkább közkeletű a *típus*. A durva módszereket alkalmazó iskolás tudomány különösen kedvelte ezt a terminust. Pljuskin a fősvény típusa, Oblomov a lusta típusa, Nozdrjov a hazug típusa. [...]

A művészi típus ugyanakkor nagyon összetett dolog.

Mindenekelőtt két oldalát különböztethetjük meg: a művészi típus 1. számos homogén benyomás képzeatinek kombinációja: minél eltérőbbek a csoportok, annál gazdagabb a típusok galériája; minél több benyomásból épül fel egy típus, annál gazdagabb; 2. magába foglalja a költő lelki életének számtalan funkcióját; beléje ágyazódnak gondolatai, érzései, vágyai, törekvései és ideáljai. [...] Vegyük például az Osztrovszkij, Potyehin vagy Gleb Uszpenszkij által teremtett típusokat: egy Tyit Tyitics Bruszkovban jól érzékelhető a passzív, a materiális, az epikus elv dominanciája a lírai, az ösztönös felett.¹² Helyezzük mellé Lermontov Pecsorinját – nyilvánvaló, hogy ez a típus lírai, ezért materiális, hétköznapi és nemzeti tartalma könnyen kimeríthető.

Goncsarov típusainak van epikus és lírai oldala is, s bár mindkettő gazdag, az előbbi dominál.

Goncsarov művészi típusainak elemzése különösen nehéz az alábbi két oknál fogva:

1. líraiságát az író lehetőségeihez mérten tompítja; 2. fukarkodik a lelkiállapotok ábrázolásával, és gyakran csak azt írja le, amit látni és hallani lehet.

Ahogy a költő lírájában is a központi, domináns motívumot, úgy a regényművészetben ábrázolt számtalan típusban is a központi figurát kutatjuk. A kiemelke-

¹² Alekszandr Nyikolajevics Osztrovszkij (1823–1886) orosz drámaíró, Alekszej Antyipovics Potyehin (1829–1908) orosz író, Gleb Ivanovics Uszpenszkij (1843–1902) orosz író. Tyit Tyitics Bruszkov Osztrovszkij *Тяжелые дни* (*Nebéz napok*) (1863) című drámájának szereplője.

dő költők nagy többsége létrehozott ilyen kulcstípust, amely sok mindent megmagyaráz a szerző világlátásában, s felfedezhető benne a költő más típusainak egy-egy vonása is. Gogol kulcstípusa Csicsikov, Dosztojevszkijé Raszkolnyikov és Ivan Karamazov, Tolsztojev Levin, Turgenyevé Rugin és Pavel Kirszanov volt. Természetesen a lényeg nem az önéletrajzi összefüggésben rejlik, hanem a szellemi és lelki átélés intenzitásában, amely az adott alakban testet ölt.

Goncsarov csak egy ilyen típust hozott létre: *Oblomovot*.

Oblomov a kulcsa Rajszkij, a nagymama, Marfinka és Zahar figurájának.

Oblomov alakjában a költő megjelenítette kötődését szülőföldjéhez és a múlt-hoz. Beleoltotta a jövő látomását, az öntudat keservét, a lét örömeit, az élet költészetét és prózáját; s megtalálható benne Goncsarov lelke valamennyi személyes, nemzeti és univerzális elemével. [...]

Most nincs alkalmunk arra, hogy az Oblomov kapcsán a puskinsi hatás mértékének és formáinak vizsgálatába belemélyedjünk. Az azonban e nélkül is teljesen világos, hogy Goncsarov miért határolta el magát Gogoltól. Tudjuk, mennyire idegenkedett Goncsarov a líraiságtól, amely Gogol költői lényének minden porcikáját áthatotta, és lassan teljesen megmérgezte alkotóképességét. Túl gyöngye volt ahhoz, hogy az őt nyugtalanító valamennyi érzés és gondolat költői megfelelőjét létrehozza. [...]

Goncsarov nem élte át a gogoli önfeltárulkozás és önostorozás nehéz szakaszát, nem vesztette el sem az emberek iránti szeretetét, sem az emberekbe vetett hitét, mint Gogol. Életét szilárd alapokra építette, amelyek közül a legfontosabb az élet szeretete és a lassú, de biztos fejlődésbe vetett hite volt. [...] Goncsarov megfigyelései akaratlanul is a Gogol által teremtett típusok alapján rendeződtek. Gogol hagyta rá Oblomovka prototípusát Tolsztojev portájában. Gyakran ábrázolt finom, puha és henye figurát, amely a zsíros jobbágytartói talajból sarjadzott ki, lásd Manyilov, Téntetnyikov, Platonov. Oblomov alakjának gyökerei minden bizonnyal innen erednek. Megjegyzem, hogy e három alakból csak egy befejezett és művészi: a Manyilové. Téntetnyikov és Platonov csak vázlatok, ezért nem lenne helyes Oblomovval rokonítani őket. Ráadásul uralkodó vonásuk az örök unalom, elégedetlenség, ami viszont nem jellemző Oblomovra. Oblomov kétségtelenül jóval okosabb is Manyilovnál, és teljességgel hiányzik belőle az a fajta elragadtatottság és negédesség, amely Manyilov sajátja.

Gogol nemegyszer, már a *Holt lelkeket* megelőzően is, szólt az oblomovizmusról: például mellékesen odavetett egy anekdotát a haszontalan és semmittevő rezonőr-ről, Kifa Mokijevicsről. Úgy vélem, hogy a *Mi az oblomovság?* című Dobroljubov-tanulmány több szempontból inkább vonatkozik erre a gogoli epizódra, mint Goncsarov regényére. [...]

Oblomov típusának tartalma gazdagabb a gogoli prototípusoknál, ebből következően ő sokkal inkább hasonlít egy eleven emberre, mint azok bármelyike: minden éles vonás eltűnik, elsimítódik Oblomovban, egyetlen kirívó vonása sincs, ezáltal mindegyik jól kivehető. [...]

Véleményem szerint a szerző a maga számára szimpatikus személyiséget rajzolt meg, s ezen alapul az általa keltett benyomás is. Majd minél inkább belemélyedünk Oblomovba, annál kevésbé háborít fel vagy zavar a dívány és a köntös iránti ragaszkodása. Csak a saját benyomásaimról beszélek, de úgy gondolom, hogy az író nyugalom és szemlélődés iránti szeretetéből fakadnak, valamint abból az egyedülálló képességéből, hogy a legegyszerűbb és legjelentéktelenebb dolgot is költőivé varázsolja. [...]

Lássuk, mi állítódik szembe az oblomovi lustasággal: karrier, nagyvilági hívságok, kicsinyes patvarkodás vagy Stolz kulturális és kereskedelmi tevékenysége. Nem arról van inkább szó, hogy az oblomovi köntös és dívány csak tagadása ezeknek a próbálkozásoknak, hogy megoldják az élet nagy kérdéseit? [...]

Oblomovot szeretik. Szerelmet, sőt imádatot tudott kiváltani Agafja Matvejevna-ban. Jusson eszükbe a regény vége, és Zahar ragaszkodása! Oblomov egy gyöngye, szeszélyes, ügyetlen és elkényeztetett ember, akiről gondoskodni kell, de azért tudott boldogságot adni másoknak, mert volt szíve. [...]

[...] Oblomov lélekben ártatlan és szűzies fiatalember, szokásaiban aggastyán. Félénk gyöngédséggel őrizgeti ideálját, de annak elérése egyáltalán nem életcélja, hanem a legkedvesebb álma. Az ideál hajszolását kísérő küzdelem, erőfeszítés és nyüzsgés csak lerombolná Oblomov vágyálmát, bemocskolná ideálját. Ezzel magyarázható, hogy a regény már eredendően a pusztulás eszméjét hordja magában.

Romantikus kalandjaiban Oblomov szánni való; szánalmas, ahogy váltakozik benne a fiatalos hév az öregség kimerültségével. [...]

Olga pedig mérsékelt, kiegyensúlyozott misszionárius hölgy. Nem a szenvedés-vágy, hanem a kötelességtudat erős benne. Számára a szerelem az élet, az élet pedig kötelesség. [...]

A félénk és gyöngéd Oblomov, aki oly engedelmesen és szemérmesen vetette alá magát neki, s oly egyszerűen szerette, csak kényelmes játékszere volt lányos álmának és képzelt szerelmének.

Számomra a szakításuk teljesen természetesnek tűnik. A szerelmi történet harmóniája régen véget ért, s meglehet, hogy csak két pillanatig tartott – a *Casta diva* áriában és az orgonagally momentumában. Olga és Oblomov, egymástól teljesen függetlenül, összetett lelki életet él, mivel együttlétüket az unalmas próza lengi be, amikor is Oblomovot azért ugráltatják, hogy hol „kettős” csillagokat, hol meg színházjegyeket szerezzen be. Ő pedig nyögdécselve cipeli szerelmi regénye súlyát.

De ekkor már csak egy semmiség kell, hogy elszakadjanak a vékony összetartó szálak. [...]

Molnár Angelika fordítása

Bibliográfia

- АННЕНСКИЙ, Иннокентий Федорович (1979), *Гончаров и его Обломов*, in Иннокентий Федорович АННЕНСКИЙ, *Книги отражений*, Москва, Наука, 251–271. Első közlés: *Русская школа*, 1892/4, 71–75.
- BELINSZKIJ, Visszarion (1950), *Áttekintés az 1847-es orosz irodalomról*, in Visszarion BELINSZKIJ, *Válogatott esztétikai tanulmányok*, Budapest, Szikra, 387–515.
- DOBRÓLJUBOV, Nyikolaj (1948), *Mi az oblomovság?*, ford. LUKÁCS JÁNOSI Gertrúd, in Nyikolaj DOBRÓLJUBOV, *Orosz realizmus*, Budapest, Szikra, 29–78.
- ГОНЧАРОВ, Иван Александрович (1886–1889), *Полное собрание сочинений Гончарова в 9-ти томах*, Изд. 2-е, Санкт-Петербург, Глазунов.
- ГОНЧАРОВ, Иван Александрович (1980), *Лучше поздно, чем никогда*, in Иван Александрович ГОНЧАРОВ, *Собрание сочинений в 8 томах*, Т. 8, Москва, Художественная литература, 99–148.
- GONCSAROV, Ivan (2006), *Jobb későn, mint soha. Kritikai jegyzetek*, ford. MOLNÁR Angelika, in KROÓ Katalin (alkotószerk.), *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I–II*, I, Budapest, HEFOR, 318–327.

DMITRIJ LIHACSOV

Az erkölcsrajzi idő Goncsarov *Oblomov*­jában¹

A középkori orosz didaktikus irodalomban a jelen idő ábrázolását alárendelték az erkölcsrajzi és erkölcsnemesítő feladatoknak. Korábban már feltártuk, hogy az erkölcsi tanítások „örök” emberi hibákat és jellegzetes „bűnöket” ostromoztak. A jelen idő segítségével az emberi gyarlóságokat általánosíthatták. A didaktikus és leleplező irodalom „jelen ideje” érdekes továbbgondolásra került a 19. század első felében az erkölcsrajzi karcolat műfajában, amelyet a francia irodalom határozott meg. A karcolat is az erkölcsök és szokások általánosítását tűzte ki célul, ám más formában, mivel a megismerés került előtérbe. Ebből fakadóan művészi időszerkezete lényegesen összetettebb.

A jelen idejű karcolat egyfajta iskola szerepét töltötte be az orosz irodalomban, amelynek segítségével számos orosz író sajátította el a tipizálás technikáját és a művészi idő fogalmát. A leírásokban a jelen idejűség dominált. A jelenségek általánosítását elsősorban az időbeli stabilitásuk, a hosszú időtartamuk és az ismétlődő előfordulásuk nyomatékosításával érték el. A tipizálást hozzárendelték az élet művészi­leg felfedezett, túlnyomórészt lassú ritmusához, amely önmagába tér vissza. Ez a normál, ismétlődő, napi és éves ciklus, amelyben az események nyugodtan, váratlan fordulatok nélkül zajlanak. Az író feladata annak leírására korlátozódott, ami naponta vagy évente ismétlődően történik, ami sokáig fennmarad, ami szokványos. A karcolat műfaját képviselik már az alábbi korai művek is: K. N. Batyuskov: *Прогулка по Москве* (Moszkvai séta) (1811), K. F. Rilejev: *Провинциал в Петербурге* (Egy vidéki Péterváron) (1821), D. N. Begicsev: *Семейство Холмских* (A Holm család) (1832), V. F. Odojevskij egyes művei, Ny. A. Polevoj: *Новым живописец общества и литературы* (A társadalom és az irodalom új festője) (1832), A. Sz. Puskin: *Erzerumi utazás*, valamint M. Ju. Lermontov: *Кавказец* (A kaukázusi). A karcolat hatással volt Gogol, Goncsarov, Turgenyev és mások költészetére is fejlődésük bizonyos szakaszában. A Nyevszkij prospekt, a régimódi földesurak vagy Iljusa Oblomov „álombeli” egy napja, a nap eseményeinek vontatottsága, lassúsága, folytonos ismétlődése, a tipikus orosz vidéki vagy városi táj statikus leírása megfelelt az általánosítás céljainak.

¹ A fordítás az első kiadás alapján készült: ЛИХАЧЕВ 1967.

A naturális iskola kedvelt eszközei, az általánosítás és a tipizálás lelassították az irodalom művészi idejét, arra kényszerítették, hogy nyugodtan áramoljon. Az írók figyelme az olyan, konvencionális életet élő embertípus felé fordult, mint az Oblomovok, a Basmacskinok, a régimódi földesurak, s ez összeegyeztethetővé vált a „felesleges ember” típusával. Nagy teret nyertek az irodalmi ábrándozások és álmok. Az ismétlődés és a változatlanság jelensége a lustaság és az akaratnélküliség témáját hívta elő. Az orosz nemes e vonásainak felismerése egybeesett a tipizálás igényével.

Az új típusú művészi általánosítást az *Oblomov* című regény példáján mutatjuk be. Az *Oblomov*-ban különösen érdekes az időkezelés, amelyet a realista elbeszélés a naturális iskolában elterjedt fiziológiai karcolat tanulságai alapján old meg. A lusta ember témáját, aki lassan él, sokat alszik, sokat általánosít (ennek köszönhetően a szerző az általánosítások egy részét átruházhatta a hősrre), és a valóságból szerzett benyomásait áteresztí szabad tudatfolyamán, Goncsarov figyelemre méltó pontossággal egyeztetette össze az új, reális időviszonnyal.

Az elbeszélés tárgya és az időábrázolás tehát szorosan összefügg az *Oblomov*-ban.

A regény Oblomov egy meghatározott, konkrét reggelével kezdődik, amelyet mindazonáltal beleng a mindennapiság, a tipikusság érzete. Az elbeszélés elsősorban folyamatos múlt időben zajlik, majd átvált jelen időbe. Oblomov külsejének leírása ahhoz a pillanathoz van rendelve, amikor a főhős ágyában fekszik. A leírás azonban ellentmond Oblomov fekvő állapotának, ugyanis kecses mozgását, mosolyát, valamint a hideg és felületes, illetve a mélyebb érzésű és empatikusabb emberek főhőshöz viszonyulásának különbségét hangsúlyozza ki. Következik köntösének és otthoni öltözetének leírása: „Hosszú, lágy és bő papucs volt rajta; amikor lábát, oda se nézve, az ágyról a padlóra eresztette, egyszerűen biztosan beletalált.” (GONCSAROV 1972, 6.) Nyilvánvaló, hogy nem Oblomov konkrét reggeléről van szó, hanem bármelyik reggeléről. A hosszú leírás viszont Oblomov heveréséhez kapcsolódik, ezáltal a szerző nyomatékosíthatja a fekvő állapot végtelenségét, s az olvasónál is érzékelteti az idő lassú folyását Oblomov lakásában. Elhagyva az alakot, Goncsarov rátér a szoba leírására, és ismét csak nem egy konkrét időbeli momentumot – bár látszólag ez a leírás is az adott reggelhez kapcsolódik –, hanem egy hétköznapot mutat be. Kirajzolódik a szoba szokványos, változatlan képe, s a szerző mintha külön élvezettel hangsúlyozná az elhanyagoltságát, a port és a pókhálót, a takarítás hiányát: „A falakra, a képek köré porlepte pókhálók tapadtak füzérek módjára; a tükrök, ahelyett, hogy a tárgyakat tükrözték volna, inkább arra szolgálhattak volna, hogy a porra rajtuk valami emlékeztető jelet írjanak. A szőnyegek csupa pecsét. A díványon egy ottfledt törülköző; ritka reggel, hogy egy le nem szedett tányér a sótartóval s a leszopott csontokkal előző estéről ott ne álljon, a kenyérmorzsa ott ne heverjen. Ha az a tányér vagy az ágynak támasztott s csak imént kiszítt pipa, vagy ágyon heverő gazda ott nincs, azt lehetett volna gondolni, hogy itt nem is lakik senki, úgy beporosodott, elfakult minden; úgy híjával volt általában az emberi ottlét minden jelének. A polcokon, igaz, két-három nyitott könyv feküdt, újságok hányódtak, az íróasztalon tinta, toll; de az oldalt, amelyre

a könyv kifordult, por lepte, elsárgult, látszik, rég dobták oda; az újságpéldány múlt évi, a tintatartóból pedig, ha a tollat belemártják, tán csak ijedt legyek csapnak ki zümmögve.” (GONCSAROV 1972, 7–8.)

Tehát a tipizálás az esemény ismétlődését hangsúlyozza ki, az idő lassú múlását és hétköznapiságát feltételezi. Ezért alkalmazható leginkább a lassú és lusta emberek, az elhanyagoltság, a hétköznapok, a tünődés, a henye szemlélődés leírására, amelynek segítségével könnyebbé és indokolttá válik a szerző megfigyelő pozíciója, aki arra kényszerül, hogy minden apró részletnél elidőzzön.

Oblomov szobájának leírásától eljutunk a regényt indító reggel mint konkrét és egyetlen esemény leírásához. A hős cselekedni kezd. Még nem kel fel az ágyból, csak a szolgáját kéri, de ez is többször megismétlődik; vagyis tipizálódik. Az inas ismételt hívását a főhős karaktere motiválja: tunya és feledékeny. Majd egymást követően, teljesen azonos szituációkban érkeznek a látogatók. Akárcsak a fiziológiai karcolatban, itt is különféle típusok sorakoznak fel galériaszerűen. Bár a reggel egyedivé és konkrétta vált, a tipizáló ismétlődésre utaltság még nem szűnt meg: a reggel továbbra is tipikus (a látogatások nem váratlan vagy kirívó események), a vendégek is „szokványosak”, azaz jellemzők Oblomovra, Pétervárra, az orosz életre. Ebből következően a látogatássor sem az adott reggelhez kapcsolódik, mindössze egy az Oblomovnál tett tipikus látogatások közül.

A tipizálás eszközeinek és a művészi idő kompozíciójának összefüggése különösen Oblomov álmában nyilatkozik meg. Goncsarov meg sem kísérli, hogy Oblomov álmának álmjellegét kölcsönözze. Azt a világot mutatja be, amelybe Oblomov álma átvissz, de nem magát az álmot. Az álom az oblomovkai álmos birodalom szimbóluma. Magyarázatot ad arra, miért annyira vontatott az idő múlása Oblomovkában. A tipizálás eszköze, amely nyomatékosítja a változás lassúságát vagy a lassúság változatlan­ságát, a váltakozás ritmikusságát, a mintegy szendergésbe, álomba merülő események ismétlődését, ösztönösségét. Nem Oblomov alszik – a természet, Oblomovka, a lét zuhan álomba. Az időtlenség az alvó, változatlan lét függvénye. Oblomovkában nem történik semmi váratlan, semmi, ami nincs feltüntetve a naptárban.

„Márciusban a kalendárium útmutatása szerint beáll a tavasz, zavaros patakok futnak a halmokról, föllágyul s meleg párából füstölög a föld; a paraszt ledobja bekecsét, egy ingben megy ki a szabadba, s szemét kezével beárnyékolva, sokáig élvezi a napot, gyönyörűséggel vonogatja vállát; majd fenékkal fölfelé fordított szerkerét húzza meg, hol az egyik, hol a másik kocsirúdnál fogva, vagy megnézegeti s belerúg az eresz alatt facéron heverő faekébe, készül a szokásos munkákra. Tavasszal nem kerülnek vissza hirtelen hóviharak, nem szórják be a mezőt, s nem ropantják össze havukkal a fákat. A tél mint hideg, hozzáférhetetlen szépség megőrző jellegét, egészen a meleg törvénymegszabta idejéig; nem ingerel váratlan fölmelegedésekkel, s nem nyom háromrét hallatlan fagyokkal; minden a természettől előírt, általános, megszokott rend szerint megy” (GONCSAROV 1972, 110).

Alább így folytatódik: „Milyen csendes, milyen álmos minden abban a háromnegy falucskában, amelyből ez a zugocska áll! Nem messze estek egymástól, egy

gigászi kéz mintha véletlenül dobta volna oda s szórta volna szét különböző irányba, s azóta aztán itt maradtak. Egy ház a szakadék szélére esett, s most ott lóg azonmód, három cölöpre támaszkodva, egyik felével a levegőben, emlékezetet meghaladó idők óta. Három-négy nemzedék élte le benne csendben és boldogságban az életét.” (GONCSAROV 1972, 113.)

„Egyetlen apróság, egyetlen vonás sem kerüli el kutató pillantását; [...] (GONCSAROV 1972, 119) – írja a szerző Iljusa Oblomov megfigyelő pozíciójáról, s ezzel motiválja saját szemlélődését, részletek iránti figyelmét, „gyerekes” érdeklődését. A kisfiú megfigyel, általánosít, bár nem fogja fel teljes egészében a körülötte zajló eseményeket, de ezáltal nyomatékot kap az örökre meghatározott, lusta és gondtalan életmódja. A grammatikai formák és nemek egy kifejezésben összegződnek: a múltból a jelenbe, és a jövőből a múltba való átmenetek azt hangsúlyozzák, hogy az időnek Oblomovkában nincs különösebb jelentősége. A szerző számára lényegtelen, tehát az oblomovkaiak számára is közömbös az, hogy valami egy vagy több alkalommal történt, esetleg rendszeresen, az egyszer s mindenkorra meghatározott normák szerint történik: „Nincs szükség semmire: az élet mint nyugodt folyó haladt el mellettük; nekik csak az maradt, hogy a folyó partján üljenek, figyeljék a kikerülhetetlen jelenségeket, amelyek szépen, egymás után, hívás nélkül is felbukkantak mindegyikük előtt.” (GONCSAROV 1972, 134.)

Még az emberek gondolkodását is megmerevíti a szokványos ismétlődés, a köznapiság. Az ismétlődő körülmények között ugyanazok a gondolatok lepik meg „váratlanul” a szereplőket. Oblomov apja „valahányszor” csak látja ablakából a leszakadt folyosó deszkáit és korlátját, a megjavításán töpreng – „elfogja a gond” (GONCSAROV 1972, 136). A szereplők „filozófiája” is mintha az általánosításra törekvő szerző kezére játszana: „– Lám, ez az emberi élet! – mondja oktatólag Ilja Ivanovics. – Az egyik meghal, a másik szül, a harmadik megházasodik, mi meg egyre öregsünk, nemcsak hogy év meg év, de még az egyik nap sem ugyanolyan, mint a másik! Mért van ez így? Az volna az igazi, ha minden nap olyan lenne, mint a tegnapi, a tegnapi meg mint a holnap!... Szomorú, ha meggondolja az ember” (GONCSAROV 1972, 142).

Tulajdonképpen az *Oblomov* nem arról szól, hogy mi volt és mi történt, hanem arról, ami valamikor megesett, előfordult, és talán még most is folytatódik.

Az álmon, látomáson, szenderegésen, félig kihunyt tudaton keresztül zajló „általánosítás” átszövi a regényt. Vegyünk például egy páratlanul lenyűgöző részt. Közeledik a végpont: Oblomov halála és a regény vége. A szobában üldögélő Oblomovnak úgy tűnik, hogy minden, ami körülötte zajlik, már egyszer megtörtént. Érzéseinek és benyomásainak részletezése megelőlegezi a Proust és Joyce által elemzett jelenséget: a „tudatfolyamot”. Ezt a szakaszt teljes egészében idézzük.

„Oblomov lassan hallgatásba és tűnődésbe mélyedt. Ez a tűnődés nem volt álom, és nem volt ébrenlét: anyagul kényükre kószáltatta a gondolatait, nem összpontosította semmire, nyugodtan hallgatta szabályos szívverését, időnként egyformákat pislantott, mint olyan ember, aki nem szegezi semmire a szemét. Hátározatlan, talányos állapotba esett, egyfajta hallucinációba. Az emberre szállnak

néha ritka és rövid tűnődő pillanatok, amikor úgy rémlik, hogy egy, máskor már valahol átélt pillanatot él át. Álmában látta-e az előtte folyó jelenséget, vagy élt már egyszer azelőtt is, csak elfeledte; azt látja, hogy ugyanazok az alakok ülnek körülötte, akik akkor ültek, ugyanezeket a szavakat már egyszer kimondták: de a képzelet tehetetlen, nem tud megint odavinni, az emlékezet nem támasztja fel a múltat, s tűnődésbe ejt. Ez történt most Oblomovval is. Valami valaha-volt csönd árnyékolja, az ismerős inga leng, az elharapott fonál pattanása hallatszik; ismerős szavak és suttogások ismétlődnek. – Lám, sehogy sem tudok beletalálni ezzel a fonállal a tübe; nesze, Mása, neked élesebb a szemed... Oblomov lomhán, gépiesen, mintegy magafeledten tekint a háziasszony arcába, s emlékezete mélyéről ismerős, valahol látott kép merül föl. És rögtön rá is jön, mikor és hol hallotta. A szülői ház nagy, sötét, faggyúgyertyával megvilágított fogadószobáját látja, a kerek asztalnál ott ül a nyugodt anya s a vendégek: némán varrnak, az apja szótlanul járkal. A jelenvaló s az elmúlt egybefolyik és összekeveredik. Úgy rémlik neki, hogy elérte az ígéret földjét, ahol tejjel-mézzel folynak a folyók, ahol nem-munkával-szerzett kenyeret esznek, aranyban és ezüstben járnak. Újra hallja, amint az álmaikat – álmok jelentését mesélik, a tányércsörgést, kés­kopogást; dajkájához simul, az ő öreges, csörömpölő hangjára fülel. – Militrisza Kirbityevna! – mondja a dajka, a háziasszony alakjára mutatva. Az ég kékjében, úgy rémlik, ugyanaz a felhőcske úszik, mint akkor, az ablakon ugyanaz a szellő fúj be, s játszik a hajával; az oblomovkai pulykakakas járkal és ordít az ablak alatt. Íme, a kutya is csaholni kezd: bizonyára vendég érkezett. Nem Andrej jött-e meg az apjával Verhovjóból? Ünne­nap volt ez neki. Valóban, neki kell lennie: a lépések mind közelebb jönnek, az ajtó kinyílik... »Andrej!« – mondja ő. Csakugyan Andrej áll előtte, de nem az a kisfiú, hanem az érett férfi. Oblomov fölriad: az igazi, valóságos Stolz állt előtte – nem hallucinációként, a valóságban” (GONCSAROV 1972, 533–535).

Ez a regény egyik legfontosabb epizódja, amelyet meghatároz a félálom, a szendergés, az igazi álmom, illetve a lassú, „általánosító” időfolyam. Ez az átomleírás azért is kiemelkedő, mert az általánosítás, amelyet Goncsarov a korábban említett esetekben úgy ért el, hogy jelezte az események ismétlődését, most az egyszeri, egyedi eset tipizálásába váltott át. Utal egyben arra is, hogy talán csak újra lejátszódik valami, talán a múltban már előfordult, ismétlődik.

Oblomovnak úgy tűnik, hogy amit lát, már „egyszer” megtörtént, és ennek következtében ez az esemény válik tipikussá. Ám nem csak az, ami ebben a pillanatban történik: Oblomov félálma szimbolikus, az egész életét átfogja, de egyúttal az is nyilvánvalóvá válik, hogy minden, ami történik vele, már egyszer megesett – nem véletlen, hanem törvényszerű.

Ilyeténképpen a művészi időszerkezet realista technikája jelentősen elmozdul a fiziológiai karcolat naturális idejétől, valamint a középkori orosz didaktikus irodalom jelen idejétől.

A realista regény lassan folyó jelen idejének általánosító formái persze nem csak az *Oblomov*ban fedezhetők fel. Mint azt a fejezet elején említettük, ez a lassított

tempójú jelen idő Turgenyev és Gogol műveiben, illetve számos 19. századi orosz realista elbeszélésben érvényesül.

A krónikák nem a hétköznapi világát írták le, mivel nem észlelték a változásait. A 19. század első felének új irodalmában ugyanakkor felfigyeltek rá, mivel a változást mutatták be. A változás folyamatát azonban meg kellett állítani ahhoz, hogy a tipizálás és az általánosítás lehetővé váljék. Tehát most az írók arról igyekeztek meggyőzni az olvasókat, hogy szinte semmi sem mozdul, minden a naptár szerint történik, minden álomba merült, minden ismétlődik. Az egyedi általánosításának és a jelentős felismerésének képességére csak később tettek szert. Ekkor a regények felfokozott tempója, cselekménye már áthelyeződik a nemesi fészkekből és a biztonságos városi otthonokból az utcákra és a nyomortanyákra.

Gyökeres fordulat az idő temporalitását érintő művészi általánosításban, majd Dosztojevszkij műveiben valósul meg.

Molnár Angelika fordítása

Bibliográfia

GONCSAROV, Ivan (1972), *Oblomov*, ford. NÉMETH László, Budapest, Magyar Helikon.

ЛИХАЧЕВ, Дмитрий Сергеевич (1967), *Нравоописательное время у Гончарова: «Обломов»*, in Дмитрий Сергеевич ЛИХАЧЕВ, *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград, Наука, 312–319.

KATHARINA HANSEN LÖVE

Térstruktúra az *Oblomov*ban

Bevezetés

E tanulmány célja az irodalmi tér struktúrájának feltérképezése és értelmezése Goncsarov *Oblomov* című regényében, valamint olyan irodalmi tereleméletek alkalmazása, melyek elsősorban Jurij Lotman, illetve nyomán a holland szlavista Joost van Baak teóriáiban rajzolódtak ki.¹ Lotman már az első – e témában megjelent – tanulmányától kezdve (1968) egy szöveg *térinformációinak* vizsgálatát a *világképpel* hozza összefüggésbe, melyet a картина мира (világkép) vagy модель мира (világmodell) fogalmakkal határoz meg. A картина мира, azaz a világkép vagy világlátás koncepcióját pedig egy adott kultúratípust meghatározó értékek összességéként definiálja (LOTMAN 1971, 267). Következésképp az adott térinformációk sajátja egyfajta értékelő kolorit, még akkor is, ha gyakran ezen értékeléseket térbeli konnotációk nélküli fogalmak generálják.

Számos kutató egyetért abban, hogy az *Oblomov* két – egymással konfliktusba kerülő – világképet tár föl, melyeket mindig is a történet két hőisével, illetve a hősök egymással szembenálló életszemléletével azonosítottak. Oblomov és Stolz alakja az örök hamleti dilemma megtestesülésének is tekinthető: *tett* vagy *gondolat*, *cselekvés* vagy *reflexió*? E konfliktus az *Oblomov* esetében különböző szinteken írható le, úgymint pszichológiai, szociológiai vagy történeti síkokon. A világmodellek és az irodalmi tér közötti – Lotman és Van Baak által vont – párhuzam fényében az

¹ Az e témában közölt írásaikra való hivatkozások a bibliográfiában a következők: LOTMAN 1968, 1971, 1975, 1979, 1984, 1986, illetve ВААК 1981, 1983a, 1983b, 1984.

*Oblomov*ban az egymással konfliktusba kerülő világrépeket vizsgálom a tér kategóriájával való összefüggésben.²

Az *Oblomov* „lokációinak” kimerítő karakterisztikáját tárták föl az elmúlt időszakban. E tanulmány arra tesz kísérletet, hogy egy módszeresebb vizsgálatnak vesse alá a térstruktúrák mögött húzódó térbeli *oppozíciókat*, felhasználva a topológiai opozíciókon alapuló térbeli paraméterek meglévő klasszifikációit,³ úgymint: *fent–lent, belül–kívül, zárt–nyílt, közel–távol*, hogy csak néhány példát említsünk. Az *oppozíció* mint a *paralelizmus* egy formája egyike az irodalmi szöveg jelentésképző módozatainak.⁴ Ez az egyik olyan – egy műalkotást meghatározó – fontos strukturáló mechanizmussal van kapcsolatban, amelyben az ekvivalenciaviszonyok különböző (hasonló vagy eltérő) szemantikai mezőkből származó elemek között teremthetnek meg.⁵ A térbeli opozíciók jelensége továbbá olyan pozitív vagy negatív értékekkel van összefüggésben, mint *ismerős–idegen, biztonságos–ellenesleges, ismert–ismeretlen, rend–káosz* (BAAK 1981, 410 és 1983a, 55), melyek befolyásolják az események és személyek megjelenítésének térbeli aspektusait.⁶

Van Baak a *szemiotikai centrum* találó fogalmát vezeti be az irodalmi karakterek, a szereplők jelölésére abban a funkciójában, amely összeköti a tér kategóriáját más szövegblokkokkal (BAAK 1983a, 80). Elméletében egy fikcionális világ analóg módon funkcionál az antropológiai térrel, vagyis azzal a világgal, melyben az emberek élnek és cselekvéseket hajtanak végre. Következésképpen a *szemiotikai centrum* jelölheti a szereplő kulcsfontosságú funkcióját a tér észlelésének és értelmezésének folyamatá-

² A regény elhelyezése az orosz irodalomtörténetben azért is jelent kihívást, mert az *Oblomov* mint „realista” regény egyfajta polemizáló magatartást tanúsít az azt megelőző romantika korszakával, azonban mégis alkalmaz romantikus eljárásrendeket. E diakronikus megközelítésben csak részlegesen érintjük az irodalmi tér helyét, mivel azokban az irodalmi szövegekben foglalt különböző invariáns vagy visszatérő térstruktúrák és világrépek közötti lehetséges korrelációk feltérképezése további kutatás célja lehet. Másképpen fogalmazva a kérdésfeltevést: a kulturális vagy irodalmi korszakok hogyan strukturálják a világot és a teret mint az adott világ integráns részét bizonyos modelláló paraméterek elviekben végleges készletének a segítségével (vö. BAAK 1983b).

³ A topológiai opozíciók klasszifikációjához vö. TOPOROV–IVANOV 1965, LOTMAN 1971 és 1975, BAAK 1981 és 1983a.

⁴ Van der Eng paralelizmusdefiníciója valamelyest különbözik Jakobsonétól (ENG 1973, 43). Míg Van der Eng a paralelizmust csupán egy alkategóriának tekinti a hasonlóságok és opozíciók rendszerében, addig Jakobson a paralelizmus koncepcióját magának a rendszernek a jelölésére alkalmazza.

⁵ Roman Jakobson a paralelizmus problémáját a költészet egyik fundamentális problémájának nevezi (vö. JAKOBSON 1960, 358).

⁶ A tér kategóriája csak a szövegblokkok egyike: Jan van der Eng narratív modelljében például megkülönbözteti a cselekvés, a karakterizálás, valamint a geográfiai és szociális beállítások három kategóriáját (ENG 1978). Más szóval, az irodalmi szöveget három – egymással kapcsolatban lévő – tematikus blokk konstituálja: a történet, a szereplők és a téridő blokkjai. A tér kategóriája pedig az ezekkel való viszony tükrében vizsgálható. Elemzésemben a tér elsősorban a szereplőkkel való összefüggésben kerül bemutatásra.

ban. Az elbeszélő hasonló pozíciót foglal el a térrel kapcsolatban, különösképp olyan szakaszokban, ahol nincsenek szereplők, például tájleírás esetében. Ezért a *szemiotikai centrum* terminus bizonyos esetekben kiterjeszthető a narrátor kategóriájára is.

Ezzel szoros összefüggésben van a *nézőpont* vagy *fokalizáció* problémája. Az *Oblomov*ban ez alapvetően két szinten működik, nevezetesen: a narrátor és a szereplők szintjén, amelyek csoportokra oszthatók: Oblomov-csoport (például Zahar vagy Agafja Matvejevna), Stolz-csoport (például Olga vagy Tarantjev) és egy harmadik csoport, amelyet főként az első rész második fejezetében megjelenő látogatók alkotnak. Túl az e csoportok általi fokalizáción, meg kell különböztetnünk a „felek” közt navigáló narrátor fokalizációját, aki bizonyos pillanatokban valamelyik szereplővel azonosítja magát, vagy „semleges” pozíciót vesz föl. Minden egyes új szituációban azt a kérdést kell föltennünk, hogy „ki” nézi, ki látja a teret. Az *Oblomov*ban épp az az egyik legfontosabb jelenség, hogy ugyanaz a *lokáció* különböző szereplők számára más és más jelentéssel bír.

A fentiekben említett klasszifikáció, vagyis a szereplők csoportosítása összefüggésben lehet a regény egyik jelentős oppozíciójával: a *statikus* és a *dinamikus* térfelfogás szembenállásával. Egy másik szinten pedig a regényben ezek a térbeli paraméterek a *világképre* vonatkoznak, és meghatározó szerepet játszanak a két legalapvetőbb kulturálistér-érzékelés megkülönböztetésében (БААК 1983b, 29). Megfigyelhető a statikus világfelfogás, melyben a *passzivitás*, *stabilitás* és az *állandóság* fogalmai dominálnak, valamint a dinamikus világkép, melyben a *változás* és az *aktivitás* jelenségei kerülnek előtérbe. A cselekménytörténet síkján egyértelmű a statikus világkép dominanciája, így talán helyénvalóbb térbeli *viselkedésről* beszélni térbeli *cselekvés* helyett (vö. БААК 1983a, 12). A goncsarovi regény e sajátossága abból is fakad, hogy a szerző inkább típusokat, illetve tipizált karaktereket kívánt ábrázolni, melyek egy folyamat (pszichológiai, szociális vagy történeti) eredményeképpen alakulnak ki, ahelyett, hogy magukat a folyamatokat ábrázolná. Lihacsov a regénynek ezt a tendenciáját a naturális iskola generalizáló és tipizáló eljárásait alkalmazó esztétikájával köti össze (vö. ЛИХАЧЕВ 1987, 588).⁷

Az irodalmi tér struktúrája

E fejezetet a térleírásnak szentelem, szobák, utcák, városok, tájak terének, vagyis annak a térnek, melyben a szereplők élnek és cselekednek, továbbá a hősök saját – a térben betöltött – helyzetükre vonatkozó értékpozíciójának. E leírás célja az invariáns, visszatérő struktúrák feltérképezése, melyek elvezethetnek a szöveg rejtett jelentéseihez és az azokat irányító világképek felfedezéséhez. Az alábbiakban következzen a főhős „követése” egyik *lokációból* a másikba.

⁷ Vö. Goncsarov saját megjegyzéseivel művének esztétikájáról és poétikájáról a *Лучше поздно чем никогда* című tanulmányában (ГОНЧАРОВ 1953, 64–114).

A szoba

Oblomov története a „setting”, vagyis a *díszlet*, a *beállítás*, azaz a *hely*, valamint a társadalmi és kulturális *körülmények* leírásával kezdődik.⁸ Már az első mondat körülírja a hős térbeli helyzetét, s a narrátor fokozatosan közelít a figyelem principiális tárgyához: „utca – ház – lakás – ágy – hős”, a nagyobb térből a kisebb felé, a *nyílt* térből a *zárt* térbe, azaz fokozatosan lépünk be Oblomov pétervári lakásába, majd szobájának szendergő világába. Már az elejétől fogva a hőst koncentrikus védőrétegek középpontjában találjuk: körülveszi ágya, szobájának, lakásának, illetve a nagy háznak a falai, végül az utca s a város. E leírásból eredeztethetjük a hős térpozícióját. Először a körülmények semleges leírásával találkozunk, a fokalizáció csak ezután történik majd, amikor bemutatásra kerülnek a szereplők az általuk hordozott jelentésekkel és értékelésekkel együtt. A nézőpont függvényében az *inklúzió* helyzete mint az ellenséges, „külső” világ elleni *védelem* nyújtása pozitív jelentést hordoz, de mint *bezártság* vagy bebörtönözöttség negatív jelentéssel is bírhat. A szöveg értelmezését tehát azonnal két térszemlélet szembesítése határozza meg.

A *bent–kint* oppozíciót a különböző szereplők különféleképp értelmezik. Látjuk egyfelől a „belső” világhoz tartozó Oblomovot és Zahart, másfelől pedig a „külső” világhoz tartozó látogatókat, Tarantyevet és Stolzot. A nézőpontoktól és az azokat meghatározó világképektől függően a szoba és a szoba falain túl lévő világ ellentétes jelentéseket hordoz. A regény első három oldala nemcsak Oblomov alakját mutatja be részletesen, de kimerítő alaposággal az általa lakott szobát is: egymással „keveredik” a személy és az őt körülvevő tér leírása. A szoba leírása nemcsak egy környezet vagy atmoszféra bemutatására szolgál, hanem a szobában élő emberről ad át további információkat. Szemiotikai viszonyban van tehát a hős és környezete, míg a tárgyak és helyzetük a tulajdonosuk állapotának és helyzetének jelölői. Oblomov kövérségét és renyhességét elővételezi a szoba és a tárgyak „nehézsége”, „porossága”, tehát elsősorban az *immobilitás*, a mozdulatlanság határozza meg a hőst és közvetlen térbeli környezetét. Az *inklúzió* és az *immobilitás* a továbbiakban a külső világ *dinamizmusával* helyeződik szembe: az Oblomov szobájában uralkodó kezdeti nyugalmat, harmóniát (Oblomov fokalizációja) *külső* behatolások fenyegetik (ilyen fenyegetés például a rossz hírt hozó „levél a faluból”, vagy főbérlő kilátoltatási szándéka).

Következésképpen a hős szemében a külső világ ellenséges entitássá válik. A második fejezetben már egyértelmű *határjelzés* is megjelenik a szövegben: Oblomov szobájának ajtaja jelöli a *belső* és *külső* tér, a főhős világa és a „mások” világa közötti demarkációs vonalat. A *külső világot* a látogatók testesítik meg, akik a

⁸ Van der Eng E. Muir nyomán hangsúlyozza a „setting” jelentőségét az olyan úgynevezett karakter- vagy jellemregények esetében, mint amilyen az *Oblomov* is. (Vö. ENG 1978, 15–17 és MUIR 1928.)

pétervári társadalomban betöltött különböző életaspektusokat jelölik. A hős terébe belépő külső világ értékelése tehát számos alkategóriába osztható: a bálokkal, színházi előadásokkal és az elit társadalommal azonosított Volkov, a hivatalnoki létformát képviselő Szugybinszkij, a kulturális élet és azzal együtt a rossz ízlés hordozója az újságíró Penkin, vagy az arctalan, névtelen parazita Alekszejev.⁹ Hangsúlyozom, hogy a negatív értékelések a *belső tér* megtestesítője, Oblomov percepcióján alapulnak, aki a „hidegséggel” és az „embertelenséggel” azonosítja a *külső teret*, melynek képviselői pedig Oblomovnak a külső világban való részvételét szeretnék elérni. Oblomov világfelfogásában a nagylelkűség, a jóakarát és a kedveség értékei uralkodnak, míg a pétervári társadalomét az önző emóciók, a féltékenységek és a rosszindulat irányítja.

Eddig a pontig a *külső–belső* oppozíció csak Oblomov nézőpontjából fókuszálódott, azonban az ötödik látogató, Tarantjev érkezése átminősíti mind a belső, mind a külső teret, mivel a vendég egy másik világlátás, még hozzá az Andrej Stolz által képviselt világkép megtestesítője. E látogatás alkalmával kerül sor a főhős szobája és a pétervári társadalom explicit szembeállítására, melyet Tarantjevnek Oblomov szobájába való belépése, a szoba „nyugalmába” az *élet* és a *mozgás* bevezetése során a narrátor megfigyelései közvetítenek. A *külső–belső* ellentétre vonatkozó értékpozíció elmozdulása figyelhető meg: míg a főhős számára szobája, azaz *belső tere* a nyugalom és biztonság szigete a bajok és veszélyek tengerében, addig Tarantjev, majd Olga és Stolz términősítése épp ellentétes: a külső tér számukra a mozgás, a fejlődés, a haladás, míg a belső tér a mozdulatlanság, az alvás tere, melyet a degenerációval és a sikertelenséggel azonosítanak. A regény első része tehát ugyanannak a térnek vagy téropozíciónak két különböző axiológiai minősítését mutatja be, következésképp a terek dialektikája vagy polifóniája teremődik meg: a terek *antipodális*, vagyis átellenes nézőpontokból való szemlélése.

Oblomovka

A regényben aktiválódnak bizonyos archaikus – úgy is mondhatjuk: mitológiai – struktúrák. Ezek a térstruktúrák olyan aspektusokban nyilvánulnak meg, mint például a topológiai oppozíciókhoz vagy „archetipikus” lokációkhoz (például a folyó, a mélység, a szakadék) kapcsolódó jelentések. Oblomovka nemcsak egy álom, és nem is csak egy valós lokáció, hanem a regény egészét tekintve mitológiai dimenziók jegyeivel van felruházva, sőt, akár egy Oblomovka-mítoszról is beszélhetünk, amely a regényben ábrázolt egyik világképet határozza meg, mivel az Oblomovka terét strukturáló karakterjegyek visszatérnek más – Oblomovot magában foglaló – locusok esetében is. Az álomfejezetben újfent egy koncentrikus

⁹ Egyértelmű párhuzam fedezhető fel e „típusok” és Gogol *Holt lelkek* című poémájának karakterei között. Különösen szembeötlő a Csicsikov első bemutatásával vagy a szintén „arctalan” Alekszejev leírásával való hasonlóság.

térstruktúra bontakozik ki: a gyermek a család középpontjában, amely a birtok középpontja, amely pedig a provincia középpontja, stb. Az Oblomovka és a pétervári lakás/szoba közötti további párhuzamot a *kint–bent*, *külső–belső* oppozíciók sora alkotja, melyet ugyanúgy a *biztonságos–ellenséges*, *ismert–ismeretlen* fogalmak ellentétpárjai kísérik. A kis Ilja Iljicset tehát egy koncentrikusan elrendeződő térstruktúra veszi körül, s e zárt tér az ismeretlen, ellenséges külső tértől határolódik el. Oblomov gyermekkorának belső világa pozitív értékekkel van felruházva, melynek legerősebb komponense a fokozott biztonságérzet. Az idillikus világ értékpozíciója áthelyeződik a város és a vidék szembeállításának síkjára.¹⁰ Az oblomovkai vízió nem más, mint a *rurális* térhez való ragaszkodás az *urbánus* térrel szemben: míg a városi élet *nem valós* életteret feltételez, addig az *igazi* otthon, Oblomovka a „mennyorszaghhoz” hasonlít.

Az álomfejezet egyik meghatározó problémáját ezzel a kérdésfeltevéssel közelíthetjük meg: valójában *ki látja az álmot*? Ez annak a megértését is lehetővé teszi, hogy miért olyan ellentmondásos a narrátornak és a felnőtt Oblomovnak az Oblomovka lokációval szemben tanúsított magatartása. Az álmot álmodó, s önmagát gyermekként Oblomovkában látó főhős mellett az elbeszélő is kommentálja az álom világát, s olyan információkkal ruhazza föl, melyeket a gyermek képtelen lenne átadni. Milyen is ez az éteri világ? Oblomovka az idillikus táj számos karakterjegyét viseli, ha például a bahtyini *kronotoposz*-elméletet vesszük alapul, s benne az idillre vonatkozó ismertetőjegyeket (vö. БАХТИН 1968, 258–259). Azonban ha közelebbről is szemügyre vesszük, akkor azt tapasztaljuk, hogy e locus távolról sem tökéletes, sem az elbeszélő, sem pedig Oblomov szemében. Noha a fejezet lírai tájleírással kezdődik, Oblomovka lakosainak megjelenésével egyre több kritikus hang szólal meg, s ezen archaikus világnak a lustasága, primitívsége és elmaradottsága, valamint a benne élők bénító hatása ábrázolódik. Az álom tehát nem pusztán nosztalgikus, kellemes emlékezés, hanem a gyermeknek Oblomovka *rendszerével* való összeütközéseinek a bemutatása is egyben. Sőt, a gyermeket a *kívülről* szerepében láthatjuk: az újonnan érkezők ámulatával tekint e világra, és mindenki mástól eltérően viselkedik; azoktól, akik alá akarják vetni Oblomovka törvényeinek. A gyermek időről időre ki akar törni e fullasztó környezetből, de rendre elbukik, s a fejezet végére az idill „áldillé”, a mennyország „antiparadicsomná” változik.

Az Oblomovka-locus térstruktúrájában a legszembeötlőbb, hogy a természet mindig teljesíti a lakosok elvárásait, soha sincs túl hideg vagy meleg, az emberek ritkán halnak meg, nincs bűnözés, nincsenek tragédiák, valójában semmi sem történik. Ez az álomvilág egy meseországra hasonlít, s a mitologikus gondolkodás világának a jegyeit hordozza (például az *idő* kérdésében, amely nem lineáris, hanem ciklikus-mitológiai időként tételeződik). Oblomovka világa mitologikus térstruk-

¹⁰ Oblomovka feudális tér is egyben, azaz egy olyan tértípus, melyet az ember és a föld közötti erős kapcsolat jelöl; e térnek tipikus jegye, hogy birtokosa nevét viseli. Zahar viszont a feudális tér másik aspektusát képviseli, nevezetesen az ember alárendelődését a földnek.

túrákat tartalmaz: vonalakat, határvonalakat és koncentrikus köröket. A gyermek olyan határvonalakkal vagy határpontokkal szembesül, mint az *ablak*, a *kapu*, a *külsőb*, melyek a *belső–külső*, *zárt–nyílt* téropozíciókat jelölik, s e határmezsgyék átlépését a felnőttek mindig megakadályozzák. Az Oblomovka-locus további *tiltott*, illetve *veszélyes* zónákat foglal magában: ilyen „tabu” például az *erdő* vagy a *szakadék* (vö. EHRE 1973, 177). Míg előbbi a veszélyt lokalizálja, addig az utóbbit a halállal azonosítják. A *veszélyérzet* és a *félelem* fontos tényező a főhős – a világban elfoglalt pozíciójára vonatkozó – önmeghatározásában. Ez magyarázza viselkedését számos esetben, például a szobájába való visszahúzódást, a biztonságérzet vágyát: ilyen visszatérő hajtóerő például a hidegtől való rettegése is. A mitologikus Oblomovka-világkép attribútumai tehát Oblomovkán kívül is uralják a hőst, s a *tabuk* – azaz bizonyos locusoknak a veszéllyel vagy a halállal való *azonosítása* – határozzák meg magatartását.

Oblomovka lakói világlátásukban, tündérmeséhez hasonló vagy mitologikus gondolkodásukban önmagukat a világ közepének tekintik, s a Volga folyó alkotja a „másoktól”, az *idegen* világtól elválasztó határvonalat, a „mi földünk” és a – gyakran a halottak földjével azonosított – „másik oldal” közötti elhatárolódást.¹¹

A dácsa

A dácsa-locus talán az egyetlen, amelyet a szereplők nem értelmeznek ellentmondásosan. E tér ugyanis nem rendelkezik ellentétes nézőpontokra utaló instanciákkal. A főhős *dinamikus* karakterként jelenik meg egy olyan életmodellben, amelyet a banális pétervári milióval való szakítása során tervezett meg. Hogyan lehetséges az, hogy Oblomov korán kel, könyveket olvas, sétálni jár, rendszeren öltözik? Csak az itt felsorolt információk megismerése után tudjuk meg, hogy egy új lokációhoz érkezünk, környezet- és életmódváltás zajlott le a hős életében, melynek magyarázata az Olgával való szerelem. A dácsaepizód az egyetlen, ahol a főhős *nyílt* térben ábrázolódik. A *zárt*, „holt” tér elhagyása az új élet kezdetét jelenti. A dácsa mint locus pedig Oblomov átmeneti feltámadását. A dácsa térstruktúrájában, úgy tűnik, nincsenek határvonalak, s e térből eltűntek az inklúzió és az immobilitás karakterjegyei, a legtöbb jelenet pedig szabadtéren játszódik. Itt döntő szerepet játszik a *park*, amely fontos locusfunkciót tölt be, mivel Oblomov és Olga szerelmi jeleneteinek és konfliktusainak színtere is egyben. A parkok térstruktúrájának

¹¹ Bár nem tartozik az álomfejezethez, mégis megemlítem Stolz viszonyát Oblomovkához. Mivel Stolz egy másik – az Oblomovéval konfliktusba kerülő – világkép reprezentánsa, így térbeli „örökmozgó” magatartása homlokegyenest ellentétes a főhősével, s az sem mellékes, hogy származásuk alapján is ellentétesek: a *Kelettel* azonosított, az Ázsia határára elhelyezkedő Oblomovkából származó Oblomov, és a *Nyugat* képviselőjeként számon tartott, német származású Stolz áll szemben egymással. A közutak és a vasút építésének tervével pedig Stolz Oblomovkát az apátia és az elszigeteltség státuszából akarja kiemelni, s bevezetni a dinamizmus vérkeringésébe.

sajátja, hogy mivel mesterséges, elkerített, megművelt földterület, kapuja van, kerítés veszi körül, ezért csak látszólag „szabad tér”. A nyár végére pedig kiderül, hogy e változások a hős életében csak látszólagos változások voltak. A dácásban töltött idő csak a valódi felelősség elől való menekülést jelentette, ami valódi térbeli elmozdulást követelt volna meg: a külföldre utazást az egészsége érdekében, valamint az Oblomovkába való utazást anyagi problémáinak rendezésére.

Viborg

A Viborg-epizódban a térstruktúrát a *centrum–periféria* topológiai oppozíciói határozzák meg, ami tipikus jellemzője az olyan szövegeknek, melyeknek a térbeli lokalizációját Pétervár alkotja. A főhős eleinte tiltakozik a peremkerületbe való költözés ellen, s a világot az „ott” és az „itt” fogalmakkal strukturálja, ami szemiotikailag az „idegen” és a „saját” viszonyrendszerével értelmezhető. Oblomov mereven elzárkózik: az álomfejezetben megismert mitológikus gondolkodásában a folyó „túloldala”, az Oblomovkából ismert „halottak földje”, a „mások világa” számára *tabu, idegen*, ezért eleinte a *veszéllyel* és a *félelemmel* azonosítja. Azonban a főhős értékelése a Viborg-lokációra vonatkozóan lassan, fokozatosan megváltozik, majd az ellenkezőjébe fordul át, és Viborg mint locus *menedékké*, majd pedig Oblomovka *szubsztitútumává* válik. Ugyanakkor ezzel párhuzamosan régi, megszozott életét, az „ideális csendet” is visszanyeri fokozatosan, s újra „fekhet a díványon”. Az Olga és Oblomov között húzódó, egyre növekvő lelki *távolságot* a városközpont és a külváros közötti földrajzi distancia képezi le: minél erősebb az Olgától való eltávolodása, a főhős annál nagyobbban érzékeli a belvárostól való távolságot. A folyó befagyásával továbbá a köztük lévő természeti határ is áthághatatlaná válik, s a folyó ismét két világ határát jelölő demarkációs vonalat alkot. Oblomov a városközpontot immár a „másik oldal” fogalmával jelöli, s amit egykor periferikusnak tekintett, az válik világának új centrumává.

A cselekménytörténet kulminációs pontján, az utolsó rész kilencedik fejezetében a viborgi „oldal” és az Oblomovka közötti hasonlóság kiteljesedik, s azzal együtt Oblomov harmóniája is beteljesül, megszűnnek a hős ideális világát veszélyeztető fenyegetések. És mivel Viborg átveszi Oblomovka, a „földi paradicsom” szerepét, nem szükséges többé a valódi Oblomovkába való utazás, a főhős pedig úgy értékeli, hogy elérte célját. Elmosódik a különbség álom és valóság között, mivel e specifikus *térdiffúzió*nak köszönhetően a két locus olyannyira hasonlóvá válik Oblomov reflexióiban.

A hős ugyanakkor tudatában van annak, hogy a „földi paradicsom” elképzelése merő illúzió. Oblomov kívülről volt ősi oblomovkai világában, s amiről valójában az álma szólt, az távolról sem volt kellemes emlék. Felismerhette, hogy amit Agafja Matvejevna viborgi házában talált, az nem más, mint amit a valóságban el lehet érni: Oblomovka romantikus idilljét az özvegy házában megtalált realista idill váltja föl.

Ezt követően történhet meg Stolz utolsó látogatásával a két, inkompatibilis világkép végső konfrontációja: Oblomovnak az őt körülvevő térrel való viszonya föl-tárja, hogy karakterének és az általa képviselt kultúrátípusnak a meghatározó eleme a statikusság és az *immobilitás*, s a hős mozdulatlanságát még kontrasztosabban kiemeli a vele szembeállított Stolz dinamizmusa. Lotman vezeti be a mozgásban lévő, azaz *mobilis*, illetve a mozdulatlan, azaz *immobilis* hősök elméletét, miszerint egy irodalmi karakter ezek közül valamelyik kategóriához tartozik annak függvényében, hogy milyen a viszonya a térstruktúrához (LOTMAN 1968, 10).¹² Lotman megkülönbözteti a *zárt*, *mozdulatlan* locusokhoz tartozó hősöket, és a *nyílt* tér hőseit. Oblomov nyilvánvalóan a mozdulatlan hőstípus, Lotman szavaival élve „saját helyének hőse”, s ezáltal az őt körülvevő téren keresztül értelmezhető. Ami azt a teret jellemzi, az jellemzi magát a hőst is, mint például az Oblomovkát meghatározó apátia vagy a szobájában hanyagul elszórt tárgyak esetében is. Céljait mozgás vagy térbeli elmozdulás útján nem érheti el, de mentális folyamat során igen, tehát a lotmani mobilitáskonceptió nem teljesen adekvát Oblomov esetében, a *statikus–dinamikus* ellentétpár valamivel helyénvalóbb: Oblomov zárt, statikus világa azzal a koncentrikus világképpel van összefüggésben, melyben egy behatárolt tér, a „ház” a domináns archetípus. E modell ellentette az a világ, melyben nincsenek határok, és a mozgás dominál: a tér változik, mozog ebben a világképben, melynek fő koncepcióját az *út* képezi. A cselekménytörténet dinamikáját a kulturális térérzékelés e két fundamentális módozata határozza meg. Stolz és Oblomov utolsó találkozása pedig lehetővé teszi annak felismerését, hogy az ennyire diametrikusan ellentétes világfelfogások összeférhetetlenek.

Selmeczi János fordítása

Bibliográfia

- BAAK, Jan Joost van (1981), Zamjatin's Cave, on Troglodyte versus Urban Culture, Myth and the Semiotics of Literary Space, *Russian Literature*, 1981/X, (4).
- BAAK, Jan Joost van (1983a), *The Place of Space in Narration*, Amsterdam.
- BAAK, Jan Joost van (1983b), *On Space in Russian Literature, a Diachronic Problem*, in *Dutch Contributions to the Ninth International Congress of Slavists*, Amsterdam.
- BAAK, Jan Joost van (1984), *Continuity and Change: Some Remarks on World Pictures in Russian Literature*, in *Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk*, Amsterdam.
- BAAK, Jan Joost van (1988), *Visions of the North: Remarks on Russian Literary World Pictures*, in *Dutch Contributions to the Tenth International Congress of Slavists*, Amsterdam.

¹² Lotman elméletének későbbi evolúciójához vö. LOTMAN 1971 és 1979.

- БАХТИН, Михаил Михайлович (1986), *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, in Михаил Михайлович БАХТИН, *Литературно-критические статьи*, Москва.
- ENG, Jan van der (1973), *Приём: центральный фактор семантического построения повествовательного текста*, in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Den Haag–Paris.
- ENG, Jan van der (1978), *On Descriptive Narrative Poetics*, in Jan van der ENG–Jan M. MEIJER–Herta SCHMID, *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright*, Lisse.
- ЕНРЕ, Milton (1973), *Oblomov and his Creator*, Princeton, N. J.
- ГОНЧАРОВ, Иван Александрович (1953), *Собрание сочинений в 8 т.*, Москва.
- ИВАНОВ, Вячеслав Всеволодович–ТОПОРОВ, Владимир Николаевич (1965), *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)*, Москва, Наука.
- ЛИХАЧЕВ, Дмитрий Сергеевич (1987), *Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили*, in Дмитрий Сергеевич ЛИХАЧЕВ, *Избранные работы в 3 т.*, Ленинград, Т. 1. С. 24–260.
- ЛИХАЧЕВ, Дмитрий Сергеевич (1987), *Поэтика древнерусской литературы*, in Дмитрий Сергеевич ЛИХАЧЕВ, *Избранные работы в 3 т.*, Ленинград, Т. 1.
- ЛОТМАН, Юрий Михайлович (1968), *Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя*, in *Труды по русской и славянской филологии*, 1968/XI, Тарту.
- ЛОТМАН, Юрий Михайлович (1971), *Структура художественного текста*, Providence.
- ЛОТМАН, Yuri (1975), *On the Metalanguage of a Typological Description of Culture*, *Semiotica*, 1975/14, 2.
- ЛОТМАН, Yuri (1979), *The Origin of Plot in the Light of Typology*, *Poetics Today*, 1979/1, 1–2, 161–184.
- ЛОТМАН, Юрий Михайлович (1984), *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, in *Труды по знаковым системам*, 1984/XVIII, Тарту, 30–45.
- ЛОТМАН, Юрий Михайлович (1986), *Заметки о художественном пространстве*, in *Труды по знаковым системам*, 1986/XIX, Тарту.
- MUIR, Edwin (1928), *The Structure of the Novel*, London, Hogart Press.

Oblomov mint töredék-ember
Goncsarov és Schiller
Előzetes megállapítások

Hans Rothének 60. születésnapjára

1. Kutatási megjegyzések

Az *Oblomov* című regény 1859-es megjelenése óta megoszlanak a vélemények az alkotás címszereplőjével kapcsolatban. Ennek kezdete a megjelölt évre nyúlik vissza az orosz kritikában, amikor is két egymással ellentétes álláspontot képviselő recenzió jelent meg. Míg A. V. Druzsinyin *Oblomov*-ban egy rendkívül szimpatikus kortársat látott, akit szívének melegsége miatt „mélyen szeretni” kell (DRUŽININ 1983, 290–313), Dobroljubov az *oblomovizmus*-ban mindössze taszító „lustaságot és apátiát” vett észre, mely a felesleges embert jellemzi (DOBROLJUBOV 1970, 35–69). Az ehhez hasonló ellentmondó megnyilatkozások mind a mai napig napirenden vannak. Egyesek *Oblomov*-ot mint „pöffeszkedő naplopót” (ČEHOV 1976, 291) ragadják meg, mint szellemi-morális nullát és „holt lelket” (REHM 1947, 126), infantilis neurotikust (RATTNER 1968, passim), „akaratgyenge pszichopatát” (PETERS 1984, 381 – „oblomovist”) vagy parazitát (LANDMANN 1975, 362); mások ezzel szemben úgy látják mint a bölcsesség és a szemlélődés képviselőjét, akitnek „lelki erősségeit” kell hangsúlyozni, mint a lustaság dicséretére megalkotott példát vagy akár mint szentet (vö. például NEUHÄUSER 1980, 668 skk.; LOUTRIA–SEIDEN 1969, 39–68; *Das Inselbuch der Faulheit* 1983).¹

E kettő között helyezkednek el azok a kísérletek, melyek *Oblomov*-ot anarchis-taként vagy nihilistaként próbálják bemutatni (FRÖHLICH 1979). Mindent egybevetve úgy tűnik, mintha Goncsarov hőse az „ismeretlen ismerős” típusához tartozna, aki ugyanilyen módon elhelyezhető álom és rémálom között. Egység csak abban mutatkozik, hogy *Oblomov* az orosz élet egy „őstípusát”, sőt általában véve Oroszország „mitikus jelképét” testesíti meg (DOBROLJUBOV 1970, 41; REHM 1947, 124). Német nézőpontból már Eugen Zabel is megállapította 1885-ben, hogy az *Oblomov* „keleti szomszédjaink karakterisztikáját tekintve” egyenesen „nélkülözhetetlen alkotás” (ZABEL 1885, 240). Magától Goncsarovtól származik az a megállapítás, mely szerint hőse „az orosz ember alapvető tulajdonságait” testesíti meg (GONČAROV 1977–1980, VIII, 106).

¹ A „szent” kérdéséhez lásd A. Huwyler–Van den Haegen tanulmányát e kötetben.

Ennek az „orosz típusra” való koncentráltásgnak a következménye, hogy a regényhez kapcsolódó nyugat-európai szövegekre vonatkozó kérdések hosszú ideig szabályszerűen tabunak minősültek. Évtizedeken keresztül nem akadt példa olyan komolyan vehető törekvésre, mely az *Oblomov* című regényt a nyugati irodalommal és filozófiával közvetlen kapcsolatba hozta volna. A kutatások mindenekelőtt a „felesleges ember” társadalomtörténeti kérdéskörére, a nemesség–polgárság ellentétre, illetve az orosz irodalmi hagyománnyal, valamint Goncsarov életművével kimutatható belső összefüggésekre irányultak. Csak a legutóbbi időkben kerültek az érdeklődés középpontjába a műimmanens aspektusok, mint az elbeszélésstruktúra, a képiség és a tipizálás, valamint a női emancipáció (Olga), a pszichológiai interpretáció és a bibliai-vallásos értelmezési lehetőségek kérdései (KRONEBERG 1975; LOHFF 1977; RUSSELL 1978; MAEGD-SOEP 1978; RATTNER 1968; LOURIA–SEIDEN 1969; GOLUBOV 1977). Megemlítendőek még az imagológiai kutatások (SCHULZ 1969; BODEN 1982) és az átfogó értelmezésre tett kísérletek (STILMAN 1948; EHRE 1973; NEUMANN 1974; SETSCHKAREFF 1974; SEELEY 1976; ROTHE 1979).²

Különleges helyet foglalnak el azon kutatások, melyek az unalom filozófiai fogalmából indulnak ki (RITTER–GRÜNDELER 1980, col. 28–32; GOERDT 1984, 249). E tekintetben alapvetőnek számít Walther Rehm 1947-ben megjelent, *Goncsarov és az unalom* című tanulmánya, melynek érvelési rendszere a nyugati filozófián alapul, és mindenekelőtt Pascalt és Kirkegaard-t tartja szem előtt. Noha Rehm munkája esetében mindössze tipológiai, nem pedig genetikus rokonságról van szó, felvétele mégis igen termékeny. Oblomovot a morális-idealista gondolkodás mércéjével méri, és arra a következtetésre jut, hogy Oblomov „semmittevésében” elveszíti „jobbik énjét”, és így a „magasabb rendű emberség” lehetőségét is. Oblomov, Rehm álláspontja szerint, „egyszerűen túl lusta az élethez”, és ennek következménye „valódi szellemi életének, lelkének elvesztése” (REHM 1947, 126 sk.).

Rehmre hivatkozva Setschkareff is az unalom (*boredom*) kategóriáján keresztül magyarázza fontos Goncsarov-könyvében Oblomovot, és elkerülhetetlennek tekinti a regény „filozófiai üzenetéhez” való viszonyulást (SETSCHKAREFF 1974, 148 skk.). Rámutat többek között a Schopenhauerhez fűződő „szembeötlő párhuzamokra”, egyúttal azonban azon a nézeten van, hogy nem mutatható ki közvetlen kapcsolat Schopenhauerrel (SETSCHKAREFF 1974, 151). Hasonlóan nyilatkozott később, Setschkareffhez csatlakozva, Joachim T. Baer (BAER 1980, 7–19) is. Hans Rothe ezzel szemben goethei „lökést” gyanít Goncsarovnál, de az ösztönzés körét és módját „meglehetősen nyílnak” írja le (ROTHE 1981; ROTHE 1979, 112).

A Goncsarov irodalmi-filozófiai orientációjára vonatkozó kérdést a nyugat-európai források egyidejű figyelembevételével a legutóbbi időkben a meghatározottabban Vlagyimir I. Melnyik szovjet kutató tette fel. Melnyik a legsürgetőbb feladatként határozta meg Goncsarov művei „filozófiai bázisának” és Nyugat-Európa irodalmi-filozófiai hagyományához való „mély kötődésének” feltérképezését. Goncsarov tudatosan támaszkodott az „elődökre”, és azoknak „az emberi élet

² A további adatokat lásd TERRY 1986.

értelmére” irányuló kutatásaira, így tehát *genetikus* rokonságról kell beszélni (MEL'NIK 1985, passim; a „genetikus” kifejezés: 31). E ponton azonban hiányoznak a konkrét elemzések, mivel eddig alábecsülték Goncsarov kapcsolatát Nyugat-Európával. Melnyik maga tesz kísérletet a hiány pótlására, amikor mindenekelőtt Goncsarov Rousseau-hoz és Winckelmannhoz, valamint Cervanteshez és Shakespeare-hez fűződő viszonyát teszi kutatás tárgyává (MEL'NIK 1982). Joggal hangsúlyozza emellett, hogy a lehetséges kapcsolódó szövegek felkutatása egyáltalán nem kisebbíti Goncsarov alkotói teljesítményét (MEL'NIK 1985, 126 sk.). Melnyik felvetésére úgy tekinthetünk, mint a Goncsarov-kutatás hangsúlyainak iránymutató újragondolására, még akkor is, ha eredményeivel minden részletet tekintve nem feltétlenül értünk is egyet.

2. *Goncsarov, a „korifeusok” és Schiller*

Az irodalmi-filozófiai alap meghatározásakor tekintetbe kell vennünk a tanulás szerepét Goncsarov életében. Goncsarov ismételten hangsúlyozza leveleiben és önéletrajzi feljegyzéseiben „olvasáséhségét”, nyelvtudását és nemcsak az orosz, hanem a „külföldi irodalommal” való alapos foglalatosságát is. Mindenekelőtt tudott, a latinon kívül, németül, franciául és angolul. Így, saját szavaival, abban a helyzetben volt, hogy a nagy „költők és esztéták” „példaadó munkáit” eredetiben olvassa, sőt részben saját használatra le is fordítsa (GONČAROV 1977–1980, VII, 218 sk., 22, 225, 246, 256; VIII, 420 sk.). Magától értetődő volt számára a szoros „ismeretség a francia, a német és az angol irodalom korifeusaival” (GONČAROV 1977–1980, VII, 218).

Különösen meghatározó volt a német klasszika képviselőivel való foglalatosság, míg az újabb francia irodalom olvasása igen hamar „kijózanítóan” hatott rá (GONČAROV 1977–1980, VII, 221; VIII, 421; lásd még IV, 186!). Goncsarov a harmincas években a moszkvai egyetemen Nagyvezsgyinnek és Sevirevnek a nyugat-európai irodalomról szóló, valamint irodalomelméleti, kultúrfilozófiai és filozófiai kurzusait hallgatta. Ismert, hogy ezen kollégiumokon a német idealisták és klasszikusok, különösen pedig Schiller, a középpontban álltak (MANN 1972; UDOLPH 1986).

Schiller Goncsarov számára is központi figura volt, egyike a legfontosabb „korifeusoknak”. Schiller azon szerzők közé tartozott, akiket fordított. Egy 1859-es, az *Oblomov* megjelenési évében nyilvánosságra hozott önéletrajzi feljegyzésben a következőket írja Goncsarov 1835 és 1852 közötti pétervári hivatalnoki tevékenységével kapcsolatban:

{Goncsarov} a szolgálat mellett minden szabad idejét az irodalomnak szentelte. *Sokat* fordított Schillert, Goethét (prózai műveket), Winckelmann is, részleteket néhány angol regényírótól, de később mindent megsemmisített. (GONČAROV 1977–1980, VII, 219.)³

³ Kiemelések, ha másképp nem jelzem, tőlem – P. T.

Ezeket a vallomásokat – újfent *Schillerre*, Goethére és Winckelmannra hivatkozva – későbbi leveleiben is megismételte (SETSCHKAREFF 1974, 301 sk.). A „korifeusok” olvasása és fordítása döntő alapként szolgált tanulmányaihoz és irodalmi iskolázottságához.

A Schiller-fordítás motívuma visszatér Goncsarov regényeiben is. A *Hétköznapi történetben* a fiatal Alekszandr Adujev szolgálat mellett Schillert fordít, és a „szépről” (*izjaščnoe*) szóló elméletében Goethére és *Schillerre* hivatkozik (GONČAROV 1977–1980, I, 86, 131). Fiatal éveiben Oblomov is foglalkozott fordítással, és „a művész és a költő” életébe akarta beleélni magát. Mottója ezért – *incredibile dictu* – így hangzott: „Az egész élet gondolkodás és munka” (GONČAROV 1977–1980, IV, 184: „vsja žizn’ est’ mysl’ i trud”).⁴ Hogy mi lett ebből, tudjuk. Igen tanulságos, hogy Stolz ennek alapján egyik szemrehányó beszédében azt kérdezi, vajon elfelejtette-e „Rousseau-t, *Schillert*, Goethét, Byront” (GONČAROV 1977–1980, 186). Oblomov „gyónással” válaszol: korábban voltak reményei, tervei és álmai, most viszont minden „megfoghatatlanul” „kialudt”.

E párbeszéd a szöveg döntő pontján található. A regény második részének negyedik fejezetéről van szó, mely az „életszabályok” első nagy megvitatását tartalmazza. Goncsarov itt bontakoztatja ki Stolz és Oblomov „életideálját” egy alapvető párbeszédben, amikor is Stolz először említi a vitában az „oblomovizmus” és a „most vagy soha” kulcsszavakat (GONČAROV 1977–1980, 183–188). Ezzel megjelenik az „Oblomov-kérdés”: tevékeny életre lel-e Ilja Iljics, le tudja-e venni a „hálóköpenyt” nemcsak „válláról”, hanem „lelkéről, elméjéről” is (GONČAROV 1977–1980, 189). Ez a kérdés Oblomov számára, amint azt az elbeszélő megjegyzi, fontosabb lesz a „hamleti kérdésnél”.

Ez a következőket eredményezi: a regényszöveg kiemelkedően programadó pontján Oblomov kudarca *okozati* összefüggésbe kerül azzal, hogy elfordult a „korifeusoktól” és a tevékeny, az ideálisra irányuló élettől. Mivel Oblomov elfelejtette Goethét és Schillert, mivel könyveit és fordításait félretette, és mivel Nyugat-Európa egyetemére és múzeumaiba irányuló útterveit feladta, „mocsárba”, „szakadékba” került – ahogyan ez később vezérmotívumként megjelenik. Ezt a kudarcot nem lehetett előre látni. A regényben ismételten történnek utalások a „fiatal” Oblomovnak a „költők” iránti kezdeti lelkesedésére, erejének „virágzására”, jövőbeli reményeire és a vágyra, hogy az élet „okos és világos útját” járja (GONČAROV 1977–1980, 57, 64, 186 stb.). Mégis, Oblomov lemond „az élet arénájáról”, és így a tanul- és a vándorévek formáló hatásáról. Róma és Michelangelo, Svájc és a hegyek, Jena (Schiller városa), London, Párizs – mindez, Stolzcal ellentétben, örökre elzárva marad előle. Ehelyett egy második Oblomovkában ábrándozik, ahol a belvederei Apolló, Tiziano és Schiller feledésbe merültek.⁵

⁴ [Az *Oblomov* magyar szövegét a következő kiadás alapján idézem: GONCSAROV 1972 – *A ford.*]

⁵ Oblomovnak a Rómáról és a „német egyetemekről” szótt beteljesületlen fiatalkori álmairól lásd GONČAROV 1977–1980, 184 sk. Stolz ezzel szemben nemcsak egész Oroszországot, hanem Nyugat-Európát is beutazta, és eközben felkereste a bonni, a *jenai* és az erlangeni egyetemet is (*uo.*).

Az „életszabályokról” zajló vitát Stolz és Oblomov egyenlőtlen helyzetben és egyenlőtlen intenzitással folytatják. Stolz teljes meggyőződéssel érvel – kimondott és gyakorolt életelvei teljes összhangban vannak. Az ő és Olga életéhez a későbbiekben is hozzátartoznak a tanulmányok, a műélvezet, a „költők” olvasása és az itáliai utazások tervei. A folyamatos tevékenykedés ellenére, legalábbis a szerencsés időszakokban, „harmónia és csend” uralkodik náluk (GONČAROV 1977–1980, 452–462). Oblomov álmát a paradicsomi életről ezzel szemben ő maga hazudtolja meg, hiszen az öntudatra ébredés visszatérő, úgymond „világos pillanataiban” létének nyomorúságos volta tudatossá válik, és rájön, hogy nem az „emberi sors és hivatás” és az „erkölcsi erő növekedése”, hanem az apátia és a lustaság váltak létének vezérelveivé (GONČAROV 1977–1980, 98 sk.). Ekkor „égő lelkiismeret-furdalások” keresik fel, és a „reménytelenség hideg könnyeivel” sír (GONČAROV 1977–1980, 99; 480). Nem a bölcsen elhatározott semmittevés, hanem a megszőkésből és morális gyengeségből származó semmittevéstől való menekülés jellemzi (THIERGEN 1987).⁶ Az emberi nem nevelésének schilleri ideálja elhaladt mellette.

{...}

4. „Törekvés az ideál felé” és az „esztétikai nevelés”

{...} A „nevelés” (*vospitanie*) szó Goncsarov kulcsfogalmai közé tartozik. Aki el akarja érni „az emberi rendeltetés méltóságát”, annak a nevelés eszközeivel kell magát arra alkalmassá tennie. A hiányzó vagy a rossz nevelés, például a tétlenség-re való nevelés, „megrontja” az embert. Két jellemző melléknévvel határozza meg közelebbről Goncsarov a nevelés fogalmát: mindenekelőtt feltételez egyfajta „erkölcsi nevelést” (*mraustvennoe vospitanie*), használja azonban az „esztétikai nevelés” (*esteticeskoe vospitanie*) szókapcsolatot is (GONČAROV 1977–1980, VI, 430, 437 sk., 459 sk.; VIII, 285, 352). Témánkhoz tartozik, hogy ebben, csakúgy, mint az ideál feltételezésében, közvetlen kapcsolat mutatható ki Schillernek a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című írásával.

Az *Oblomov*-ban is, sőt éppen ott játszik központi szerepet a „nevelés” szó és az általa leírt fogalom. Oblomov és Stolz két élesen szembenálló „nevelési rendszer” eredményei (GONČAROV 1977–1980, IV, 143 stb.). Oblomov álma egy pedagógiai látszatidillt ír le, melynek „életszabályai” az „örök törekvések” kiölésében állnak; így a fiatal Ilja Iljics törekvései, hogy kitörjön a túlzott gondoskodásból, kudarcot vallanak, és erői „elhervadásra” ítéltetnek (GONČAROV 1977–1980, 124, 144). Oblomovka síri csendjének „rettenetes életében” „az ember maga” kiszolgáltatottá válik az elveszettségben és a feledésben megnyilvánuló anyagság és ciklikusság diktátumának (GONČAROV 1977–1980, 120, 126). Oblomovka a hanyatlás pedagógiai vidékének rémisztő képeként tárul elénk, ahol hiányoznak a fizikai, morális és esztétikai nevelés schilleri ideáljai. A szolgálta, Zahar restsége is „szolgai neve-

⁶ Lásd ehhez P. THIERGEN, Leid- oder Leitfigur? Zu Gontscharows Roman „Oblomow”, *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 253, 1987, 67.

lésével” kerül összefüggésbe (GONČAROV 1977–1980, 75). Ezzel szemben Olga, és főleg Stolz „praktikus” és „egészséges” nevelésben részesültek, melyhez egyidejűleg hozzátartozik az „örökös törekvés” és az ideál józan keresése.⁷ Stolz funkciója mind Oblomov, mind Olga, sőt később Oblomov fia, Andrej esetében a „vezető”, a „nevelő” szerepe. Oblomovval kapcsolatos törekvései kudarcot vallanak, hiszen annak akaratgyengesége önfeladáshoz vezet; az erkölcsileg erősebb Olga ezzel szemben Stolz kíséretével „tökéletesen felnevelődik” (GONČAROV 1977–1980, 413 sk., 458 skk.). Így veszi át az „ideális Stolz” a regényben azt a „komoly feladatot”, melyet Goncsarov alapvetően a művészetre osztott: „véghezvinni a nevelést, és tökéletesíteni az embert” (GONČAROV 1977–1980, VI, 455: „doveršat’ vospitanie i soveršenstvovat’ človeka”). Ugyanezt a célt tűzte ki Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című írásában.

{...}

5. A töredék-ember

Ilja Iljics nem felel meg a schilleri értelemben vett „emberi rendeltetésnek”. Erre utal már a regény beszélő címe – *Oblomov* – is. A tulajdonnév kétségtelenül összefügg az *oblatat’* (letör), illetve az *oblomok* (töredék, törmelék) szavakkal. Ide kapcsolható esetleg az *oblom* (faragatlan ember), valamint az *oblyj* (kerék) szó is (GEJRO 1987, 535 skk.). A Goncsarov által adott cím így, Krzsizsanovszkij definíciójának megfelelően „kniga in restricto”-ként értelmezhető (KRŽIZANOVSKIJ 1931, 3). Az „Oblomov” szó jelentése a regény egyfajta előzetes megértését sugallja, ezzel elmentmondva Umberto Eco modern elvárásainak, melyek szerint a címnek „össze-kusználnia kell a gondolatokat, nem elrendeznie” (ECO 1988).

Az *oblomok/oblomki* szavak töredék, törmelék jelentésben kedvelt képei az orosz irodalomnak. Puskin az „önkéntes omladék-faláról” (*Csaadajevhez* [ford. Lothár László]) és „agg nemzetség romjáról” (*Családfám* [ford. Eörsi István]), Tyutcev, hasonlóképpen, „rég nemzetségek romjairól” (*Mint madár*) beszél. Herzen a képet konkrétan a hajdankor természeti katasztrófáira alkalmazza (GERCEN 1954–1965, I, 13: „ogromnye skaly granita drobilis’, zasypaja svoimi oblomkami drugie rasvaliny, drugie oblomki”), Balmont pedig *Víz alatti növények* című versét a következő sorral zárja: „Csak holttestek és halók roncsai”.

Az „Oblomov” név a töredékesség dominanciáját és a totalitás hiányát jelzi. A teljesség helyett annak a széthullott maradványaival találkozunk, amit egyszer felépítettek, és ami az egészre vonatkozó terv lehetett volna. Goncsarov Oblomovot elsődlegesen „archeológiai perspektívában” mutatja be, míg az „esztatológikus perspektíva” (DÄLLENBACH–HART NIBBRIG 1984, 7–17, különösen 14 sk.) mint jövőbeni potenciál csak a gyermek Oblomovban és ezáltal az előtörténetben őrződött meg. Az Olgával való találkozásokkor tapasztalható „lendület”

⁷ Lásd mindenekelőtt a regény második részének első, második és ötödik fejezeit.

csak szalmaláng, és Olga végül ráébred, hogy egy „*eljövendő* Oblomovot” szeretett (GONČAROV 1977–1980, IV, 375: „Ja ljubila buduščego Oblomova!”, vö. még *uo.*, 254). Oblomov, a „rom”, élesebben mutat rá az elvesztegetett esélyre, mint a jövőbeni lehetőségekre. Ezek Olgához és Stolzhhoz köthetők.

Ennek megfelelően az „oblomovizmus” szó a maga pejoratív értelmű képzőjével (vö. oblomovcsina – *A ford.*) „megvetendő”, „kizárólag negatív színt” hordoz (BURSCH 1977, 35, 37). Nem véletlen, hogy az oblomovkai épület összeomlása „törmelékekkel” (*oblomkami*) és „romokkal” (*razvalinami*) kerül leírásra, és nem véletlenül hasonlítódik Oblomov maga is „szunnyadó romhoz” (GONČAROV 1977–1980, 99, 127). Olga, másfelől, semmitől sem fél jobban, mint hogy „a szerencse épülete” összeomlik, és a romok maguk alá temetik (GONČAROV 1977–1980, 471). Stolzal kapcsolatban ezzel szemben meghatározók a teljesség és a mélység, a „kiegyensúlyozottság”, a „széles út”, a „növekedés”, a „sokoldalú élet tágas arénája”, a „világos, tágas kép” stb. képei (GONČAROV 1977–1980, 161, 164, 415, 453, 460, 466 stb.). Egyaránt ügyel a testi, a szellemi és az erkölcsi nevelésre. Mialatt elkerüli a vak lelkesedés ámitását, tisztában van a „szív” és a „szerelem” alapvető jelentőségével (GONČAROV 1977–1980, 454 stb., 166). Életének nemcsak a „praktikus” tanulmányok, hanem az „esztétikai érzések” is részét képezik (GONČAROV 1977–1980, 157, 453). „Életszabályaiban” a „teljes ember ideálja” tükröződik, ahogy ezt Schiller a testi, esztétikai és erkölcsi tökéletesedés triászában kidolgozta. A töredék-ember Oblomovval szemben a teljesség tökéletes rajzát testesíti meg.

A töredéknek és a teljességnek éppen ez a szembeállítás a fémjelzi azt a gondolati mintát, mely Schiller *Leveleinek az esztétikai nevelésről* alapját képezik. Itt csak a „töredék”-embernek az említett helyen kidolgozott elméletére térünk ki. Schiller számára az ember „legfelső végcélja” a pusztán fizikai állapot átfordítása az értelem által való meghatározottságba az erkölcsi törvény segítségével (SCHILLER 1973–1976, V, 574). Emellett minden individuum magában hordozza az „ideális ember” képességét a „*jellem teljességére*”, amely az érzékek és az értelem természetes törekvéseit harmonikus szintézisben egyesíti (SCHILLER 1973–1976, V, 577 skk.). Míg az ókori görögök ezt a képességet kibontakoztatták, a jelenkor „nem ideális valósága” másképp fest. Elidegenedés és identitásvesztés, „lankadás” és a francia forradalom „barbársága” bizonyítják a felvilágosodás időleges kudarcát. Az *Augustenburgi levelekben*, melyek az esztétikai nevelésről szóló traktátus bevezetéseként értékelhetők, mindez így hangzik:

A felvilágosodás, melyre korunk felsőbb osztályai nem ok nélkül büszkék, mindössze *elméleti* kultúra, és egészében szemlélve oly kevés nemesítő hatással van a gondolkodásra, hogy sokkal inkább csak ahhoz segít hozzá, hogy a *romlottságot rendszerbe foglalja* és gyógyíthatatlanabbá tegye. Egy rafinált és következetes epikureizmus látott hozzá ahhoz, hogy elfojtsa *a jellem minden energiáját*, és a szükségletek egyre szorosabbra fűzött bilincsei, az emberiség növekvő függősége a fizikai létől fokozatosan odáig vezetett, *hogy a passzivitás* és a szenvedő

engedelmesség *elvé a legmagasabb életszabállyá vált*. Innen ered a korlátoltság a gondolatokban, az erőtlenség a cselekedetekben [...] (SCHILLER 1984, 42 sk.)

A nevelésről szóló traktátus elmélyíti és kiélezi ezt az ítéletet: az erkölcsi törvény helyett, kivált a civilizált osztályokban, a „fizikai kötelekek”, az „ernyedtség” és a „jellem romlottsága” nyert teret. A mai emberek adottságaikat hagyták elcsökevényesedni, és „töredékekké”, „elsatnyult növényekké” degenerálódtak (SCHILLER 1973–1976, V, 580 skk.).⁸ A bomlasztás és a feldarabolás jellemzik a korszellemet, mivel a törvények és az erkölcsök, a józan ész és a képzelőerő, a munka és az ízlés, a törekvés és a jutalom „szétszakadtak”. Az egységelv elvesztése elaprózta az embert, ahogy Schiller következtetése hangzik:

Örökké hozzáláncolva az egésznek csak egyes kis töredékéhez, az ember maga is *csak mint töredék* képezi ki magát [...] (SCHILLER 1973–1976, V, 584; vö. MEL'NIK 1985, 21 sk.)

Ezek a töredék-emberek, Schiller szerint, mindössze egy megdermedt lét „élettelen részeiként” mutatkoznak, amely egy „óramű” mechanikus járásában találja meg képmását (SCHILLER 1973–1976, V, 584). Emlékeztetünk arra, hogy ugyanígy az óramű képével kerül jellemzésre a réttlen élet Oblomovkában és Agafjánál, és hogy Oblomov, csakúgy, mint Agafja, többször is géphez hasonlítódik (GONČAROV 1977–1980, 130, 134; vö. 129, 132, a mozgásfolyamatok leírásával: „vzad i vpered”; 344, 380 stb.; 356, 377, 384 sk., 486 stb.). A gyermek Iljuszka Oblomovkája és a második Oblomovka Agafjánál, Schiller mércéjével mérve, valóban a „romlottság rendszereként” ragadható meg. Oblomovka az erkölcsi-esztétikai nevelés romterülete.

Mi az oka a teljesség, és ezzel együtt a méltóság elvesztésének? Schiller nem hagy kétséget: ez a lustaság gondolatban és cselekedetben, mely akaratgyengeségen alapszik. Különösen megvetendő, sőt visszataszító azok „elernyedése”, akik – noha anyagi gondokkal nem küzdenek – harc nélkül sülyednek el az elkényelmesedésben és az önáltatásban. Schiller Oblomovot is leírja, mikor így szól:

Ezek többre tartják zavaros fogalmak félhomályát, amikor elevenebben érzünk, és a fantázia saját tetszése szerint *kényelmes alakokat* képez, mint az igazság sugarait, amelyek elúzik *álmaink kellemes káprázatát*. Éppen ezekre az ámításokra, amelyeket a megismerés ellenséges fényének kell szétfoszlatnia, alapították boldogságuk egész épületét [...] (SCHILLER 1973–1976, V, 592).

⁸ Oblomov is „melegházban” növő „agyonpátyolt”, „bágyadt” virághoz hasonlítódik (GONČAROV 1977–1980, IV, 144, 389).

Az ember autonómiája és méltósága Schiller szerint az akarat „belső szabadságában” áll. Ezzel a „felségjoggal” az akarat „teljesen szabadon áll kötelesség és hajlam között” (SCHILLER 1973–1976, V, 576). Az akarat szabadsága a döntő instancia: „Nincs az emberben más hatalom, csak az akarata, és csak ami az embert szünteti meg, a halál és a tudattól való mindennemű megfosztás, szüntetheti meg a belső szabadságot” (SCHILLER 1973–1976, V, 630). Ezáltal válik az ember kötelességévé a nevelés és az önképzés. Míg Stolz és Olga „akaraterejükkel” tűnnek ki, Oblomov csak egy töredéket birtokol, akaratának „nyomorúságos maradékát” (*skudnyj ostatok*), míg végül az „erő és az akarat” végképp eltűnnek (GONČAROV 1977–1980, 99, 186, 189 stb.).

Schiller gondolatai, ahogy erre maga is rámutat (SCHILLER 1973–1976, V, 570, 591), közvetlen kapcsolatban állnak Kanttal, mindenekelőtt az 1783-ban íródott *Válasz a kérdésre: mi a felvilágosodás?* című értekezéssel. Kant híres definíciója találó leírása az „Oblomov-kérdésnek” és az azt előidéző okoknak:

A felvilágosodás az ember kilábalása a maga okozta kiskorúságából. Kiskorúság az arra való képtelenség, hogy valaki mások vezetése nélkül gondolkodjék. Magunk okozta ez a kiskorúság, ha oka nem értelmünk fogyatékoságában, hanem az abbéli elhatározás és bátorság hiányában van, hogy mások vezetése nélkül éljünk vele. Sapere aude! merj a magad értelmére támaszkodni! – ez tehát a felvilágosodás jelmondata.

Restség és gyávaság okozza, hogy az emberiség oly nagy része [...] szívesen kiskorú marad egész életében (KANT 1968, IX, 53).⁹

Oblomov, mint az köztudott, döntésképtelenségtől szenved, nem a tulajdonképeni „értelmi képességek hiányától”. Így tehát nemcsak lustaságát, hanem – Olga esetében – gyávaságát is szemére vetik (GONČAROV 1977–1980, 338). A „természet restsége” és a „szív gyávasága” az oka annak Schiller szerint, hogy az ember „gyámkodásra” vágyik (SCHILLER 1973–1976, V, 591 sk.). Az oblomovkai kudarcos nevelés után Oblomov törekvése a regény folyamán végig abban áll, hogy gyámot találjon magának. Nemcsak Stoltztól és Olgától várja e szerep betöltését, hanem Agafjától és Tarantyevtől is. Restség, gyávaság és „renyheség” az okai Kant és Schiller szerint annak, hogy az ember nem tudja „rendeltetését” betölteni (SCHILLER 1973–1976, V, 580, 596).

6. Oblomov elbízása

Oblomov szellemi-erkölcsi „eltunyulása” fizikai megjelenésében is tükröződik. Már a regény első fejezete úgy írja le, mint „puffadt” (*obrjuzglyj, puhlyj*), színtelen, jellegtelen, konkrét arcvonások nélküli személyt, akinek teste „férfi létére rendkívül el-

⁹ Kiemelés az eredetiben. A magyar szöveg forrása: KANT 1974 – (*A ford.*)

puhult” (GONČAROV 1977–1980, 7 sk.). Ehhez az „elpuhult testhez” kiválóan illik a „keleti köntös” és a „puha papucs”. Amint már említettük, az Oblomov-kérdés lényege az, hogy le tudja-e venni a „hálóköpenyt” nemcsak „válláról”, hanem „lelkéről, elméjéről” is (GONČAROV 1977–1980, 189). A választ ismerjük. Oblomov, akit elkényeztettek, és nem terheltek eléggé, Agafjánál végképp belesüllyed az evés, az ivás és az alvás által meghatározott fizikai létbe. Egyre inkább elhízik, és bekövetkezik a korábban megjósolt gutaütés.

Josef Rattner 1968-ban megjelent tanulmányában Oblomov betegségeként az „elhízást” (*obesitas*) határozza meg, és meggyőzően magyarázza pszichoszomatikus oldalról (RATTNER 1968, 42, 75 skk.). Megdöbbenő látni, hogy Schiller olyan megállapításokat tett, melyek Oblomov sorsának jövendöléseként is olvashatók. Schiller véleménye szerint a fizikai és az erkölcsi-esztétikai állapot elválaszthatatlanul összekapcsolódik. Az embernek „formaösztöne” segítségével meg kell nyernie „a háborút az anyag ellen”, hogy ne váljon „a természet rabszolgájává”, és végeredményképpen a félelemnek és a méltóság elvesztésének áldozatává (SCHILLER 1973–1976, V, 644 sk.):

Csak ahol a tömeg uralkodik súlyosan és alaktalanul, s bizonytalan határok között ingadoznak a homályos körvonalak, ott lakozik a félelem [...] (SCHILLER 1973–1976, V, 652.)

Schiller álláspontja szerint a formaöszönhöz tartozik a legszélesebb értelemben mindaz, ami Oblomovból hiányzik, és amiben Stolz kiemelkedik: bátorság, tevékenység és törekvés, tanulási ösztön és az anyag megfékezése, ideértve a test formálását is. Annak, aki megmarad az érzékek világában, és ezáltal a formaöszönt az „élet ösztöne” mögé helyezi, az állati princípium jut osztályrészül (SCHILLER 1973–1976, V, 648, 650):

A létezés és jólét határtalan tartama, csupán a létezés és jólét kedvéért, csupán a vágy eszménye, tehát olyan követelmény, amelyet csak az abszolútra törekvő állatosság vethet fel.

Fentebb láttuk, hogy Goncsarov is a lustaság „állatias apátiájáról” beszél. Oblomov a maga részéről elvesz az „ígéret földjéről” szóló álomban, mely a jólét tejével és mézével folyik, és ahol az idő minden dimenziója a lét határtalan tartamáig tágul (GONČAROV 1977–1980, 183 sk., 486; 125 sk.; 135 stb).

Még világosabban fejt ki Schiller a szellem és az anyag összefüggéseit a *Kellemről és méltóságról* című értekezésben. Schiller abból indul ki, hogy az ember formaösztöne már testfelépítésében is megmutatkozik. Maga az ember „állapotainak abszolút végső oka”, mivel: „Megjelenésének módja függ érzékelésének és akarásának módjától, tehát olyan állapotoktól, amelyeket ő maga az ő szabadságában [...] határoz meg” (SCHILLER 1973–1976, V, 444). Arckifejezés, mimika, gesztusok és testfelépítés végeredményben a formáló lélek kifejeződései, így az alak

a jellemet szimbolizálja. Schiller megkülönbözteti az „élénk szellemet” mint pozitív impulzust és az alakítóerő nélküli „tétlen lelket”. Az élénk vagy tevékeny szellem uralma alá hajtott formává, egyéniséggé, ideális esetben kellemmé nemesíti a testtömeget. Az előbbire Stolzban ismerhetünk rá, akit karcsú teste és kifejező arca jellemez.¹⁰ A kellem (*gracija*) vezérmotívumként ezzel szemben Olgához kapcsolódik (GONČAROV 1977–1980, 195, 242, 272, 358 stb.). Schiller megállapításával összhangban – „kellem csak a *mozgást* illeti meg” (SCHILLER 1973–1976, V, 446)¹¹ – Olgát gyakran kellemdús mozgása jellemzi. Mikor Schiller az *éneket* is a kellemmel hozza kapcsolatba, újabb párhuzam fedezhető fel Olgával. Schiller a kellemet egyébként is inkább a női, mintsem a férfinemnek tulajdonítja (SCHILLER 1973–1976, V, 469).

Oblomov „normális állapota” ezzel szemben a fekvés (8). Kövér, mert fekszik, és fekszik, mert „lelke tétlen”. Ez pedig, Schiller véleménye szerint, még egy alapvetően szép test esetében is elformátlanodáshoz vezethet. Amikor „a fizikai élet nyugodt ütemét” csak „a táplálkozás és nemzés ügylete” határozza meg, végül a test is hanyatlásnak indul (SCHILLER 1973–1976, V, 456). Végeredményképpen „a tömeg apránként úrrá lesz a formán, és az eleven alakítóöszton a felhalmozott anyagban felépíti saját sírját” (*uo.*).

Oblomovka az a hely, ahol a táplálkozás, a nemzés és a halál adják az élet ritmusát. Ez a ritmus tér vissza Agafjánál, mint az óramű ütése. Oblomov esetében ez a sír visszatérő képével kapcsolódik össze. Túlságosan is tisztában van vele, hogy „koporsója deszkáit” készíti (GONČAROV 1977–1980, 186; *vö.* még 76, 99, 395, 481 stb.).

{...}

Ezek szerint Oblomov elhízása és apátiája annak következménye, hogy – Schiller szempontjait alkalmazva – az emberi rendeltetés mindhárom fokán kudarcot vallott. Csak az nyerheti el a „fizikai” és a „morális állapotot”, aki eléri az „esztétikai állapotot” (Schiller 1973–1976, V, 645 sk.). Oblomovból hiányzik a „tevékeny szellem” akarateréje, így Stolz fáradozásai, hogy „mind fizikai, mind erkölcsi tekintetben” nevelje (GONČAROV 1977–1980, 168), kudarcra ítéltettek.

7. Teremtő és teremtmény

Az „élénk szellem” és a „tétlen lélek” oppozíciójával összefüggésben Schiller egy másik ellentétet is megfogalmaz: az élénk lélek, melynek egyidejűleg „morálisan érzékelnie” kell, a teremtető méltóságát kölcsönzi az embernek; ha hiányzik ez a méltóság, az ember „megvetésnek” teszi ki magát:

¹⁰ Lásd a közvetlen alakleírást a regény második részének második fejezetében (GONČAROV 1977–1980, IV, 164 skk.). Az arckifejezés kérdésköréhez lásd e kötetben E. Heier és F. Scholz tanulmányait (HEIER 1994; SCHOLZ 1994).

¹¹ Kiemelés az eredetiben.

Pusztán szerves lények tiszteletre méltók szemünkben *teremtményeként*, az ember azonban csak *teremtőként* (azaz állapotának önokozójaként) lehet az. Tőle elvárjuk, hogy ne csupán, mint a többi érzéki lény, idegen észnek – ha mindjárt isteni is – a sugarait verje vissza, hanem égitesthez hasonlóan önnön fényétől ragyogjon. (SCHILLER 1973–1976, V, 457.)¹²

Az *Oblomov*ban ugyanezekkel a kifejezésekkel és képekkel találkozunk, melyek ugyanennek a gondolatnak az alapját képezik. Újra és újra körülírják a főhős tipológiai ellentétét. Stolz a regény negyedik részében így válaszol Oblomov mentegetőzésére, hogy tudniillik ő éppen túlságosan tehetségtelen és kövér a tevékeny élethez:

Ugyan már! Az ember arra van, hogy maga alkossa meg magát, még a természetét is megváltoztassa; ő meg hasat növeszt, s azt hiszi, a természet rakta rá ezt a terhet! (GONČAROV 1977–1980, 397.)¹³

A fiatal Oblomov jellemző módon másképp gondolkodott. Azokban az időkben, amikor még „fennkölt elgondolások”, a jövőre vonatkozó tervek és „távolba húzó vágy” jellemezték, képes volt arra, hogy magát az alkotótevékenység megtestesítőjeként lássa:

Ő nem valami kész, idegen gondolat kicsinyes végrehajtója; ő maga az alkotó, eszméinek megvalósítója. (GONČAROV 1977–1980, 67.)¹⁴

A párhuzamok Schiller munkáival világosak. Stolz és a fiatal Oblomov az embert szó szerint „önmaga uraként”, „teremtőként” látja, akinek nem egyszerűen „idegen gondolatokat” és „idegen szándékot” kell követnie. Más helyütt Oblomov egy önmeghatározása során a fény képzetéhez fordul, amikor ezt mondja:

[...] igen, foszló, vén, elhordott kabát vagyok, talán az éghajlattól, talán a fáradtságtól, hogy tizenkét éve belém volt zárva a fény, amely kijáratát kereste, de csak börtönét perzselhette, nem törhetett ki a szabadba, s elaludt. (GONČAROV 1977–1980, 187.)

Ez az önmeghatározás közvetlen rokonságban áll Stolz szemrehányásával, hogy Oblomov elfelejtette Schillerét (GONČAROV 1977–1980, 186). Oblomov tragikumában abban nyilvánul meg, hogy nem használja, nem képes használni „saját fényének” lehetőségeit, hogy a természettől kapott „világos princípium” (GONČAROV

¹² Kiemelés az eredetiben.

¹³ Vö. „E, polno! Čelovek sozdan sam ustroivat' sebja i daže menjat' svoju prirodu, a on otrastil brjucho da i dumaet, čto priroda poslala emu etu nošu!”

¹⁴ Vö. „On ne kakoj-nibud' melkij ispolniel' čužoj, gotovoj mysli; on sam tvorec i sam ispolnitel' svoich idej”.

1977–1980, 168) nem lobban lánggra, és így a szabadság – mint „szellemi” vagy „értelmi szabadság” – sem lesz osztályrésze: „csak mint érzéki lények vagyunk rabok, értelmes lényekként szabadok vagyunk” (SCHILLER 1973–1976, V, 489).

Goncsarov tipológiai rendszerében Olgának is rendelkeznie kell a teremtő méltósággal. Szemmel láthatóan ez is a helyzet. Szellemének „vulkanikus munkája” Stolzban azt a képzetet kelti, hogy „teremtő anya” (*mat'-sozdatel'nica*) és „egy egész boldog nemzedék erkölcsi és társas életének” résztvevője lesz (GONČAROV 1977–1980, 461). Míg Oblomov megreked a teremtmény szintjén, Olga az emberi hivatás céljához közeledik Stolzcal „közös létezésben”. Így, csakúgy, mint Stolz, megfelel a schilleri követelménynek: „Élj századoddal, de ne légy teremtménye” (SCHILLER 1973–1976, V, 595).

Mivel Olga és Stolz az „élénk szellem” teremtő formaösztönét testesítik meg, egyúttal a kellemet és a fizikai nevelést is reprezentálják.

8. Bizonyosság: „szép jellem” és „jó szív”

Goncsarovot annyira alapvető egyezések kötik Schillerhez, hogy *genetikus* viszonyról kell beszelnünk. Ennek előfeltétele legelőször is Goncsarov bizonyítható jártassága Schiller műveiben, melyeket részben le is fordított. Továbbá lényeges mindkét szerző elkötelezettsége a nevelés követelménye iránt. Goncsarov, csakúgy, mint Schiller, idealista alapelvek szerinti nevelésre törekedett, hogy „az embert tökéletesítse”. Ez a tökéletesedés mind a „fizikai”, mind az „esztétikai”, végül pedig a „morális állapotra” is vonatkozik. Emellett mindketten alapelveként vallják a jó, az igaz és a szép ideálját, és a *művészet* mindkettejük számára eszköz, melynek segítségével elérhető a „lélek nemesbedése” (SCHILLER 1973–1976, V, 592 sk.; GONČAROV 1977–1980, VI, 455).

E ponton mindketten alapvetően különböznek Rousseau-tól, aminek következtében Melnyik álláspontja Goncsarov Rousseau-követése tekintetében felülvizsgálatra szorul. Már Schiller is kritikával illette Rousseau-t, mivel az a „fizikai *nyugalmat*” többre értékelte, mint a „morális összhangot”, és így végül megfosztotta hatalmától a művészetet, és leértékelte az ideált. Rousseau túl sok figyelmet szentelt az emberiség „korlátainak”, és túl keveset a „képességeinek” (SCHILLER 1973–1976, V, 730 sk.).¹⁵

Goncsarov és Schiller a korokban tapasztalható romlás jelenségeivel indokolják a nevelés szükségszerűségét. A társadalomban és mindenekelőtt a „civilizált osztályokban” az ember alapvető tökéletesedésre való készségének ellenére oly sok érdektelenséget látnak a valódi képzés iránt, oly sok önámításnak a tanúi, hogy az „emberi rendeltetés” betöltése elé akadályok gördülnek. Schiller, elsősorban 1789 után, mindenfelé „renyhéséget” tapasztal, és azt látja, hogy „a látványosság elpuhultsággá” vagy pedig „a nyugalom szenvtelenségé” fajul (SCHILLER 1973–1976,

¹⁵ Kiemelés az eredetiben.

V, 621); Goncsarov ebben saját jelenének diagnózisára ismert. A schilleri töredék-ember ideáljának és autonómiájának elvesztését éppen Oblomovkában, értsd: Oroszországban lehetett pontosan megfigyelni. Az irodalom feladata, hogy ellenálljon ennek a „nem ideális valóságnak”, hogy az emberiséget a „restség méhéből” kiszakítsa (SCHILLER 1984, 39, 51). Goncsarov elbeszélői alapállásában rejlik a magyarázata annak, hogy Dobroljubov *Oblomov*-kritikáját mint „kiváló cikket” üdvözölte, és hogy az „oblomovizmus” ottani elemzésével egyetértett (GONČAROV 1977–1980, VIII, 273 és 275 sk.; 165 sk.). Összekötötte kettejüket az erkölcsi ítélet, még ha egyébként politikai nézeteik különböztek is. [...]

Az a meglepő tény, hogy Oblomov minden hiányossága ellenére „jóra való szív-ként” vagy „tisztá lélekként” kerül ábrázolásra, egy más szempontból ugyancsak magyarázható Schiller felől. Schiller ugyanis megkülönbözteti a kifejezetten „szép jellemet” a „jó szívtől” (SCHILLER 1973–1976, V, 474 sk., 794 skk. stb.). Schiller véleménye szerint a szép jellem mint a szép lélek ideális formája a tökéletességre jut, mivel a kötelesség ideáját a vágy szeszélye fölé helyezi, és végül mindkettőt harmonikus szintézisben egyesíti. Így a szép jellem számára „könnyű játékká” válik „minden kötelesség” (SCHILLER 1973–1976, V, 798). A gondolatszabadság akarása, és így a morális emberség uralkodik benne: hiszen „az ember az a lény, amelyik akar” (SCHILLER 1973–1976, V, 793).

A jó szív ezzel szemben elsődlegesen a jóra irányuló szeszélyes vágyat követi, anélkül, hogy ehhez a kötelesség járulna. Mivel hiányzik belőle az erős kötelességtudat, a pusztán csak jó szív nincs abban a helyzetben, hogy az ideált akadályok leküzdése árán is elérje. A jót, az igazat és a szépet egyaránt úgy várja, mint létének ajándékát. Aki azonban nem ura saját akaratának, aki nem „tudattal és akarral cselekszik észszerűen” (SCHILLER 1973–1976, V, 792), nem rendelkezik Schiller szerint morális erővel, és így nem juthat el a „szép jellem” emelkedettségéig. Stolz, mint ideális alak, közelít ehhez a célhoz. Schiller viszont Oblomovot jellemzi, amikor ezt írja:

Jó és szép, de mindenkor gyöngye lelkek ismertetőjegye, hogy mindig türelmetlenül sürgetik morális eszményeik létezését, és akadályai fájdalmasan megindítják őket. Az ilyen emberek szomorú függőségbe kerülnek a véletlentől, s mindenkor bizonyossággal előre megmondható, hogy az anyagnak morális és esztétikai dolgokban túl sok teret engednek és nem fogják megállni a legmagasabb jellem- és ízlésszabályt. (SCHILLER 1973–1976, V, 795.)

Oblomov a jó, de gyenge szív megtestesülése, aki megmarad az erőtlen vágyódás korlátai között. A „félíg jó jellemet”, Schiller szerint, végül „kelleetlenül eltaszítjuk magunktól” (SCHILLER 1973–1976, V, 536). Stolz ezzel szemben a kötelesség és a vágy egységét testesíti meg, ezzel együtt pedig az erkölcsi erő költői fikcióját, így megfelel azon a „legmagasabb jellempróbán”, melyet Schiller *A fenségesről* című értekezésében felvázolt (SCHILLER 1973–1976, V, 792–808).

Szögezzük le: Goncsarov levelei, visszaemlékezései, értekezései és regényei, mindenekelőtt az *Oblomov*, számtalan utalást tartalmaznak Schillerre. Ezek fogalmakban, képekben, jellemábrázolásokban és programszerű gondolatmintákban manifesztálódnak, melyek mind kimutathatók Schillernél is. Már a regény címe – *Oblomov* – is a schilleri képszerűség visszfényeként tekinthetünk. Ahogyan Schiller, úgy Goncsarov is a töredék és a teljesség szembenálló képeinek rendszerét vázolja fel. Oblomov, a töredék-ember Stolzcal, a „teljes emberrel”¹⁶ áll szemben, a teremtettség pedig a teremtőerővel helyeződik szembe. Oblomov arckifejezése és fenotípusa is megtalálható Schiller leírásában. Ha Oblomov mégis „jó szív”, ismét csak megfelel Schiller morális tipológiájának. Nem csoda hát, hogy Schiller maga is azon „korifeusok” közé tartozik, akikre Stolz, a „szép jellem”, figyelmeztetőleg emlékezteti barátját, Oblomovot. Schiller Goncsarov számára nem csupán egy bármikor használatba vehető kincsesbánya, hanem egyenesen „a régi mesterek iskolája”.

Minden bizonyosság ellenére a fenti fejtegetések előzetes megfontolások, elsődleges megfigyelések, melyeket további kutatásoknak kell kiegészíteniük és alátámasztaniuk. E témában előkészületben van egy publikáció.¹⁷ Akkor végérvényesen bebizonyosodik majd, hogy Goncsarov „sorai között” a nyugati „autoritásokat”, a német klasszika mestereit és mindenekelőtt Schiller költeményeit és elméleti munkáit kell olvasni.

Kocsis Géza fordítása

¹⁶ A „teljes ember” képzetéhez lásd SCHILLER 1973–1976, V, 971 (*Bürger verseiről*).

¹⁷ Vö. P. THIERGEN, *Bruchstück und Totalität. Zu I. A. Gončarovs Schiller-Rezeption am Beispiel Oblomovs*.

Bibliográfia

- BAER, Joachim T. (1980), *Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, München.
- BODEN, Dieter (1982), *Die Deutschen in der russischen und sowjetischen Literatur. Traum und Alptraum*, München.
- BURSCHE, Wolfgang (1977), *Russ. –ščina als Pejorativsuffix*, in *Commentationes linguisticae et philologicae. Festschrift für Ernst Dickenmann*, Heidelberg, 31–50.
- ČEHOV, Anton Pavlovič (1976), *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomab. Pis'ma III*.
- DÄLLENBACH, Lucien–HART NIBBRIG, Christiaan L. (hrsg.) (1984), *Fragment und Totalität*, Frankfurt.
- DOBROJUBOV, Nikolaj Aleksandrovič (1970), *Russkie klassiki. Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i*, Moszkva.
- DRUŽININ, Aleksandr Vasil' evič (1983), *Literaturnaja kritika*, Moszkva.
- ECO, Umberto (1988), *A rózsza neve*, Budapest.
- EHRE, Milton (1973), *Oblomov and his creator. The life and art of Ivan Goncharov*, Princeton.
- FRÖHLICH, Hans J. (1979), *Oblomow*, *Die Zeit*, Nr. 25, 15. Juni.
- GEJRO, L. S. (1987), *Roman I. A. Gončarova „Oblomov“*, in I. A. GONČAROV, *Oblomov*, Leningrad, 527–551.
- GERCEN, Aleksandr Ivanovič (1954–1965), *Sobranie sočinenij v 30 tomab*, Moszkva.
- GOERDT, Wilhelm (1984), *Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke*, Freiburg–München.
- GOLUBOV, Alexander S. (1977), *Patterns of religious imagery. The post-gogolian russian realistic novel, 1859–1881*, Ann Arbor.
- GONČAROV, Ivan Aleksandrovič (1972), *Oblomov*, ford. NÉMETH László, Budapest.
- GONČAROV, Ivan Aleksandrovič (1977–1980), *Sobranie sočinenij v 8 tomab*, Moszkva.
- I. A. Gončarov v vospominanijach sovremennikov (1969), Leningrad.
- HEIER, Edmund (1994), *Zu I. A. Goncarovs Humanitátsideal in Hinsicht auf die Gesellschaftsprobleme Rußlands*, in P. THIERGEN (hrsg.), *Ivan A. Gončarov: Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz, Bamberg, 8.–10. Oktober 1991*, Köln.
- Das Inselbuch de Faulheit* (1983), Frankfurt.
- KANT, Immanuel (1968), *Werke in zehn Bänden*, Darmstadt.
- KANT, Immanuel (1974), *A vallás a puszta ész batárain belül és más írások*, ford. VIDRÁNYI Katalin, Budapest.
- KOTSKA, Edmund Karl (1965), *Schiller in Russian Literature*, Philadelphia.
- KRONEBERG, Bernhard (1972), *Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Elegie*, Wiesbaden.
- KRŽIŽANOVSKIJ, Sigizmund Dominikovič (1931), *Poetika zaglavij*, Moszkva.
- LANDMANN, Michael (1975), *Das Parasitäre*, in A. SCHWAN (hrsg.), *Denken im Schatten des Nihilismus. Festschrift für Wilhelm Weischedel zum 70. Geburtstag*, Darmstadt.

- LOHFF, Ulrich M. (1977), *Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs* (1812–1891), München.
- LOURIA, Yvette–SEIDEN, Morton I. (1969), Ivan Goncharov's Oblomov. The Anti-Faust as Christian Hero, *Canadian Slavic Studies*, III, 39–68.
- MAEGD-SOEP, Carolina de (1978), *The emancipation of Women in Russian literature and society. A contribution to the knowledge of the Russian society during the 1860's*, Ghent.
- MANN, Jurij (1972), *Fakul'tety Nadeždina*, in N. I. NADEŽDIN, *Literaturnaja kritika. Estetika*, Moszkva, 3–44.
- MEL'NIK, Vladimir Ivanovič (1982), Filozofskie motivy v romane I. A. Gončarova „Oblomov”, *Russkaja literatura*, 1982/3, 81–99.
- MEL'NIK, Vladimir Ivanovič (1985), *Realizm I. A. Gončarova*, Vlagyivosztkot.
- NEUHÄUSER, Rudolf (1980), *Nachwort*, in Iwan A. GONTSCHAROW, *Oblomow*, München.
- NEUMANN, Friedrich Wilhelm (1974), *Gončarovs Roman „Oblomov”*, Wiesbaden.
- PETERS, Uwe Henrik (1984), *Wörterbuch der Psychiatrie und medizinischen Psychologie*, 3. überarb. und erweit. Auflage, München–Wien–Baltimore.
- RATTNER, Josef (1968), *Verwöhnung und Neurose. Seelisches Kranksein als Erziehungsfolge. Eine psychologische Interpretation zu Gontscharovs Roman „Oblomow”*, Zürich–Stuttgart.
- REHM, Walther (1947), *Gontscharov und die Langeweile*, in *Experimentum medietatis*, München, 96–183. (Utánnomása: in *Gontscharov und Jakobsen oder Langeweile und Schwermut*, Göttingen, 1963.)
- RITTER, Joachim–GRÜNDER, Karlfried (hrsg.) (1980), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5., Darmstadt–Basel.
- ROTHER, Hans (1979), *Gontscharov. Oblomow*, in Bodo ZELINSKY (hrsg.), *Der russische Roman*, Düsseldorf.
- ROTHER, Hans (1981), *Goethes Spuren im Beginn des russischen Realismus (1845–1860)*, in H.–B. HARDER–H. ROTHER (hrsg.), *Goethe und die Welt der Slawen*, Giessen, 158–173.
- RUSSELL, Mechtild (1978), *Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Typisierung bei I. A. Gončarov*, München.
- SCHILLER, Friedrich (1838), *Schillers sämtliche Werke*, Stuttgart–Tübingen.
- SCHILLER, Friedrich (1960) *Válogatott esztétikai írásai*, ford. SZÉKELY Andorné, SZEMERE Samu, VAJDA György Mihály, Budapest.
- SCHILLER, Friedrich (1973–1976), *Sämtliche Werke*, 5., durchges. Aufl., München.
- SCHILLER, Friedrich (1977) *Vérsei*, Budapest.
- SCHILLER, Friedrich (1984), *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, Frankfurt.
- SCHOLZ, Friedrich (1994), *Gončarovs Roman Oblomov und der russische Realismus*, in P. THIERGEN (hrsg.), *Ivan A. Gončarov: Leben, Werk und Wirkung. Beiträge der I. Internationalen Gončarov-Konferenz, Bamberg, 8.–10. Oktober 1991*, Köln, 135–152.
- SCHULZ, Robert Kenneth (1969), *The portrayal of the German in Russian novels Gončarov, Turgenjev, Dostoevskij, Tolstoj*, München.

- SEELEY, Frank Friedeberg (1976), *Oblomov*, *The Slavonic and East European Review*, 54/3, 335–354.
- SETSCHKAREFF, Vsevolod (1949), *Über die Langeweile bei Puschkin*, in A. LUTHER (hrsg.), *Solange Dichter leben. Puschkin-Studien*, Krefeld, 129–147.
- SETSCHKAREFF, Vsevolod (1974), *Ivan Goncharov – his life and his works*, Würzburg.
- STANKEVIČ, Nikolaj Vladimirovič (1982), *Izbrannoe*, Moszkva.
- STILMAN, Leon (1948), *Oblomovka revisited*, *American Slavic and East European Review*, 7/1, 45–77.
- TERRY, Garth M. (1988), *Ivan Goncharov. A bibliography*, Nottingham.
- THIERGEN, Peter (1980), *Turgenevs Rudin und Schillers Philosophische Briefe*, Gießen.
- THIERGEN, Peter (1987), *Leid- oder Leitfigur? Zu Gontscharows Roman „Oblomow“*, *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 253, 67.
- UDOLPH, Ludger (1986), *Stepan Petrovič Ševyrev 1820–1836. Ein Beitrag zur Entstehung der Romantik in Rußland*, Köln–Wien.
- VESELOVSKIJ, Jurij (1906), *Šiller kak vdochnovitel' russkich pisatelej*, *Russkaja mysl'*, 27.
- VON GRONICKA, André (1968/1985), *The Russian Image of Goethe*, Philadelphia.
- ZABEL, Eugen (1885), *Literarische Streifzüge durch Rußland*, Berlin.

RÓHRIG ESZTER

A szerelem elbeszélismódja Goncsarov *Oblomov* című regényének egyik részletében

L. Cigale-nak

Jelen írásunkban az *Oblomov* második részének ötödik fejezetéből választott szöveg mikroelemzésére vállalkozunk.¹ Kérdésfeltevésünk az, hogy az elbeszélő milyen értékelő eljárásokkal mutatja be a regény főhősét élete egy rövid, de meghatározó szakaszában. Narratológiai azért érdekes ez a részlet, mert egyrészt az elbeszélés most egy „pillanatra” ledobja magáról a túlon túl ránehezedő ideológiai terhet („oblomovizmus”), másrészt, mert az elbeszélő változatos eszközökkel tárja az olvasó elé a főhős érzelmi érintettségét.

Elméleti alapvetés: elbeszélő, elbeszélői eljárások, elbeszélői értékelés

Elbeszélő. Nem pusztán azért esett a választás e rövid részletre, mert a főhős életének fordulópontját beszéli el. A szakirodalom már megállapította, hogy itt, e szövegrészletben található a „fordulópont”, vagy más megfogalmazásban a regény egyetlen „eseménye”, a szerelem, az a megrázó érzelm, amely a főhóst, Oblomovot kibillenti passzivitásából és maga választotta magányából.² Véleményünk szerint Oblomov nem „helyi” típus, hanem – mint már Kropotkin is megírta (КРОПОТКИН 1955, 143) – általános emberi kérdéseket feszeget, akár a *Hamlet* vagy a *Don Quijote*.

Másfelől azért választottuk ezt a részt, mert az orosz irodalom e leginkább történet nélküli regénye³ megengedi, sőt megkívánja azt az elemzési módszert, amely

¹ A magyar fordításból kiválasztott szövegrészlet az „Ekkor odalépett hozzájuk Stolz”-tól a „csak a melle hullámozott hevesen”-ig tart (GONCSAROV 1984, 230–238). A közérthetőség kedvéért az orosz nyelvű idézeteket és hivatkozásokat lehetőleg lábjegyzetben közöljük.

² „Figurális értelemben Olga hangja, éneke »ébreszti fel« Oblomovot álmos állapotából és készleteti külső cselekvésre.” (MOLNÁR 2012a, 209).

³ Goncsarov egyik legkiválóbb monográfiusa, A. G. ЦЕЙТЛИН írja: „Действительно, «Обломов» – один из самых «бесфабульных» романов русской литературы.” Vö. „Az »Oblomov« kétségtelenül az egyik leginkább »cselekménytelen« orosz regény” (ЦЕЙТЛИН 1950, 189).

nem a történetre, hanem annak elbeszélismódjára helyezi a hangsúlyt. Ez a diszciplína az elbeszélőt tekinti a szöveg létrehozójának, fő szervezőjének, így aztán az elbeszélő működését vizsgálja, hiszen éppen ő az, aki az olvasót befolyásolja, orientálja (és nem a történet maga). A különböző elemekből formálódó epikus szöveget létrehozó elbeszélő kilétét a regény utolsó mondatával kapcsolatban firtatta a szakirodalom. Otragyin⁴ Oblomov önmagába zárt (valójában soha ki nem bomlott) történetének igazolását látja abban, hogy a „túlélő” Stolz és a „literátor” révén elevenedik meg Ilja Iljics története. A. A. Fausztov Goncsarov és a „literátor” közötti külső hasonlóság alapján azt állítja, hogy voltaképpen maga az író az elbeszélő, hovatovább Oblomov Goncsarov alteregója (ФАУСТОВ 1997, 71). Fried István „megkettőzött elbeszélés”-ről ír: „Stolz történetmondását a literátor írásban közvetíti” (FRIED 2006, 183). Aztán megállapítja, hogy nem egységes, vagy pontosabban nem egyetlen elbeszélői hang szól, hanem az elbeszélés többszólamú (FRIED 2006, 188, 190). Nem kérhető számon, mit ért a szerző a cikke címében lévő „beszélőn” vagy a „többszólamúságon”, mivel elemzésében nincsenek narratológiai alapvetések. A narratológiában nem létezik „beszélő” terminus, az elbeszélést írott szövegnek tételezve, évtizedek alatt alakult ki e tudományterület fogalomrendszere. Az *Oblomov* végén megjelenő író („literátor”) része az elbeszélésnek, maga is fikció, de nem ő az elbeszélő, hiszen erre semmiféle utalás nincsen – mint ahogyan ezt Fried István később ki is jelenti: „A literátor ugyan sosem lép az előtérbe, de feltehetőleg ott hangsúlyosabb a közreműködése, ahol a történések mögé kell tekinteni” (FRIED 2006, 189). Az elbeszélő ténykedését csak a meghatározott szegmensben vizsgáljuk, és nem osztjuk azt a véleményt, hogy azonos lenne a regény végén felbukkanó „literátor”-ral.

Az alábbiakban a következő *elbeszélői eljárásokat* vizsgáljuk: a szereplők beszédének közvetlen (dialógusok) és közvetett (belső monológok, szabad függő beszéd) elbeszélismódját, a kevésszámú, de fontos leírást, és az ezen eljárásokban megfigyelhető direkt és indirekt értékelői eljárásokat. Elemzésünk középpontjában az elbeszélői értékelések vizsgálata áll, mivel első vagy felületes olvasásra is szembe tűnik, hogy a főhős életének e jelentős eseménye igen visszafogott elbeszélői jelenléttel és értékeléssel van elbeszélve. Összefoglalva: az írásunk címében jelzett érzellem, a szerelem létrejöttének értékelő elbeszélismódját kívánjuk elemezni.

1. A szereplők dialógusai és a belső monológok nyelvi szintjei közötti eltérések az elbeszélői-értékelői „átdolgozó” (szöveget megemelő) tevékenységről árulkodnak. A szövegvariánsok tanulmányozása arra enged következtetni, hogy Goncsarov sokat kínlódhatott a dialógusok, a beszélt nyelvi elemek tömörítésével, de nem kevesebbet a poétikussá nemesített belső monológokkal azért, hogy a közhelyeket, nyelvi kliséket elkerülje. A történetelbeszélés módját az alábbiak szerint vizsgáljuk:

⁴ „[...] в определенном смысле, композиционно, сюжет «замкнут» сам на себя, ему так и не удастся превратиться в «историю»” vö. „[...] bizonyos tekintetben, kompozicionálisan a szüzsé »önmagába« zárt, nem alakulhat »történetté«” (ОТРАДИН 1994, 95).

1. a. Hol és hogyan lépnek át a dialógusok kollokvialisból a belső monológok költői-lírai: átpoetizált nyelvébe. 1. b. Evidenciaként kezeljük, hogy az elbeszélő nem nehezedik rá az elbeszél világra, s minden igyekezetével a szereplők érzelmeinek közvetítésére törekszik, ami azonban nem zárja ki az értékelői megnyilvánulásokat.

2. A szöveg tömörségét, sűrítettségét, összefoglalóan: drámaiságát az időbeli kihagyások és az elbeszélés lendületét fékező leírások szinte teljes mellőzése adja meg. Ez utóbbival kapcsolatban megjegyezzük, hogy a szakirodalom korábban már figyelmet fordított arra, hogy az elemzendő jelenet központi epikai mozzanattát, a *Casta diva* áriát az elbeszélő nem taglalja, nem magyarázza, sokkal inkább annak érzelmi hatására fókuszál. Ez így van, a *Casta diva* szimbolikájával azonban sokkal többet foglalkoztak, mint azzal, hogy miféle eljárások révén ágyazódik olyan mélyen és sokrétűen ez az ária a narrációba. Az elemzést a következő két pillérre helyezzük: 1. A *Casta divára*, amely a három szereplőt összekapcsoló narratív elem, de leginkább az Oblomovban fellobbanó szerelem generálója. Ez az ária Olga Iljinszkaja személyiségének (és nem attribútumának) megértéséhez vezet el. 2. A második pillér valójában a szöveg kisugárzó pontja, legfontosabb nyelvi-poétikai eleme, amelyet Ilja Iljics mond ki: „Nehéz egyszerre okosnak és őszintének lenni, különösen az érzésben...” (GONCSAROV 1984, 236). Oblomov e gondolatában annak megértése rejlik, hogy az ember képtelen önmagát egyszerre kívülről és belülről látni – erre csak egy narrátor képes, és mi éppen ezt szeretnénk most vizsgálni.

Elbeszélői értékelések és terminológiai megfontolások. A fentiekben már említettük, hogy az elbeszélői jelenlét nem hangsúlyos, és az elbeszélés objektív hangú. Az értékelések ebből következően nem feltűnőek, nem szűrnak szemet, de mind a távolságtartó-ironikus, mind az együtt érző megnyilvánulásokra van példa. *Az együtt érző és a távolságtartó elbeszélői értékelések véleményünk szerint a nézőpontban (nézőpontváltásokban), a szereplők külső és belső beszédének közvetítési módjában keresendők.* Mind a mai napig nem egységes a narratológiai terminológia, ezért szeretnénk előre tisztázni, hogy a „nézőpont” vagy „fokalizáció” terminust genette-i értelemben használjuk. A szereplők beszédének, gondolatainak, belső tudatállapotának együtt érző vagy távolságtartó közvetítését Dorrit Cohn terminusaival elemezzük. Végül a „szabad függő beszéd” szintén sokfajta meghatározása közül mi Murvai Olgáét fogadjuk el és használjuk (MURVAI 1980, 52).

Elemzés

Egy pétervári szalon enteriőrjében vagyunk, Stolz bemutatta Oblomovot Olga Iljinszkájának, a háziasszonynak. Stolz újabb kísérletet tesz arra, hogy barátját kirántsa az unalom fogságából. Tudja, hogy Olga Iljinszkaja gyakran adja elő Bellini *Normájából* a *Casta divát*, és azt is tudja, hogy Ilja Iljics szereti Bellini operáját, különösen ezt az áriát.

Az alább tárgyalandó szegmens három részre különül el. I. Beszélgetés a zenehallgatás előtt (GONCSAROV 1984, 228–230). II. Olga éneklése és Oblomov lelki-érzelmi történései (GONCSAROV 1984, 230–231). Az I. és a II. részt egy szép, tömör leírás kapcsolja össze, amelyet – a szövegváltozatok alapján ítélve – alaposan átdolgozott Goncsarov. Szemmel láthatóan a hétköznapiól egy „elemeltebb”, de mégsem túlságosan lírai nyelvet szeretett volna megformálni, s ezzel nem könnyen boldogult. III. E részben megtudjuk, hogy a zenei élmény következményeként Oblomov beleszeret Olgába, és ezt meg is vallja; itt a beszéd és a zene egyenrangú szerepet játszik (GONCSAROV 1984, 232–238). Ismét hangsúlyozzuk, hogy a zenének nagy a jelentősége, amit a szakirodalom is hosszasan taglalt.

I. rész. Mintha más nem is lenne e szalonban, csak hármójukra fókuszál a narrátor. Az Oblomov „másságán” való élcélődés indítja el a társalgást. Ezek azonban nem elbeszélői értékelések, mind Stolz, mind pedig Olga Ilja Iljics külsején, illetve tunyaságán, tétlen életmódján viccelődik („Látod, mire vezet otthon heverészni, s a harisnyát...” – mondja Stolz [GONCSAROV 1984, 230]), majd a zenére terelődik a szó, s e témában is defenzívába kerül a főhős, mivel sehogy sem lehet rávenni az udvarias viselkedésre. Egyik beszélgetőtárs sem szalonképes a szó nemes értelmében: külsőségekben és apró élcekből merül ki társalgásuk. Ilja Iljics még az elemi udvariassági szabályokat sem tartja be (nem akar bókolni), nyers szókimondása nonkonformistának és szinte provokatívan őszintének mutatja őt. Az elbeszélői értékelés – éppen amikor Olga következő szavait kommentálja – tompítani igyekszik Olga ironizálását („isten tudja, mit nem adott volna, ha inkább hallgat” [GONCSAROV 1984, 229]). A társalgás nyelve nem választékos, inkább közvetlen, familiáris, és a hétköznapi szókincsből merít. (Az orosz nyelvű eredetiben ez jobban érzékelhető, például: ей-богу, грубиян, Помилуй.)

A II. rész előtt egy leíró „átvezetést” olvashatunk, amely részben az idő múlását érzékelteti, részben pedig „köztes” stílust teremt az eddigi köznapi, banális társalgás és a most következő lírai rész között. Goncsarov korábbi szövegeiben az áthúzások, a javítások arra engednek következtetni, hogy hol túl köznapi, hol túl költői volt a nyelvhasználat, és nehezen találta meg az egyensúlyt. Sajnos a magyar fordítás nem érzékelteti kellően a hétköznapi és a lírai finom nyelvi egyensúlyát, de főleg azt hiányoljuk, hogy nem láttatja meg a fordító az olvasóval azt, hogy konkrétan nem nevezhető térbe vezet el minket az író.⁵ Fontos ez, mivel Olgának ez a se kint, se bent térbeli elhelyezése a szereplőt is értékeli. Nem Olga elemzése

⁵ «Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна, сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флёровое покрывало; лицо было в тени: слышался только мягкий, но сильный голос, с нервной дрожью чувства.» (ГОНЧАРОВ 1998, 196.) A magyar fordításban: „Közben beállt az este. Meggyújtották a lámpát, amely mint a hold szűrődött át a repkényfonaton. A homály elfödte Olga arcának és alakjának körvonalait, mintegy flórleplet hajított rá; arca árnyékban volt: csak lágy, de erős hangja hallatszott, az érzés ideges remegése.” (GONCSAROV 1984, 230.)

a témánk, de annyit szeretnénk megjegyezni, hogy igen ellentmondásos személyiség, és szerelmük kudarca nem írható kizárólag Oblomov számlájára. Valójában e rövid (átvezető) szakaszban azt nem látjuk, milyen nézőpontból van Olga exponálva, mi világítja meg és mi borítja árnyékba őt, és hol lehet itt a zongora. A fényárnyék hatások követhetlensége ellenére szép ez a kép, megfoghatatlanul lebegő és irreális. Azt jól megértjük, hogy Olga alakját árnyék vonja be, sőt, „rejt el”, s ez a momentum erősítő ismétléssel, gondolatpárhuzammal fogalmazódik meg: „alkony”, „fátyol”, „árnyék”.

II. rész. Ezzel az elbeszélői átvezető szakasszal nem ér véget a narrátor szerepe. A következő két bekezdésben mindentudói elbeszélésben olvashatunk arról, hogy Olga hogyan, milyen szélsőséges érzelmeket szóltat meg, és milyen hatást válthat ki a hallgatóságból (általános alanyok és általános érvényű megfogalmazások, például: „erősebben vert a szív, reszkettek az idegek, szikrázott s könnybe lábadt a szem”). A harmadik bekezdésben már Oblomov belső tudatállapotáról együtt érző (konszonáns) pszichonarrációban (COHN 1978)⁶ kapunk leírást, amelybe egy kis ironia is vegyül („hőstettre készen”, „külföldre is, [...] már amennyiben ott helyben kocsiba ülhet”). Amikor Olga a *Casta divát* énekl, Oblomovban belső változás kezdődik – ő megváltozik, míg a másik két szereplő a dal után is folytatja a harmadik gúnyolását. Ez azt is jelenti, hogy ők maguk a zene mélységeit nem értik, vagy nem arra figyeltek, mert Oblomov másságának ecsetelésében lelik inkább a kedvüket. A *Casta diva* fordította meg Oblomov érzéseit, s ő egészen másként viszonyul már Olgához, és szemrehányóan is néz rájuk, amiért nem vették észre e változást („Oblomov szemrehányóan pillantott Olgára”, „Oblomov szemrehányóan pillantott Stolzra” [GONCSAROV 1984, 231]). A két beszélgetőtárs közül Olgában fedezhető fel némi érzelmi elmozdulás – legalábbis a következő elbeszélői értékelés szerint: „szólt közbe Olga jóságosan s olyan lágyan, hogy kihúzta a szarkazmus fullánkját [mármint a sajátját – R. E.]” (GONCSAROV 1984, 231).⁷ Oblomovból indulatszó szakadt fel, és Olga keze után kapott a Norma-ária hatására, ezzel szemben Stolz bókolni, azt tudott, nem is akárhogy: Olga ujjait egyenként megcsókolta, ami az egész szövegrész legerotikusabb mozzanata, és elbeszélői értékelés nem követi. Az olvasó azonban érti, hogy azt a kezét, amelyet Oblomov szinte megfogni sem mert, Stolz kihívóan birtokba veszi („Íme az én bókom! – mondta, sorba csókolva Olga ujjait” [GONCSAROV 1984, 231]).

⁶ Cohn e művéből a hős tudatábrázolásának vagy belső tudatáramlásának (stream of consciousness) kategóriáit alkalmazzuk a későbbiekben. Idézett belső beszéd: „quoted monologue”, szabad függő beszéd: „narrated monologue” és az elsősorban nem nyelvi minőségű tudattartalmakat is magába foglaló pszichonarráció („psycho-narration”). Ez utóbbi terminus Cohn neologizmusa. Cohn rendszerében a pszichonarrációnak két módja van: a távolságtartó, disszonáns és az azonosuló, konszonáns – amelyekre később részletesebben kitérünk.

⁷ Az oroszban: «вмешалась Ольга с добротой, так мягко, что вынула жало из сарказма» (ГОНЧАРОВ 1998, 195).

Most, mielőtt e II. rész végéhez érünk, kitérőt kell tennünk a *Casta diva* felé, hiszen említettük korábban, hogy írásunknak éppen ez a zenei betét az egyik pillére. Magáról a zeneműről nem, csak annak hatásáról esik szó a narrációban – ez ismert és mások által sokat elemzett tény. Bellini a *Casta diva* áriát nyolcszor írta át. A dal értéke nem a szövegben van: ez az ária kitör a szövegből; a dallam, a hajlítások, az elnyújtott és egyre feljebb törő hangfohász ragadja magával a hallgatót. A lassú zenei lépegetésben a papnő békét kér a holdistennőtől, míg a hívek a felkeléshez várnak az ő révén segítő támogatást az égiektől. A látszat és a valóság „széttart”, hát még akkor mennyire, ha belegondolunk, hogy Norma hány törvényt hágott át: megszegte a papnők szüzességi fogadalmát, ráadásul titkos szerelme éppen az ellenséges rómaiak egyik vezetője, akinek két gyermeket is szült. Hovatartozást, morált, törvényt semmisíthet meg az érzelem, a szerelmi szenvedély. Norma népét, vallását, tisztét árulta el. Ebben a romantikus zenében a végletekig kiélezett a szerelmi szenvedély romboló ereje – amely jelen esetben a nyugodtság látszata mögé van rejtve, hiszen misztikus, vallásos imát hallunk. Oblomov korábban megfogalmazta Stolznak, miért fontos számára ez az ária, s a következő mondatából kiderül, hogy mélyen érti Norma lelki-érzelmi-morális váltságát: „– Hogy kiönti a szívét az az asszony! Mennyi bánat van ezekben a hangokban! És körös-körül senki nem tud semmit... Egyedül van. Nyomja a titka, a holddal osztja meg” (GONCSAROV 1984, 210). Ekkor Oblomov még csak a titkot rejtegető ember magányát érti a zenéből. Nem érzi át a drámát, azt, hogy a szenvedély és a hazugság egyként pusztítja a hősnőt. Mihail Otragyin Goncsarov prózájáról szóló tanulmányában azt írja, hogy a *Casta diva* a szerelmi szenvedély, a legyőzhetetlen ösztönerők szimbóluma. Ő is kiemeli, hogy Norma kötelességei fölé kerekedik a szerelem. Kíváncsiak lennénk, hogy mit jelent az, hogy „Oblomov és Olga szerelmi története több ponton kapcsolódik az operához” (ОТРАДИН 1994, 117).⁸ Otragyin nem mélyed el a probléma elemzésében, mivel tanulmánya nem erről a kérdésről, s nem is kizárólag erről az operaáriáról szól.

A narrációban és az elbeszélői értékelésből is az tűnik elő, hogy ez az irracionális és kontrollálatlan érzelem, ez a „szendélynek” nevezett állapot külső jegyekben: a tekintetben, a nézésben, illetve az elbeszélői konzonáns pszichonarrációban mutatkozik meg. (Ennek részletesebb elemzésére később térünk ki.)

A hármas számnak, úgy tűnik, nem pusztán a mi szövegszakaszolásunkban van szerepe – a *Casta diva*-val kapcsolatban is szót kell ejtenünk róla mint az egész regényre kiható szerkezeti elemről: Stol–Olga–Oblomov szerelmi háromszögtörténete hol erősebben, hol halványabban mindvégig átszövi a történetelbeszélést. Mi csak e szövegrészletben vizsgáljuk e különös viszonyt. Oblomov és Olga között Norma áriája teremt érzéki-érzelmi és lelki kapcsolatot. Norma maga is egy háromszögtörténet szereplője (Norma–Pollione–Adalgisa), s mivel főntebb már em-

⁸ Az eredetiben: «История любви Обломова и Ольги разнообразно соотнесена с оперным сюжетом» (Гончаров 1998, 117).

lítettük, hogy szövegünk egyik tartópillére a *Casta diva*,⁹ ezért közelebből szeretnénk megvizsgálni. Már elhangzott, hogy a narrációban a dalról tartalmilag nem esik szó, inkább annak hatásáról – mivel ez a lényeg. A narrátor azonban közvetten, metonimikusan, a „fátyol” szóval utal az ária szövegére a főntebb fejtegetett „átkötő”, leíró részben. Fenntartva és osztva azt az általános véleményt, hogy az áriában a hangé a főszerep, az istennőhöz szóló fohászban ez áll: „Fordítsd felénk / fönsteges orcád, / felhő fátyla ne fedje el!” (Lengyel Jenő fordítása). Az *Oblomov*ban ez áll: „Az alkony elrejtette Olga arcának és alakjának körvonalait, mintha fátylat dobott volna rá;” (GONCSAROV 1984, 230) – a pontosvessző narratológiai értelemben szünetjel, a figyelemfelkeltés eszköze, azt jelenti, hogy egy pillanatra leáll a narráció. Azért térünk ki ilyen minuciózusan erre az apró részletre, mert a kutatás nemegyszer párhuzamot von Norma és/vagy a Holdistennő és Olga/vagy az oblomovi ideális nő között. Valójában arról van szó, hogy Olga csak közvetíti ezt az „isteni” zenét, de maga nem testesíti meg azt az ideális nőt, aki iránt Oblomov lánggra lobban. Molnár Angelika Olga hangjának „varázsserejét” emeli ki, sőt, rávilágít arra, hogy a „hang” szó (голос) Olga nevének (Ольга) anagrammája, vagyis szinekdochikusan összetartozó elemek.¹⁰ Molnár Angelika éles különbséget tesz a szerelemért mindent feláldozó Norma és Olga között. Olga éneke csak *készteni* Oblomovot, hogy azt higgye, Olga képes egy ilyen szerelemre. Valójában – írja Molnár – a „hang” metonímia hamarosan a „kötelesség”, az elvárások metaforájává válik.¹¹ Csak most térhetünk vissza a „fátyol”-motívumhoz: mert Molnár Angelika értelmezésének birtokában még világosabban megfogalmazható, hogy ez a „fátyol” Norma imájában felfed (a reveláció vágya fogalmazódik meg benne), a másik esetben elfed, eltakarja a látszat (Olga érzéki dala: női vonzereje) és a valóság (noszogató, elváró magatartás) közötti jelentős különbséget. A *Casta diva* tágabb összefüggéseit feltáró másik jeles munkában Natalja Nyikolajevna Sztarigina elemzésünk szempontjából két érdekes gondolatot fogalmaz meg: Oblomov lelki életével kapcsolatban ő nemcsak az áriában, hanem (majd a harmadik szakaszban megjelenő) tükörmotívumban is lát valamiféle határvonalat (nem a megkettőződést!), amely a szerelem előtti és a szerelmes állapotot élesen elválasztja egymástól. A másik, számunkra talán még fontosabb észrevétele az, hogy – szabad értelmezésben – Olgának az a téveszméje, hogy ő Oblomov megmentője, hogy majd ő, a tapasztalatlan kis fiatal lányka vezeti rá e tohonya embert az élet helyes ösvényé-

⁹ Az *Oblomov-enciklopédia* egész szócikket szentel neki: «*Casta diva*», in *Обломовская энциклопедия*, <http://www.goncharov.spb.ru/obl/enc/> – amelyben részben összefoglalják a témáról szóló tetemes szakirodalmat, több vitatható és még több érdekes elemzéssel gazdagítva az addigiakat. Mindezt azért nem részletezzük, mivel a témába vágó szakirodalom elemzését nem tűztük ki célul a jelen munkában.

¹⁰ „А голос (‘hang’) szó és az Ольга (Olga) név hangalaki hasonlósága a szövegben kibomlik.” (MOLNÁR 2012a, 210.)

¹¹ „Olga hangja azonban nem követi Normáét, mivel az »égi hang« (‘голос с неба’) nem szenvedélybe, hanem a kötelesség (‘долг’) szóba transzformálódik” (MOLNÁR 2012a, 210.)

re. Sztarigina szerint ez a szerelem azért nem teljesül be, mert Olga nem veszi észre, hogy a *hangból* despota lett végül, s nem angyali díva (СТАРЫГИНА 2003, 98).¹² De mi a szerelem folyamatáról, végkimeneteléről nem szólunk, mivel elemzésünk pusztán a szerelem kezdő pillanatainak narrációjára korlátozódik.

A II. és a III. részt is egy rövid leíró „átvezetés” kapcsolja össze. Miután Olgától eljött, Oblomov „Egész éjszaka nem aludt, szomorúan, tűnődve járt le-föl a szobájában; hajnalban elment hazulról, a Néva partján kószált az utcákon, isten tudja, milyen érzésekkel, milyen gondolatokkal” (GONCSAROV 1984, 231).¹³ E bekezdésben az elbeszélő nem él a belső tudatállapot közvetítésének lehetőségével, kívülállóként beszél, az idő múlását tömöríti, a tépelődő, nyugtalan lelkiállapot elemzését kihagyva inkább tényeket közöl. A Néva-parti bolyongás némiképp felidézi bennünk az *Anyegin* kezdőstrófáit, ha akarjuk, együtt érző (Oblomov magányát Anyeginéhoz hasonlítani nem semmiség...), ha akarjuk, ironikus allúzióként is fel-foghatjuk (mivel Anyegin is tékozlóan bánt önmagával).

III. rész. Az előző részben szándékosan nem elemeztük az érzelmeket, szenvedélyeket megragadó nyelvi elemeket, mivel úgy véljük, hogy e III. szövegrészben a két szereplő dialógusai és a narrátori értelmező-értékelő kommentárok kiegészítő (hozzáadó) jellegűek, olykor ellentétezték, és alkalmat adnak arra, hogy szövegünk második tartópilléréről bővebben szóljunk. E tartópillér lényege az, hogy bárki (Olga) vagy bármi (jelen esetben a zene) által kiváltott érzelmi állapotot hogyan éli meg Oblomov, hogyan Olga, és hogyan közvetíti ezt az elbeszélő. Ilja Iljics mondatait ezzel kapcsolatban már idéztük („Nehéz egyszerre okosnak és őszintének lenni...”). Az ellentéteztéson azt értjük, hogy Olga és Ilja Iljics, valamint a narrátor nyelvi regiszterei igencsak távol esnek egymástól. Például Oblomov fenti, köznapi nyelven megfogalmazott gondolatát a narrátor egy helyütt költői képpé fordítja át: „Nem volt ideje a gondolatait elfogni, mint egy farkas madár, úgy rebentek fel, baloldalt meg, a szíve táján, mintha fájdalmat érezne” (GONCSAROV 1984, 234).¹⁴ A két, érzelmileg érintett lény egyrészt kollokvialis nyelven, klisékben beszél, másrészt a narrátor átpoetizálja, megemeli ezt a diskurzust, és éppen e szövegrészben mutatható ki legmeggyőzőbben az Oblomovval együtt érző és az Olgával távolságot tartó elbeszélői értékelés. Olga és Oblomov közül ez utóbbi

¹² Vö. oroszul: „Но она не заметила, как «гордый, радостный трепет» (Гончаров 1998, 214) перерос в «деспотическое проявление воли» (250); любовь – в «долг» (254)».

¹³ Megjegyezzük, hogy az eredeti szöveg utolsó mondata kevésbé tűnik hiányosnak, mivel nem főnevek, hanem határozói igenevek fejezik ki Oblomov felindult lelkiállapotát. «Он не спал всю ночь: грустный, задумчивый проходил он взад и вперед по комнате; на заре ушел из дома, ходил по Неве, по улицам, бог знает что чувствуя, о чем думая...» (Гончаров 1998, 197).

¹⁴ Sajnos a fordításban van némi bumfordiság, vagy inkább képzavar, ami a rebbenő márdárfalkát illeti, s emiatt az orosz eredeti szöveg a magyarban sokat veszít a líraiságából. «Он не успевает ловить мыслей: точно стая птиц, порхнули они, а у сердца, в левом боку, как будто болит.» (Гончаров 1998, 199.)

képes az önreflexióra, és azt is érti, hogy a nyelv nem fejezi ki azt a bonyolult érzelmi-lelki állapotot, amelybe került. Például: „– Még egy bók! S hozzá milyen...” – mondja Olga. Amire Oblomov – elbeszélői közbevetés segítségével is – így reagál: „Nehezen találta meg a szót. – Közönséges – fejezte be Oblomov” (GONCSAROV 1984, 236). Ennek ellenére Ilja Iljics nyíltan és őszintén megvallja érzelmeit Olgának: „Nem, nem a zenét... érzem... hanem... a szerelmet! – mondta Oblomov halkán” (GONCSAROV 1984, 238). Mint látjuk, az elbeszélő Oblomov iránti rokonszenvét könnyebb kimutatni, mint feltárni azt, hogy hogyan viszonyul Olgához. Olgát a narrátor külső nézőpontból mutatja meg, gondolatait, érzéseit, belső tudatállapotát (tudatáramlását) nem látjuk a szövegben megelevenedni, egyetlen alkalmat kivéve: amikor Olga annak örül magában, hogy mekkora hatást váltott ki a férfiből, Oblomovból: „De tudta, mitől ilyen az arca, s lélekben szerényen diadal-maskodott, gyönyörködött erejének ebben a megnyilvánulásában” (GONCSAROV 1984, 237). Olga további elbeszélői bemutatása beszédének közvetlen idézése révén történik. Márpedig e szalondiskurzus nem emelkedett és nem érdekes: részint Oblomovot fricskázza, részint Stolz emlegetésével (talán tudatlanul) féltékenységét kelt Oblomovban. Mint egy kamaszlány, nőiségét próbálgatja egy olyan férfin, akiről csak annyit tud, hogy unatkozik, ágyban hever, és nem érdekli semmi. E tudását Stoltztól szerezte, s indiszkrétan visszaél vele. Olga beszédének közvetlen idézése azt az értékelést implikálja, hogy tudati és érzelemvilága nem nő a hétköznapi szféra fölé. Ez nem jelenti azt, hogy Olgát nem érintette meg az Oblomovval való találkozás: pusztán az érzés minősége, mélysége, intenzitása nem látható: a narrátor nem szól róla. Olgát főként Oblomov nézőpontjából és az ő gondolataiban látjuk szépnek és vonzónak. Érdekes, hogy az elbeszélő szavaival megtámogatott – szabad függő beszédnek is felfogható – hasonlatokkal retorizált oblomovi gondolatok-érzések sem birtoklási, sem primer szexuális vágyról nem tanúskodnak (bizonyos testrészek szóba sem kerülnek): „hófehér bőr, [...] a szemek, amelyek sötétek, akár egy örvény [...] a fogai, az egész feje [...] milyen gyöngéden nyugszik a vállán, éppen olyan, mint egy rebbenő virág, illat árad belőle...” (GONCSAROV 1984, 233). Oblomov belső beszédét *idézett belső monológokkal* („Gonosz, gúnyolódó teremtés!” – gondolta Oblomov, akarata ellenére is gyönyörködve minden mozdulatában” [GONCSAROV 1984, 232]), a már fentebb is említett *szabad függő beszéddel* („Istenem, mi muzsikált abban az énekben! Remények, [...] viharok, a boldogság kitörései –” GONCSAROV 1984, 237) és konzonáns (*együtt érző*) *pszichonarrációval* („Csakugyan, mintha nem is a szemével, de a gondolataival, s egész akaratával nézte volna, mint egy magnetizőr” [GONCSAROV 1984, 233]), *hasonlatokkal retorizált* nyelven („folyvást Olgát nézte, ahogy a végtelen távolba, a feneketlen mélységbe néz az ember önfelédten, vággyal teli” [GONCSAROV 1984, 234]) közvetíti a narrátor. Ez utóbbi hasonlat finom ironiával, nyomaiban idézi meg a romantika korának költői toposzait. Az elvagyódás, a szabadságvágy képi elemei nehezen illenek az érzelmi elköteleződés kifejezéséhez.

A romantika nyelve már-már hiperbolikus sűrítettséggel szólal meg az alábbi, Olga és Oblomov kölcsönös érzelmi felindultságát megmutató mindentudó elbe-

szélei előadásban (amelyet onnan ismerünk fel, hogy általános igazságokat fogalmaz meg gnomikus jelenben): „Látszatra mozdulatlanok voltak, de mindkettőjüket ugyanaz a belső tűz szaggatta, egyazon izgalomtól remegtek, szemükben könny, amelyet ugyanaz a hangulat váltott ki. Mindez azoknak a szenvedélyeknek a tünete, amelyeknek valamikor nyilván életre kell kelniük Olga ifjú lelkében, amelyre most még csak az élet alvó erőinek fel-fellobbanó s gyorsan tovatűnő jelzései hatnak” (GONCSAROV 1984, 237). Ebben a bekezdésben az Olgával kapcsolatos mindentudó elbeszélői értékelés („valamikor nyilván életre kell kelniük”) erősen alátámasztani látszik eddigi fejtegetéseinket, röviden összefoglalva azt, hogy kettejük érintettsége nem azonos (szerelmük nem kölcsönös). Az Olga által többször emlegetett „hiúság” nem elegendő ahhoz, hogy egy másik ember életét gyökeresen megváltoztassa, és kevés ahhoz, hogy elfogadja a másikat olyannak, amilyen, márpedig Oblomov egyebet nem, csak ezt fogja kérni tőle.

Bibliográfia

- ЦЕЙТЛИН, А. Г. (1950), *И. А. Гончаров*, Москва, Изд-во АН СССР.
- COHN, Dorrit (1978), *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press.
- ФАУСТОВ, Андрей Анатольевич (1997), *Авторское поведение в русской литературе*, Воронеж, Изд. ВГУ.
- FRIED István (2006), *Ki az Oblomov beszélője?*, in *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből 2.*, szerk. KOVÁCS Árpád, Budapest, Argumentum.
- GONCSAROV, Ivan Alekszandrovcics (1984), *Oblomov*, ford. NÉMETH László, Budapest, Európa (A Világirodalom Klasszikusai).
- ГОНЧАРОВ, Иван Александрович (1998), *Обломов: Роман в четырех частях*, in Иван Александрович Гончаров, *Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 4.* Санкт-Петербург, Наука, 194–202.
- КРОПОТКИН, Петр Алексеевич (1955), *Идеалы и действительность в русской литературе* [СПБ, 1907], Бромлей Кент–Буэнос-Айрес, Сеятель.
- MOLNÁR Angelika (2012a), *Goncsarov hármaskönyve*, Budapest, Argumentum.
- МОЛНАР, Ангелика (2012b), *Поэзия прозы в творчестве И. А. Гончарова*, Ульяновск, КТП.
- MURVAI Olga (1980), *Szöveg és jelentés. A szabad függő beszéd szövegnyelvészeti vizsgálata*, Bukarest, Kriterion.
- ОТРАДИН, Михаил Васильевич (1994), *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*, Санкт-Петербург, Изд-во Санкт-Петербург, Ун-та.
- СТАРЫГИНА, Наталья Николаевна (2003), *Образ Casta Diva как центр лейтмотивного комплекса образа Ольги Ильинской («Обломов» И. А. Гончарова)*, in *И. А. Гончаров. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова*, Ульяновск, КТП.

TYIMOFEJ RAJNOV

Goncsarov *Szakadék* című regénye mint művészi egész¹

E rövid írás szerzője se nem kritikus, se nem irodalomtörténész, hanem filozófus [...], aki Goncsarov regényét, ha nem is egy új, de egy különleges és szokatlan nézőpontból láttatja, és az irodalmi műnek mint művészi egésznek a kompozícióját vagy „architektonikáját” vizsgálja. [...]

A cikk a mű kompozícióját egy *különleges, tisztán filozófiai* szempontból általánosítva világítja meg. [...]

Abból a feltevésből indulunk ki, hogy a Szakadék című regény egy művészi egészet képez. [...] a művészi egészet a regényben láthatóan az egész elemei között fennálló relációk hozzák létre, amelyek a mű felépítését és szerkezetét adják. Ezek a relációk forrasztják össze a regényt egy különleges jellegű egésszé. [...] Minden, ami a regény határain kívül van, semmilyen kapcsolatban sincs a regény elemeivel, és ez a körülmény szembehelyezi mindazt, ami a regényen kívül helyezkedik el azokkal a relációkkal, amelyek a regény elemei között állnak fenn. Ez a szembenállás önmagában is elhatárolja az elemekből álló művészi egészet mindattól, ami hozzá képest külső. Feltételezhető azonban, hogy, mint más művek esetében is előfordul – a mi sejtésünk szerint – a művészi egész határai ez esetben is *tudatosan ki vannak hangsúlyozva.* [...]

A művészi egész határainak tudatos kiemelését a legnyilvánvalóbban a festészetben lehet tetten érni. Művészi egészként már az a puszta tény is elválasztja a képet a környezettől, hogy *művészi*, ráadásul pont *ez* az individuális egész. A képet pedig általában keretbe foglalják. A keretbe foglalás természetesen nem arra szolgál, hogy a művész a képből egy lehatárolt egészet alkosson akkor, amikor a kép önmagában nem képez egy egészet. *A keret azonban hangsúlyozza a művészi egész határait* akkor, amikor a művészi egész fennállása amúgy is nyilvánvaló. [...] a keret mindig a vászon körvonalait követi, a kép körvonalai viszont a művészi egész határait szabják meg. [...] Tehát a keret csak hangsúlyozza a művészi egész határait.

¹ A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: RAJNOV 1916.

A zenében és a lírai műfajban a keret szerepét bizonyos mértékig a ritmus veszi át. A ritmusnak itt kettős a jelentősége. Egyrészt éppen a hallgatóságra gyakorolt pszichológiai hatás és a hangok egymást követő és váltakozó sorának széttagoló funkciója révén a ritmus szerepe nem merül ki a zenedarab szerkezeti értelemben vett egységként való kiemelésében. Másfelől viszont, kívülről szemlélve, a ritmus hangsúlyozza a zenedarab lehatároltságát minden a zenedarabon kívül eső elemtől [...].

A hangsúly pusztán a hang kiemelésének szerepét testesíti meg, és ezzel a lényegbelit, vagyis az értelmet juttatja kifejezésre. Hasonlóképpen a képkeret is *mint olyan* csupán a hangsúlyozás és nyomatékosítás eszközeként szolgál. Keretként szolgálhat például egy objektum – egy darab fából készült forma –, míg más esetben egy bizonyos fizikai folyamat, mint például a ritmus. *A keretbe foglalás művelete mindkét esetben a művészi egész határainak a hangsúlyozására korlátozódik.* [...] Ha a *Szakadék* című regényben érvényesül a keretbe foglalás, a keret a regény formai eszköztárának a jegyeit viseli magán. *A regény kerete képi-leíró jelleget ölt.* [...]

A mű az alkotó közreműködésével jön létre, valamint a különféle fizikai és mentális műveletek és materiális tárgyak – vászon, festék, papír, kő – felhasználásával, lelki és szellemi jelenségek, olyanok, mint az emberi tapasztalatok és tettek leírásának segítségével. Mindez sajátos nyomokat hagy a műalkotáson, és a művészi egészt a külső világhoz köti, oda, ahonnan maga a festék, a betűtípus stb. is származik, ahhoz a helyhez, ahol a művész él és dolgozik. A külső környezetének – ahonnan az már csak annak a körülménynek köszönhetően is kiemelkedik, hogy zárt egészt képez – két mozzanatát lenne egyszerű és kézenfekvő megkülönböztetni: a művészt és mindazt, amivel egy műalkotás létrehozása során a művész dolgozik. A művészt mint olyant nevezük szubjektumnak, mindazt pedig, ami a keze ügyébe esik, és amit megmunkál egy mű megalkotása során, objektumnak. Állapodjunk meg abban, hogy mindkét terminus használatakor csupán *az általunk meghatározott jelentést* vesszük figyelembe. Ez egy fontos kikötés, mivel ezeket a terminusokat más, számunkra lényegtelen és egyenesen irreleváns értelemben is használják. Egyszóval a szubjektum által az objektumok segítségével létrehozott irodalmi mű magán viseli származásának a nyomait. [...] Most már érthető számunkra, hogy abban az esetben, ha az irodalmi mű mint művészi egész keretbe van foglalva, *akkor a keretnek az a szerepe, hogy hangsúlyozza azt a szakadékat, amely a művészi egészt a szubjektumtól és az objektumtól egyaránt elkülöníti.* A keret ott hangsúlyozza a művészi egész határait, ahol a művész és az objektum származásának nyomai ezeket a határokat kívülről mossák szét. Azok a nyomok, amelyek a szubjektum alkotói tevékenységére utalnak, az alkotó egyéniség egyes jellegzetességeire és alkotói sajátosságaira hívják fel a figyelmünket. E nyomok alapján hajlamosak vagyunk úgy tekinteni magára a műre, mint az alkotó és az alkotás pszichológiai lenyomatára. [...] Tegyük fel, hogy ha a *Szakadék* című regény keretbe van foglalva, akkor a keret elkülöníti a művészi egészt (tétélezzük fel azt is, hogy a regény egy művészi egészt képez) a szubjektumtól és az objektumtól egyaránt.

Első lépésként vizsgáljuk meg a keretbe foglalás szerepét a művészi egész és a „szubjektum”, azaz a szerző között húzódó határ kihangsúlyozásában. Ehhez Goncsarov egy különleges képi-leíró eljárást alkalmaz. [...] Az eljárás, amelynek segítségével az író eléri célját, abból áll, hogy a *Szakadék* című regény tartalma egyidejűleg két párhuzamos síkban bontakozik ki.

Emlékezzünk vissza, hogy a regény cselekménysora úgy bontakozik ki, hogy egy Rajszkij nevű festő és költő közvetlenül vagy közvetve a regény mindegyik jelenetében részt vesz. A jelenetek vagy Rajszkij feljegyzéseiben, amelyek a jövőbeli regényét hivatottak előkészíteni, vagy pedig eseményeken keresztül bontakoznak ki. Mind feljegyzéseire, mind pedig a megfigyelt eseményekre Rajszkij úgy tekint, mint a készülő regényhez alkalmas nyersanyagra. Tehát a *Szakadék* című regény tartalma oly módon ölt testet, hogy részben – a feljegyzések révén – már eleve leképezés, részben pedig Rajszkij készülő regényének anyagaként a jövőben fog leképezésként megjelenni. Tárgynak és tükörképének az összevetése mindig a tárgy elsődleges „valóságosságát” hivatott kihangsúlyozni. [...] Különbségük akkor igazán nagy és szembeűnő, ha a visszatükörző felület – azaz Rajszkij regénye – a „fogalmazás” műveleteként van feltüntetve. A regény az írás folyamatában testesül meg. Látjuk, amint Rajszkij nekilendül a munkának, hogy az anyagot regénnyé dolgozza át. Látjuk magunk előtt a Rajszkijban felvillanó képfoslányokat, de maga a regény nem készül el, csak a „fogalmazást”, a hétköznapi és meglehetősen erőtlen alkotás folyamatát kísérhetjük figyelemmel. Mindeközben Goncsarov szövevényesen és részint szakadatlanul szövi a *Szakadék* cselekményét: embereket ütköztet egymással, lelki konfliktusokat, szenvedélyeket és reményeket gerjeszt, ábrándokat dönt romba, és újakat ébreszt. Ettől még élesebb a határ Rajszkij „fogalmazása” és a *Szakadék* című regény tartalma között, amely a valóság hatalmas, kimeríthetetlen, Rajszkij művészetének eszközeivel beláthatatlan folyamaként mutatkozik meg az olvasónak. [...] *Épp a cselekmény párhuzamos síkokban való megkettőződése hangsúlyozza ki még jobban a regény és a szubjektum, vagyis a regény és Goncsarov mint szerző, író közötti határvonalat. A regény egy másik író is bemutat nekünk, Rajszkijt, és a Szakadék című regény Rajszkij írásának tükrében bontakozik ki, Goncsarov „távollétében”. [...]*

Goncsarov úgy nyomatékosítja a művészi egész és a szubjektum közötti határvonalat, hogy egy különös eljárással kiemeli a regény cselekményének valóságosságát, a mű szerzőjétől független mivoltát. Ily módon a regény *mintegy* szubjektumtól független valóság hullik vissza a szubjektummal szembehelyezett objektumok sorába. [...] Ha az előbb említett, mű és szubjektum közötti határt hangsúlyozó eljárás a tehetetlenségi erő következtében azzal fenyegetne, hogy végül szétmossa ezt a határt, Goncsarov ennek veszélyét egy megelőző intézkedéssel hárítja el. Méghozzá oly módon, hogy meghúzza a határt a művészi egész és azon objektumok között, amelyek halmazából lényegét tekintve a regény ki lett emelve, már csak a kompozíció által létrejött koncentrálttság (események összpontosítása) következtében is, amely művészi értelemben határozza meg a *Szakadék* című regényt egészként.

Ennek a célnak az elérése érdekében Goncsarov *ugyanazt az eljárást* – a párhuzamos síkú *kettős vetületű cselekményábrázolást* – alkalmazta.

Annak ellenére, hogy a regény tartalma e két sík között megoszlik, a regényírónak sikerült megtartani a regény *tartalmi* egységét is. Miközben Goncsarov a regény fabuláját Rajszkij „készülő” művének tükrében bontja ki, sikerül elkerülnie a fabula megkettőződését. *Ugyanaz* a tartalom egyrészt úgy jelenik meg az olvasó előtt, mint „eredeti” cselekménysor, másrészt, mint annak visszatükrözése, vagy egyfajta alapanyaga a visszatükrözésnek. Mindkét síkon azonos tartalom ölt testet. Ez az azonosság tehető felelőssé azért, hogy ugyanaz a tartalom *egyszerre jelenik meg eseménysorként és annak visszatükrözéseként*. És látni fogjuk, hogy épp ennek köszönhetően a regényt mint művészi egészt az objektumoktól is elválasztja az a keret, amelybe a *Szakadék* című regény bele van foglalva.

Ebben az esetben a regény szüzséje, minthogy kétféleképpen jelenik meg az olvasó előtt. Egyrészt életszerűen, másrészt ennek az életszerűségnek a művészi feldolgozásaként Rajszkij *befejezett* naplója vagy regénye révén. [...] fogadjuk el azt, hogy Rajszkij befejezte a regényét, miközben az előbb megmutattuk, hogy a *két-síkú ábrázolásnak az érvényesülése megköveteli Rajszkij regényének a lezáratlanságát*. Ekkor azonban a következő nehézség merül fel. Annak érdekében, hogy a *Szakadék* fabulájának valóságosságát hangsúlyozza, Goncsarovnak egy olyan regény háttérén kellett volna kibontania saját regényének a cselekménysorát, amely az írás folyamatában van, és sohasem készül el. Rajszkij örökké készülő regényének egy darabokra tört tükörhöz kellett volna hasonlítani. Vagyis, ha Rajszkij regénye befejezett egészt képez, akkor ez ütközik a keretbe foglalás eljárás követelményével. Véleményünk szerint Goncsarov a keretbe foglalás eljárását részesítette előnyben. Rajszkij regényét már csak ezért sem lehetett befejezettnek feltüntetni. Ebből kifolyólag Goncsarovnak a *Szakadék* tartalmát sem kellett kettéválasztania: a visszatükrözöttre és arra, ami visszatükröződik. A regény kibontakozó tartalma egységes és ugyanabból az anyagtömegeből áll össze. És erre az *anyagtömege* teljes terjedelmében Rajszkij művészi elgondolásainak a lencséjén keresztül *látunk rá*, mint a *jövőbeli regény nyersanyagára és tartalmára* egyaránt. Ugyanazt a gondolatot fejezi ki Goncsarov is, amikor Rajszkij szavaival szól: „ha az életet írom, regény lesz belőle, ha regényt írok, élet” (GONCSAROV 1954, 483).

Goncsarov *Szakadék* című műve egyszerre tárul elénk mint „élet” és „regény”, mint a valóság és annak visszatükrözése.

Eddig a *Szakadék* keretét elemeztük művészi egészként, most pedig vizsgáljuk meg a regény mint művészi egész kompozícióját. Fogjunk hozzá ehhez a feladathoz fokozatosan, és kezdjük annak megvilágításával, mi *Rajszkij alakjának a szerepe a Szakadék szerkezetében*. Noha alakjának a szerepét eddig a regény keretében, és nem a művészi egész szerkezetében kerestük, Rajszkij fontos szerepet tölt be az utóbbi szerkezetében is. [...].

Tulajdonképpen a regény tarka elemeinek a zöme nagyon gyakran Rajszkij révén kerül kapcsolatba egymással. Alakján keresztül kerül kapcsolatba egymással Szofja és Vera. A Néva és Volga folyók partjai között ingázó Rajszkij elsőként köti

össze e földrajzi elemeket is. Rajszkij korai és későbbi éveinek különböző eseményeit ugyancsak és kizárólag az ő alakja hozza kapcsolatba egymással. Azaz a regényben mint művészi egészben játszott szerepe annyira jelentős, hogy ha ezt nem vesszük figyelembe, akkor a regényt egészként sem tudjuk átlátni. A főhős összekötő szerepe nélkül a regény pusztán egy sor önmagában is megálló elbeszélés és tájleírás. [...] Rajszkijnak, mondhatjuk, nincs saját jelleme, jellemének a szerepe szinte teljes mértékben a regény szerkezetében ellátott funkcióban merül ki, amely lényegében a szereplő második természetévé válik, „igazi” jellemévé. Rajszkij inkább egy szerep, mint arc, inkább álarc, mint cselekvő hős.

Regényszerkezeti szerepének és ebben a szerepben tanúsított nagyfokú sikerének titka szellemi képlékenységének köszönhető. Ő [...] egy olyan örök látogató, aki tíz percnél tovább nem tartózkodik ugyanazon a helyen. Ennek köszönhetően köt össze mindenkit mindenkivel, észrevétlenül fonja a regény szálait, és ha netán Rajszkij egyszer csak eltűnne a regényből, a regény egésze széthullna, mint ahogy széthullik egy olyan emberi társaság, amelynek tagjai csupán a közös ismerőseik révén állnak egymással szorosabb kapcsolatban. [...]

Rajszkij a jég és tűz határán fejt ki tevékenységét, noha ő maga egyikhez sem tartozik. *Ily módon alkotja meg Rajszkij a kölcsönhatások vázát, amely a Szakadék című regényt mint egészt összetartja.*

A kialakuló kölcsönhatások *felületesek*. Az olyan különböző emberekkel való találkozások alatt, mint Szofja és Vera, Rajszkij mindig ugyanaz az ember. [...] *Rajszkijnak az összes többi szereplővel való kölcsönhatása kovácsolja a Szakadék című regényt egységgé.* [...]

A regény szövetét tarkító epizódok mint lehatárolt művészi egészek a regény szövetének megvastagodásait képezik. [...]

A *Szakadék* című regényben néhány elkülöníthető egészt alkotó mellékcelegmény található. Mellékcelegményen a regény olyan szakaszait értjük, melyek a *totális* közvetítő Rajszkij kiiktatásával önálló elbeszéléseként is megállnák a helyüket. Idetartoznak például azok az epizódok, amelyek központjában egyfelől Szofja, másfelől Vera áll. Az említett epizódok változtatások nélkül is külön művekké adhatók ki (mint ismeretes, ez részben meg is történt). Rajszkij és Natasa szerelmének története is egy hasonló mellékcelegmény. Goncsarov idézőjelbe is helyezte ezt a történetet mint a jövőbeli regény számára feljegyzett emlékképet. [...] Mivel ezeknek a mellékcelegményeknek a felépítése különbözik egymástól, kiváló anyagot biztosítanak az eltérő szerkezeti minták és elvek elemzéséhez. [...]

Az epizódoknak három csoportja különíthető el: *nature morte*, a nénikék és a Szofja csoportjához tartozó mellékcelegmények. [...] Az első csoportban találjuk a „nénikék hosszú, öreg házat [...] Továbbá a nénikék csoportja [A második csoportba tartoznak a nénikék alakjához kapcsolódó mellékcelegmények...]. Végül azok, amelyek Szofja alakjához kapcsolódnak, aki tárgyként létezik a tárgyak között, és akinek viselkedése mentes minden önkényességtől, ami az élő az életteleltől megkülönbözteti. [...]

Ezek az epizódok elemei. Kölcsönhatásuk megértéséhez észre kell venni, hogy ezeknek az elemeknek a léte „változatlan”: velük nem „történik” semmi. [...] A művészi egész tekintetében fontos az, hogy létük változatlan. Az elemek között kétfajta reláció figyelhető meg.

Mindenekelőtt a ház, a bútorok, a hallgatag idő lakájok és a többi elem létezésé független egymástól, létükre az *egymásmellettség* jellemző, egymáson kívül és egymás mellett léteznek, és egyformán érintetlenek a változások, folyamatok és események által. [...] De egymás melletti létezésükben nem közönyösek egymás iránt, hanem kiegészítik egymást. [...] *Az epizód elemeinek mint egésznek az architektónikájára a részesedő egymásmellettség elvének van alárendelve.* [...]

A *Szakadék* című regény említett mellékcelekményében a flamand vagy inkább a holland festők és az utóbbiak tájképei és a *nature morte* zseniális mintadarabjainak stílusa érvényesül. [...] Ha meg akarjuk nevezni a relációk típusát, amely a művészi egészet jellemzi – az kizáróan művészi kategória. A legélesebben e kategória kizárólagossága a tér kategóriájával vagy elvével való összevetésében nyilvánul meg a leginkább.

Már legalább Leibniz óta a tér kategóriáját a filozófiában mint a dolgok együttes létezését, a dolgok egymásmellettségét vizsgálják. És fordítva: a dolgot úgy definiálják mint valamit, ami más egyéb „valamikkel” létezik, és egymás mellett együtt létezik, a dolog térbeli kiterjedése pedig csak azt jelenti, hogy az adott valami egy bizonyos módon meg van határozva a többi együtt létező „valamik”-hez képest. A dolgok egymás melletti létezése azok térbeli relációját fejezi ki. [...]

A művészi egész szempontjából a mellékcelekményben szereplő lakájok, a porcelán, Szofja stb. ugyanazok maradnak az epizód „végén”, mint voltak az „elején”, és ezért az epizódnak nincs se eleje, se vége abban az értelemben, hogy nem létezik egy kiinduló viszonyrendszer, amelyet következetesen egy végső, befejezett viszonyrendszer váltana fel. Itt a dolgok csupán *egymás mellett* léteznek, és ha ez nem így lenne, akkor művészi egészként az epizódot nem tartaná egységgé össze semmi. Ellenben a térben kiterjedő dolgokat *nem csupán* egymás melletti létük határozza meg, hanem bizonyos sorrendben való egymásutániságuk. [...] Ebből az következik, hogy a dolgok térben való meghatározása egyben az időben való meghatározásukat is jelenti. [...] A fent említett epizódban a dolgok közötti relációkat a *részesedő* egymásmellettség elve vagy kategóriája határozza meg; a térben kiterjedő dolgok közötti relációkat pedig az *egyszerű* egymásmellettség elve. [...]

A részesedő egymásmellettség elve okozza az abszolút egészek létezésének lehetőségét; az egyszerű egymásmellettség kategóriája, amely a materiális világra terjeszti ki hatását, ilyen lehetőséget nemcsak nem tart fenn, hanem egyenesen ki is zárja azt. És mivel az elv vagy a kategória lényege az alkalmazásában, hatásában rejlik, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy *oly különböző kategóriális hatásokkal rendelkező elvek között egy valóságos és éles különbség van: ezek különböző kategóriák.*

Nézzük most annak az epizódnak a kompozícióját és szerkezeti elvét, amelynek központjában Vera, nagymama, Mark és mások találhatók. Azonban az említett

szereplőkön kívül talán még Tusin az, akinek részvétele az epizódban számottevőnek mondható. A többiek mintha a jelenet perifériáján helyezkednének el. A személyeken kívül „dolgokat” is találunk a jelenetben, idesorolható Vera öreg háza, a „szakadék” feletti kert, maga a „szakadék”, a mellette lévő lugas, stb.

Az említett epizód elemeinek, a dolgoknak és a személyeknek az értelmezését, ahogyan tapasztaltuk, a dolgok segítették elő, hiszen itt lényegében a „személyek” is „dolgok” voltak. Legalábbis nem vettünk észre köztük jelentős különbséget. A következő epizódban részben ugyanezt, részben ennek az ellentétét tapasztaljuk. A hasonlóság abban rejlik, hogy a személyeket és a dolgokat ebben az esetben is alig lehet megkülönböztetni. Viszont az ellentétbe átcsapó különbség köztük az, hogy adott esetben nem a személyek olyanok, mint a dolgok, hanem a dolgok olyanok, mint a személyek. [...] Ha nem is tesszük fel azt a nehéz kérdést, hogy melyek azok a jellemzők, amelyek megkülönböztetik a személyt a dologtól, mégis láthatjuk, hogy a dologgal ellentétben a személy aktív, miközben a dolog nem jelenik meg másként, mint a cselekvés passzív átviteli pontjaként. [...]

Mi is valójában Vera? Leírható-e a „múzeum egyik kiváló szobraként”, noha egy teljesen eltérő értelemben, mint Szofja? [...] Amikor alakjai aktivitása révén Michelangelo különös hatást akart elérni a közönségnél, egy sokkal plasztikusabb és képlékenyebb anyagot használt, és ezért „prófétái” és „szibillái” ténylegesen is élnek a vásznain, és környezetük valamilyen erőteljes perturbációinak kiindulópontjaként hatnak. Verát azonban kiváló festményként nem lehet elképzelni. Mindenesetre az ábrázolás nem lenne adekvát. A festészet eszközeivel nehéz átadni a hathatóságát az ábrázolásnak, amelynek épp Vera a forrása. [...]

Ahhoz, hogy a festészet eszközeivel a tudatos és magasabb rendű létet ábrázzon, Michelangelo kénytelen volt több külön freskóra bontani az ábrázolást, hasonló megoldást alkalmazva, amit mostanában *mutatis mutandis* a filmipar használ. És milyen freskóáramra lenne szükség, hogy a festészet eszközeivel ábrázzuk a Verából összetetten és szakadatlanul áramló hatékonyságot, az áramot, amely nemcsak a környezetét, de őt magát is megváltoztatja, és oly módon, hogy minden esetben a saját aktivitásának a pillanatnyi keresztmetszeteként áll elénk. A nagymama egy másik síkban, irányban jelenik meg hasonló módon. [...] A ház szereplőként, és nem csupán mint Vera egyszerű lakhelye, a lány álmainak menedéke, örömeinek és szomorúságainak a tanúja. A lány és a ház, mint kipróbált barát, tanácsadó élete egybeforr. A ház olyan, mintha Vera magányos, zárkózott, múltat kísértő árnyakkal és a jövőt megidéző homályos álmokkal teli, sötét, de a fényszikrákat és a lélek finom rezdüléseit sem nélkülöző hasonmása lenne. Rejtőzködése a házban Verát nem teszi magányossá. [...] A ház, a kert, a lugas mind személyek, akik cselekszenek, nélkülük nemcsak a cselekmény háttere, hanem az epizód tartalmának a regény dramaturgiájában lényeges szerepet játszó láncszemei is hiányoznának. [...]

Az epizód összes szereplője a létezés heves áramának részese. Önmagukban lényegtelenek. Áthaladnak az olvasó előtt, megélik érzéseiket, és a létezés áramának külön fázisaiban mindegyik szereplő a saját különleges fonalát, motívumát viszi keresztül, amely a többi hasonló fonallal alkot egy egészet. [...]

A hatásuk *kölcsönhatásukban* mutatkozik meg.

E kölcsönhatás szakadatlan áramlatában egy határozott *irányt* is kirajzolódni látnunk. Semmi sem ismétlődik ebben az áramlatban. [...] Goncsarov a „végkifejlet” felé vezeti az olvasót: a cselekmény ez irányú kibontakozásában mutatkozik meg az irányultsága is. Az epizód a végkifejlet felé bontakozik ki, mivel pont a végkifejlet a kezdetek és a végek csomópontja, és benne történik meg annak „feloldása” is. [...]

Eleinte lustán és lomhán folyik a cselekmény. A nagymamájához való megérkezésekor Rajszkij egy falusi idillbe csöppen. Az új környezet középpontjában egy hasonlóan idillikus alak áll, Marfinyka. Közelebb a perifériához látjuk Tatyjana Markovná, aki ennek a békés életnek az erjesztő és egyben pezsdítő magja. Bonyolult lelki alkat az egyszerű lelkek között, noha az epizód elején jellemének összetettsége és erjesztően pezsdítő hatásának a lehetősége a cselekmény kibontakozására csak sejtésként ébred fel az olvasóban, egy olyan előérzetként, amely a nem idillikus lehetőségeket sejteti. [...] Az olvasó érzékelheti, hogy Verától is idegen az idill. [...] Vera jelleme fokozatosan bontakozik ki először Rajszkijjal, aztán Rajszkijjal és Markkal való kölcsönhatásban. A cselekmény kibontakozásának a tempója egyre bonyolódik. [...] Éppen akkor, amikor Marfinyka idillje eléri a tetőpontot, a szereplők közötti kölcsönhatások feszültsége is kulminál. A helyzet tisztán belső és megrázó tragikumát az olvasó a közelgő idill háttérén villámcsapásként érzékeli. Beindul Vera lelki drámája is. A cselekménybe azonban most beleavatkozik a nagymama. Az egyik tragédiához kapcsolódik a másik, ezek egybefolynak, mert a nagymama Vera „bűnét” a sajátjaként éli meg. [...] A nagymama és Vera szenvedéséből egy mindent megtisztító vízsugár mint a vihart kísérő eső árasztja el és oldja fel a vihar előtti túlfútott és fojtogató teret. Ez a lépés azokat a cselekményfázisok közötti relációkat írja le pontosabban, amelyeknek köszönhetően azok egy egészsé, drámai egészsé forrnak össze. [...] Az adott egészben nincs létezés, azt a kölcsönhatás momentuma helyettesíti be. Ennek a művészi egésznek az elemei lényegében ugyanannak a kölcsönhatásfolyamnak a különböző fázisai.

Vera, a nagymama és a többiek ugyanabban a drámában vesznek részt, és kölcsönhatásuk viszonyrendszerét csak abban az esetben tudjuk pontosan és egyértelműen felvázolni, ha megértjük a kölcsönhatás irányultságát és fejlődését leíró menetet. *Csak az a kölcsönhatás, amely egy meghatározott irányú végső fázis (a kifejlet) felé halad, és megszabja a fent említett cselekménykifejlet felé haladó közeledés menetét, csak az jellemzi a drámai egészt, s olyan elvként jelenik meg, amelynek alapján a drámai egész minősége felépül.* Nevezzük ezt a kompozíciós elvet a *drámai kölcsönhatás kategóriájának* vagy *elvének*. Ily módon egyúttal megkülönböztetjük a részesedő egymásmellettiesség kategóriájától, amely alapján épül fel a korábban áttekintett előző epizód művészi egésze. [...]

Feltételezhetjük azonban, hogy a drámai kölcsönhatás kategóriája is önálló kategória: nem lévén sem természettudományi, sem bölcsész tudományi (a pszichológiát, a történelmet és a szociológiát is ideértjük) kategória. [...]

A drámai kölcsönhatás elve, amely alapján fel van építve a Vera és Mark részvételével lejátsszódó epizód, ugyanolyan önálló elv, mint a részesedő egymásmellettiesség elve, amelynek

alapján művészi egészként épül fel Szofja és a nénikék részvételével lejátszódó mellékcelekmény. Ezek tisztán művészi elvek. A művészi egész vagy az egyik, vagy a másik elv alapján felépülő elemek sokféleségének viszonyrendszere. Vannak más elvek is? Látszólag nincsenek. Itt azonban még nem kell meghozni a végleges döntést.

Az, hogy a mű kompozíciója alá van vetve a fent említett önálló kategóriáknak, azt is jelenti, hogy a művészi egész egy *abszolút* értelemben vett *zárt* egésznek tekinthető. [...] Zártsága abban áll, hogy statikusan vagy drámaian felépített tetszőleges művészi egész mint olyan nem feltételezi nemcsak egy pszichofizikai világnak, de egy másik művészi egésznek a létezését sem. A Vera, nagymama és mások részvételével végbemenő mellékcelekmény autonóm egész, és nemcsak olyan elemektől független, mint a valóságos Petrográd, Volga folyó, stb., hanem független Puskin *Borisz Godunovjától*, Goncsarov *Szakadék* című művétől, *sőt* még a *Szofja meg körének* részvételével lejátszódó epizódoktól is. A drámai kölcsönhatás kategóriája, amelynek alapján az epizód felépül, csupán meghatározott elemeket von be a mellékcelekmény cselekménysorába, és a cselekményt egy olyan végső határ felé viszi el, amely mögött ennek a cselekménynek és magának az epizódnak is az abszolút nemléte kezdődik. E mögött a határ mögött sok minden más is található. A végső határ létezése az epizód szempontjából azonban, és, mint ahogy fordítva is, az epizód létezése a végső határ szempontjából, tulajdonképpen irreleváns. [...]

Ha a Szakadék című regény egy művészi egészt képez, akkor vagy a részesedő egymásmellettség, vagy a drámai kölcsönhatás elve alapján épül fel. Más szerkezeti elvet nem ismerünk, és látszólag nem is létezik más elv. [...]

A regény meghatározott részeinek a szerkezetében mindkét elv működése érvényesül. Igaz, csupán két epizódnak a felépítését vettük szemügyre. Könnyen kimutatható azonban, hogy a regény többi részei is vagy a statikus (részesedő egymásmellettség kategóriája), vagy a drámai (drámai kölcsönhatás kategóriája) elv alapján épülnek fel, természetesen abban az esetben, ha az említett elvek érvényesülését a műben többé vagy kevésbé következetesen – és inkább vagy az egyiknek, vagy a másiknak az érvényesülését – látjuk a regény egyik-másik epizódjában.

Vizont mivel a regény részei és különböző epizódjai más-más szerkezeti elv alapján épülnek fel, már ennek köszönhetően sem kapcsolódhatnak a mellékcelekmények egymáshoz. [...] Szofja alakja „dologként”, „dolgokkal” kerül relációba egy zárt egészen belül, miközben Vera alakja egy „személyiséget” közvetít, aki más „személyekkel” mint a cselekmény drámai folyamának egymással kölcsönhatásban lévő momentumaival kerül relációba. Fontos számunkra az, hogy Szofja „van”, Vera pedig „cselekszik”. [...] Végül az is nagyon fontos, hogy mint „jég és tűz” helyezkedik szembe az egyik epizód megmerevedett világa a másik epizód drámaian élénk tartalmával. De ezek sem olyan különbözőek. A *Szakadék* című regényen, mint egy művészi egészen, látszólag sem az egyik, sem a másik elvet nem lehet következetesen végigvinni, mint ahogy a jég és a tűz sem hozható kapcsolatba anélkül, hogy végtermékként ne vizet (a mi esetünkben regényt) kapjunk.

Leküzdeni ezt a nehézséget Goncsarovnál Rajszkij alakja hivatott. Láttuk, hogy az ő szerepe egyebek mellett az összes többi alakkal való közvetlen és közvetett köl-

csönhatás biztosításában van. Azzal, hogy Goncsarov a kölcsönhatásba a regény egész személyzetét bevonta, egyben *kísérletet tett arra, hogy a regényt drámai egészé bontakoztassa ki.*

A drámai kölcsönhatás kategóriának a műben való érvényesülése viszont követeli azt, hogy a cselekménysor egy bizonyos irányultságot vegyen fel a végső fázis, a végkifejlet felé, és azt is, hogy a cselekmény kibontakozását a végkifejlet felé egyfajta fokozódás is kísérje. *A regénynek mint művészi egésznek a kifejelete a Vera részvételével drámaian felépített mellékeselekményben megy végbe.* Goncsarov ezt azzal éri el, hogy ebben az epizódban tünteti fel Rajszkijt utoljára, és be is vonja az epizód drámájának szövevényébe. Rajszkijt először a Néva partján rajzolja meg, aztán elköltözik a Volga folyó partjára, és vele vándorol a regény minden általános mozanata is. Így aztán művészi egészként a regény ott ér véget, ahol a dráma kibontakozik és tetőzik. Ezért is mondhatjuk azt, hogy a drámai kölcsönhatást a regényben mint egészben a befejező fázis beállta határozza meg. Kezdetét viszont a kölcsönhatás Szofja és körének táján veszi.

A fent említett jelenet kompozíciója kapcsán hangsúlyoztuk statikus jellegét. Most azonban helyénvaló annak a megemlítése, hogy a jelenet felépítésének statikus elvének az érvényesülése nem következetes. Valójában Szofja világában is fellelhető a cselekvés lehetősége. Rajszkij folyamatos ostroma alatt maga Szofja is kezd kimozdulni az őt magába záró dologi „létből”. Nem kell azonban a drámai elvhez való hozzátartozás jeleinek és előérzeteknek a jelentőségét túlzásba vinni a lényegében statikus művészi egészben. Végül is nem „történik” semmi. [...] Szofja világának statikus volta fennmarad akkor is, amikor Rajszkij nagymamájánál tölti idillikus időszakának első napjait. Már végigkísértük, ahogy innen kezdve a kölcsönhatások tempója felgyorsul, drámai hatásuk növekszik, emelkedő feszültségével jelezve a cselekmény kibontakozásának felgyorsuló végkifejletét.

Tehát Rajszkij különleges szerepének és annak köszönhetően, hogy a részesedő egymásmellettség elve következetlenül érvényesül a Szofjához kapcsolódó epizód kompozíciójában, *Goncsarov drámai egészként bontotta ki a Szakadék című regény cselekménysorát.*

A drámai egész minősége viszont alacsony: *a dráma rosszul van felépítve.* Először is vegyük figyelembe, hogy ebben a drámában különböző kompozíciós egészek épülnek egymásba. Ebből kifolyólag mindegyik önmagán belül központosul. Ha összehasonlítjuk a *Szakadék* című regényt egy forgószéllal, amely több kisebb eltérő forgási sebességű forgószélből áll, és amelyek egybetartása a nagy forgószel határain belül nem könnyű, érthető, hogy a kisebb forgószelek – a regény epizódjai – a nagy egész kárára törekednek önállóságra. *A Szakadék című regényben túlsúlyban vannak a centrifugális „erők”.*

Ami a centripetális erőket illeti, azokat nagyjából csak Rajszkijnak a regényben betöltött szerepe képviseli, aki nem váltja be a hozzá fűzött reményeket. A regény annak köszönhetően bontakozik ki egységesen, hogy Rajszkij minden szereplővel kölcsönhatásba kerül. Már láttuk azonban, hogy mennyire törekeny és felületes ez a kölcsönhatás. Az olvasó a regényre nem mint egészre emlékszik, hanem csupán annak részeire. [...]

Rajszkij még azért is rosszul váltja be a centrifugális erőket képviselő szerepéhez fűzött reményeket, mert neki – saját természetének – sincs „központja”, és annak megfelelő viselkedési „vonala”. Az üstökösrel hasonlítottuk össze Rajszkijt, és úgy tűnik, hasonlatunk helyes. És mégis, íme, egy „központ” és viselkedési „vonal” nélküli ember, akivel szemben az az elvárás, hogy a regény „központi vonalát” képviselje, és a regény drámai cselekményének a gerince legyen! Kétségtelen, hogy Goncsarov érzékelte a Rajszkijra hárított feladat kockázatát, és megkísérelte „átformálni” hősét: az író megkísérli belénk oltani azt a gondolatot, hogy a regény végén Rajszkij valamilyen átalakuláson megy át, amely a regény kibontakozásának egész folyamata alatt készült. Az olvasó természetesen ezt nem hiheti el, mert tisztában van Rajszkij életútjának és jellemének üstökös természetével. Lehet, hogy ezt Goncsarov sem hiszi el, mert az „új élet” keresésére induló Rajszkij kapcsán – Itáliába történő elutazása előtt közvetlenül – Vera közvetítésével fogalmazza meg az „új élet” lehetőségével kapcsolatos, korántsem alaptalan kétségeit. Rajszkij jellemét Goncsarov olyan határozott vonalakkal rajzolja meg, hogy könnyen láthatjuk előre a jövőjét is: az mindig és mindenhol múltjának ismétlése lesz.

Végzőként egy sejtéssel szeretnénk előállni. A *Szakadék* című regénynek megtaláltuk a „keretét”. Most pedig bebizonyosodott, hogy a keretbe foglalt egész nagyon ingatag.

Önkéntlenül is eszünkbe jut, hogy talán azért is tett Goncsarov jelentős erőfeszítést a keret kidolgozására, mert megértette és érzékelte a regény mint egész összecsizolatlanságát? Minthogy annál nagyobb igyekezettel fognak hozzá az egyes festők és költők a képkeret szépségének és alaposágának a kidolgozásához, és a vers rímeinek csiszolásához, minél inkább kételyek merülnek fel a kép vagy a vers művészi értékével kapcsolatban, úgy *Goncsarovnak is fontos volt keretbe foglalnia a regényét, hogy legalább a keret segítségével az önmagában tökéletlen kompozíció egészének egységét összefogja.*

Ebben a rövid tanulmányban csak egy előzetes gondolatmenetet vázoltam fel, amely még kidolgozásra vár. Ezek a gondolatok egy sor új kérdést vetnek fel. A legérdekesebb kérdés az, hogy ha igaz, miszerint a művészi egész a fizikai és a pszichikai világ felett helyezkedik el, hogyan békíthető össze ez az igazság azzal, hogy minden művészi egésznek *szüksége van a fizikai és a pszichikai világra mint alapanyagra.*

Troján Anna fordítása

Bibliográfia

GONCSAROV, Ivan Alekszandrovics (1954), *Szakadék*, ford. GELLÉRT György, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó.

RAJNOV, Тимофей Ivanovics (1916), «Обрыв» Гончарова как художественное целое, in *Вопросы теории и психологии творчества*, Т. 7. Статьи по психологии и теории художественного, научного и философского творчества / Непереодич. изд., выходящее под ред. Б. А. ЛЕЗИНА, Харьков, Тип. Мирный труд, 32–75.

<http://eheritage.ru/ras/view/publication/browser.html?clear=true&perspective=popup&id=43535428>

MOLNÁR ANGELIKA

Don Juan felemelő bukása

Goncsarov *Szakadék* című regénye és vendégszövegei

Az orosz befogadói hagyomány több szempontból közelítette meg a goncsarovi regényköltészet mibenlétét. A neves 19. századi kritikus, Visszarion Belinszkij az értékpozíció hiányát és a mindent átható *képiséget* tartja a goncsarovi poétika legjellemzőbb vonásának (BELINSZKIJ 1950, 490). A „reális társadalomábrázolást” számon kérő, illetve az *objektív*, tárgyilagos, szenvtelen, enyhén ironikus és részletező *elbeszélői forma* eredetiségét kiemelő Nyikolaj Dobroljubovval (DOBROLJUBOV 1948, 33) ellentétben az esztétikai kritika képviselője, Alekszandr Druzsinyin is azt hangsúlyozza, hogy az író a tárgyi világ legapróbb elemeit is költőivé alakítja, ez pedig a flamand festők eljárás módjával rokon vonás (ДРУЖИНИН 1988, 447). Ha a képiség és az objektíválás fogalmának 20. századi értelmezéseire kitekintünk, további nyomvonalakon körvonalazódnak Goncsarov regénytechnikájának egyedi elvei. Utalhatunk a neves óorosz kultúra- és irodalomkutatóra, Dmitrij Lihacsovra, aki regényidő-elemzésében a középkori krónikák elbeszélőtechnikáját, lassított, ismétlődő *időábrázolását* is felfedezi az *Oblomov* című regényben (ЛИХАЧЕВ 1967, 313). A kifejezés és a tartalom síkjának párhuzamosságát figyeli meg egy magyar filológus, Róhrig Eszter is, aki szerint a statikus állapot, az oblomovi létmód állandósága nemcsak tárgyi világának reprezentációjában, hanem az elbeszélői szó leíró jellegében is leképeződik (RÓHRIG 1978, 162). Az összetett kronotopikus viszonyok elemzésével Katharina Hansen Löve foglalkozik tanulmányában, és feltárja, hogy az idő struktúrája a térváltoztatás jeleként és a szüzséképzés mozgatórugójaként működik a regényben (HANSEN LÖVE 1990). Peter Thiergen a cím- és névadás kettős értelmezhetőséget okozó szerepét vizsgálja, és ebben ragadja meg a goncsarovi költői objektivitás fő jellegzetességét (THIERGEN 1990). Dolgozatunkban az orosz író poétikájának azon vonását kísérik nyomon, ahogy egy ősi kánonba illeszkedés folyamatában objektivitása szimbolikussá válik, azaz a narrációtól egy új prózanyelv kialakításának szintjére lépünk.

Goncsarov művészi hitvallását a „*képekbe rejtett gondolat*” elve képviseli, amely a didaktikustól eltérő, képi gondolkodásmód és a hétköznapiság átpoetizálása mentén jut kifejezésre. Az esztétikai nézeteit összegző *Jobb későn, mint soha* című esszéjében ezt úgy fogalmazza meg, hogy az alkotómunka során egy *kulcsmotívumból* bontja ki a regény teljes képi és jelentésvilágát, irodalmi alakjai pedig mindig álta-

lánósított, tipizált figurák (GONCSAROV 2006, 323). Az orosz író műveinek költőiségét, így a *Szakadék* című regényt és annak művész főhősét Dukkon Ágnes a Don Juanban testet öltő szépségeszmény szempontjából értelmezi. A goncsarovi álmodozó hóstípust az ideák világát valóságosnak tekintő platóni tanból kiindulóan közelíti meg, bár helyenként Innokentyij Annyenszkij meglátásainak kontextusában (DUKKON 1995). A szimbolista orosz író és irodalmár szerint Goncsarov csak egy „kulcsípust” hozott létre – Oblomovot, az összes többi főhős ennek a figurának az alakmása (АННЕНСКИЙ 1979). A Goncsarov által használt szókép (*szobor*) azonban hatásosnak bizonyult nemcsak az alakok sajátosságának, hanem az eljárás módjának a jelölésére is. Hivatkozhatunk a regényíró önvallomására is, aki poétikája alapelvét a szobrászathoz hasonló módszerekben látja (ГОНЧАРОВ 1980b, 410). Ez akár az író vezetéknévének a realizálását is jelentheti, hiszen a „Goncsarov” magyarul Fazekasnak feleltethető meg. A szobrászmesterséghez hasonló alkotásmódot Annyenszkij az objektíválás módszeréhez köti, amelynek eredményeképpen az alaknak csak a látható jegyei tárulnak az olvasó elé, a belső világában zajló folyamatok, változások a külső, tárgyi leírásból következtethetők ki (АННЕНСКИЙ 1979, 212–213). Ennek alapján Turgenyev prózáját a zeneiség és a líraiság, Goncsarovét pedig a festői leírások jellemzik.

Az „objektíváló” narrációs technikák összetettsége és a vizuális költőiség határozza meg Goncsarov harmadik, utolsó regényét is, a *Szakadékot*, amelyet húsz éven keresztül írt. E hosszú idő alatt a mű középpontjában mindig az a probléma állt, amely éppen akkor az írot foglalkoztatta (A művész Rajszkij, Vera, Szofja Nyikolajevna Belovodova, Nagymama, Portré), ezért többször megváltoztatta regénye címét (ГЕЙРО 1976). A regény *kompozíciós sajátosságait, kettős, keretes szerkezetét* először az ismert Potebnya-tanítvány, Tyimofej Rajnov vizsgálta. A cselekmény egyszerre két párhuzamos síkon bontakozik ki (РАЙНОВ 1916, 41): az eseményeket a művész főhős, Rajszkij éli meg és dolgozza fel alkotó módon, ugyanakkor nem képes végleges, befejezett formába önteni. A kettős elbeszélői szerkezetnek köszönhetően a tárgyat összevethetjük alkotói objektívációjával. Bár a főhősnek nincs lehetősége befejezni regényét, aktívan részt vesz a szöveg megalkotásában, ezért szintén szerzőnek tekinthetjük. Még egy „szerző” regénybe iktatásával annak egy-egy narrációja kettéhasad, feltételeessége és fikcionalitása is lelepleződik. Megjegyezzük, hogy ezzel együtt ugyanakkor lehetősége nyílik a különböző kanonizált vagy éppen sematizálódott irodalmi beszédmódok leleplező megjelenítésére is.¹

Rajnov megállapítja, hogy a regény *architektonikája* a főhős alakjának segítségével épül fel, hiszen ő jelenti az összekötő láncszemet a különböző epizódok között (РАЙНОВ 1916, 43). A keret biztosításával ugyanakkor még nem sikerült a művészi egészt is létrehozni. Goncsarov a kompozíció zártságát, a jellemek, valamint a

¹ Leonyid Leonov *Tolvaj* című regénye (1926, 1959, 1982) továbbfejlesztett példája a hasonló szerkesztésmódnak: a tolvaj történetét egy szereplő, az író alteregója közvetíti, ám a szerző állandóan felülírja és kiegészíti ezt az elbeszélést.

témakifejtés teljességét legtökéletesebben az *Oblomov* című regényben tudta elérni. Ezért tűnik a főhős alakja szilárdnak és statikusnak. Maga az író is úgy véli, hogy az új, még nem kiforrott élet reprezentációja a *Szakadéknak* a kompozíció töredezettsége miatt nem sikerült. Hozzátehetjük, hogy Oblomov belső világa rendkívül dinamikus, megelőlegezi Rajszkij alakját, aki külső nézőpontból is mozgékonynak, változékonynak és képlékenynek látszik.

Problémát jelenthet az is, hogy Rajszkijt „személytelen közvetítőnek” tekintjük-e, aki a *művész* szemszögéből láttatja a cselekményt, tehát költői fantáziának, amelyen keresztül az alkotás folyamata leképeződik, vagy aktív szereplőnek, *főhősnek*, aki személyiségfejlődésen megy keresztül. A főhős önmegértését regénye bevezetőjével zárja, amelyben nemcsak a művészlét megismerésének tapasztalatát, hanem az autoidentifikáció stádiumait is összegzi. A pétervári világból (nyelvből: ha a tereket beszédmódok leképezésének tekintjük) kiszakadása és a valódi érzések megtapasztalása (a saját nyelvre szert tevés) vidéki birtokán eredményezi azt a belső evolúciót, amely művészi útkeresésén is nyomot hagy.

A *Szakadék* című regény elbeszélte világában zajló események a művész főhős nézőpontjából újraalkotva, tudatán és írásain átszűrve kerülnek elbeszélésre, aki ezáltal anarratívából (szereplő) narratív státuszba kerül. Az elbeszélés elsősorban a főhős intellektuális folyamatainak a prezentációjából, belső és külső monológjaiból áll. Rajszkij a megélt eseményeket tükörképszerűen újraalkotja képzeletében, majd az epizód emlékké és történetelemmé válik, a művész pedig már tárgyilagos szemmel néz rá. A főhős szövegalkotása is az elbeszélte világ része, ugyanakkor Rajszkij csak az érzékelés, befogadás és tudati alkotás folyamatában él, nem képes saját szöveget létrehozni. Ezért a végleges elbeszélés a narrátor kompetenciájába kerül, vagyis a cselekmény tárgyiasított elbeszélésben jelenik meg az olvasó számára.

A regényben a narrátor nemcsak eltávolítja a főhős beszédmódját, hanem kiegészíti a történet azon eseményeit, amelyeknek Rajszkij nem lehetett tanúja, és amelyek a cselekmény megértéséhez szükségesek (a főhős előtörténete, Vera szenvedélye). Az elbeszélő alakja viszont nem azonosítható: lehet egy irodalmár, aki feldolgozza Rajszkij anyagait, vagyis annak művészettel és életeseményeivel kapcsolatos feljegyzéseiből, illetve vázlataiból készít egységes szöveget. De nem zárhatjuk ki annak lehetőségét sem, hogy maga Rajszkij fog hozzá, és időben eltávolodva narrátorként tárgyiasítja, összegzi a feljegyzett eseményeket, a regény megírásához vezető útját, vagyis a regény csak „önmagáról szól”. Az objektíválás processzusa tehát a tárgy projektálását, művészi alkotásba formálását, illetve a szereplők „típusokká” alakítását eredményezi, így demonstrálódik a költői prózaírás aktusa.

Rajszkij alkotói vázlataiból, karcolataiból „keretes” elbeszélés révén jön létre a regényi szövegegész (jellem, történet, narratíva). A „társszerző” a történeteket irodalmi sablonok szerint appercipálja, ezért a regény a legkülönfélébb műfajok olvasztótégelyévé válik. A *regény* specifikuma tehát ebből a szempontból is megragadható. Mihail Bahtyin szerint a legfőbb generatív tényező a műfaji hagyomány folyamatos újraértelmezése: „A regény parodizálja a többi műfajt (éppen mint műfajokat), leleplezi formáik és nyelvük feltételeességét [...], átértelmezve és más

hanghordozással látva el őket” (BAHTYIN 1997, 29–30). Az irodalmi emlékezetet képviselő regény számos műfaj elemeit építi be, belőlük táplálkozik, ezek nyelvei egymást megvilágítják (BAHTYIN 1976, 227). Rajszkij alkotói fejlődése a műfajgyakorlatoknak – a hős szintjén az ön- és világértés formáinak – a tökéletesítése, elutasítása és újramegerősítése során megy végbe. A műben tematizált és egységesített műfajgyakorlatokon azt az intertextuális technikát értjük, ahogy Goncsarov a megelőlegező művek nyelvi kritikáját vagy továbbgondolását manifesztálja. Ezért állíthatjuk azt, hogy a műfaj- és a nyelvteremtés tematizációjában nemcsak a művész főhős, hanem a szöveg alanyának a regény megalkotásához vezető útja is feltárul.

Ez egyfelől a műfaji jelentés- és történetképző elv segítségével átalakított bibliai, folklór és irodalmi (mint a *Don Juan*-legenda) pretextusokban, másfelől a különböző irodalmi műfajok elsajátításában nyilatkozik meg. A művész főhős feltételezése szerint, ha a pétervári világból (ahol a Szofja-történetet *nagyvilági elbeszélés* hordozza) átlép a vidéki birtok terébe, a potenciális szüzsék legfeljebb az *idill* műfajával lesznek megközelíthetők (Marfnyka vizuális és verbális reprezentációja). Rajszkij elvárásaival ellentétben a malinovkai történetek drámai műfajiságot beemelő szövegeket eredményeznek (Szavelij szolga *népi drámája*, Vera és nagymama tragikus bukása). A műfaji epizódok, amelyeket Goncsarov művész főhősén keresztül kipróbál, ugyanis a *szenvedély* történetét ismétlik meg különböző formákban; és a regény új műfaji tartalmának, illetve formáinak a keresésére irányulnak. Goncsarov saját bevallása szerint is arra törekedett, hogy regényében feltérképezze a szenvedély valamennyi formáját (ГОНЧАРОВ 1980c, 454). Tehát párhuzamos szüzsék, műfaji gyakorlatok építik fel a regényt, amelyeket egyfelől a hasonló témamotívumok, másfelől a középpontban álló főhős egyesít. Ezek kipróbálása és megújítása jelenti azt a folyamatot, amelyből Goncsarov regényegésze összekovácsolódik. Főhőséhez hasonlóan az író is szembesül az irodalmi karcolatok, vázlatok, „töredékek” zárt kompozícióba olvasztásának, egységes egészzé alakításának a problémájával (ГОНЧАРОВ 2000, 198). Rajszkij alkotói stílusa közel áll a szerzőéhez, akinek bevallása szerint a regény a fejében íródott, és a gondolatait számtalan kis cetlire jegyezte föl, amelyeket nehéz volt egységes egészzé összekötnie.

A regény célszerűsége miatt van szükség a jellemek és viszonyaik befejezettségére és teljességére: amikor minden szereplő „megkapja alakját, elevenen lélegzik” (GONCSAROV 1954, 214). Ezeknek a szereplőknek a funkciója is alkotás tárgyát képezi: Rajszkij azon nyugtalanodik, hogy például Openkin alakja „nem illik a regénybe” (GONCSAROV 1954, 286). Mégis bekerül, akárcsak más szereplők és epizódok is, a regény minden irodalmi átfogó műfajába. Az alábbi elemzésünk során azt kívánjuk felfejteni, Goncsarov regénye hogyan dolgozza fel a megelőző műfaji formákat, illetve ez a folyamat milyen módon tagozódik be a szövetébe, teljes (egységes) szerkezetébe. Mivel elsősorban a legmeghatározóbbal, a *Don Juan*-hagyománnyal foglalkozunk, főként dráma formájú művekkel állítjuk párhuzamba az orosz író regényét. A műnemi átjárhatóságot a *cselekvésmotívumok* és a *metaforikusság* alapján látjuk biztosítottnak.

Az alábbi rövid kitekintésben, összehasonlító keretben és műelemzésben a szereplők szólamát és a szövegvilágokat vizsgáljuk, amelyek konstituálják a téma ismétlődő vándormotívumait is. Az irodalmi sorban való elhelyezés és a szövegeket alakító nyelv sajátosságai megkívánják, hogy a komparatisztika talajáról áttérjünk az együttes olvasás síkjára. A témát a csábító motívumának egyedi megfogalmazásaként értjük (vö. TROUSSON 1977, 225), ugyanakkor az irodalomtörténészek által a hagyományba be nem illesztett szövegeket is bevonunk a Goncsarov-mű vizsgálatába. Célunk nemcsak a hatástörténeti kapcsolatok vizsgálata, hanem a szövegköziség, a szövegek párbeszédében megjelenő motívumismétlődések feltérképezése.

Goncsarov művész főhőse a Don Juan-toposzból formálódott és azzal dialógusba léptetett alak. Don Juan alakja olyan sok feldolgozást ért meg, hogy szinte archetipikussá nőtte ki magát. Ha történetiségében tekintünk végig az alakváltozatokon, szembeötlik, mennyire képlékenyen idomul egyfelől az adott kor világszemléletéhez, másfelől annak uralkodó beszédmódjához. A hős ugyanakkor mindig lázad is a domináns korszellemmel és diskurzusokkal szemben, és ennek büntetéseképpen következik be pusztulása. Ramiro de Maeztu szerint az északi átiratok félreértik az eredeti legendában prezentált elementáris férfiprincípiumot (lásd „az erő”, „a spanyol bika” [MAEZTU 1988]), amely kalandvágó, de alapvetően jó, ehelyett az ideális nő keresőjének tekintik. A kereszténység a korábbi egységet megbontotta, s az érzékiséget a szellemivel ellentétes elvként hozta létre (POSZLER 1989). Ezt kompenzálja Don Juan is azáltal, hogy „újpogány” életörömet hirdet, a nemző és a szenvedélyes elvet egyesíti a szellemivel, a szépség és a halhatatlanság vágyával (KOCZISZKY 1989). A szerelmet az egyhangúság és az unalom előli menekvésként értelmezi. A többnyire dráma formájú művekben a Halállal való szembenézés vagy annak időbeli eltávolítása jelenti a cselekmény fő konfliktusforrását. A központi nőalak éppen ezért Anna, aki a „halál” (kőszoborra merevített elv) leánya, és az érte vívott harc a halál, a mulandóság elkerülésére irányul. Az igazi Don Juan számára minden nő különbözik egymástól, és boldoggá tételük csak érzéki eszköz az Abszolút felé vezető úton. Julia Kristeva pszichoanalitikai elemzésében nem Annát, hanem Don Juan anyját tekinti annak az ideális nőnek, akit a hős keres (KRISTEVA 2002).

Bár Don Juan alakja könnyen alkalmazkodott az adott kor követelményeihez, mégis újabb és újabb megközelítéseket és eljárásmodokat generált. Az általunk érintett változatok eklatáns példái a barokk, a felvilágosodás, a romantika, a modern és az abszurd stílusának, formavilágának és írásmódjának. Ezek rövid áttekintésében csak azokra az elemekre térünk ki, amelyek valamilyen szempontból Goncsarov regényéhez köthetők. A magyar fordítások alapján idézett motívumokat előzetesen összevetettük az eredeti szövegekkel, hogy a felismert kapcsolódások érvényesnek és helyénvalónak bizonyulhassanak.

A Tirso de Molina álnéven publikáló szerzetes barokk drámája eredetileg példázatnak íródott. Ez a kőszobor (a metafizikai bűnhődés jelképe) által képviselt erkölcsi tantételben összegződik: „Aki mint vet, úgy arat” (TIRSO DE MOLINA 1968,

90). Az eseményvilágban erkölcstelennek beállított csábító alakja azonban nem különbözik a többi figurától. Don Juan csábításai, kalandjai mások szándékainak beteljesítéseként valósulnak meg. Megállás nélküli, folytonos élvhajhászásában, nőimádatában tér el tőlük. Cselekedeteit az idő múlásának tudatában és a halál kitolásának reményében hajtja végre. Míg a gyászolók énekükben a halandók idejének rövidségét és az isteni bosszúállást hirdetik, addig Juan szolgálói az embernek mért időkeret szétfeszítéséről szólnak.

A drámaidőn belüli cselekmény elindítóját, az első botrányt az okozza, hogy Don Juan álöltözetben megerőszkolja egy nemesúr barátjának menyasszonyát. A hölgy Octaviót várta, ezért a főhős csak helyettesített, szerepet cserélt. Hasonló jelenet zajlik le de La Mota őrgróf Ana nevű szerelmével, ám a kalandort még időben felismerik. A párhuzamos epizódok miatt a két nőalak és története a későbbi feldolgozásokban egyesül (lásd Anna és Ottavio cselekményszála Lorenzo da Ponte operalibrettójában). Tirso de Molinánál a ruhacsere Anna elcsábítása érdekében történik, a Mozart-opera ezt más kontextusba helyezi. A spanyol műben az álruha, a valódi személyiség eltakarása nemcsak Don Juanra jellemző vonás, a nemesúri társaság tagjai, így Ana hódolója, szintén ezt választják kilengéseikhez és hódításaikhoz.

A hagyomány megőrzi a hajótörés epizódját is, amelyben Don Juan egy egyszerű lánnyal ismerkedik meg. A hódoló számára hidegnek tűnő Tisbea, a halászlány első monológjában azzal büszkélkedik, hogy a horgászbotjával kifogott bolond halacskaival úgy játszadozik, mint a férfiakkal. A verbális hasonlat a cselekményben visszájára fordul, ellentétesen realizálódik, ugyanis Don Juan használja ki a lány érzéseit. A halászok dalában is azonosítódik a *hal* és az *emberi szív* a *halászás* cselekvésaktusán keresztül. Tisbea végignézi, ahogy szolgálja kimentti a vízből Don Juant. Aeneasra asszociál, s ez indítja el a dráma szövegében Didó és a lány sorsának párhuzamát. A cselekvésre épülő dráma még nem építi be a regény narrációs, alakilbeszélői eltávolításait, ezért a tudatlan lány szólama közvetíti a szerzői kulturális kontextust. A főhős is utal az előképekre, amikor így verbalizálja cselekvését: „Karthago királynőjével Aeneas is csak ezt tette” (TIRSO DE MOLINA 1968, 36). Az epizód explicit hivatkozásokkal (Trója égése) építi újra az antik mintát. Tisbea hasonlata: eleped a szerelem, „ha megvetik, rideg, ha rajonganak érte” (TIRSO DE MOLINA 1968, 25), kibomlik a dráma szövegében a *hideg–forró* antitézisében, kiazmatikus helycseréjében. Juan a lányt nevezi a Nap rokonának, aki a vízből megmenekült férfiban tüzet gyújt. A halászlány hódolója, Anfriso kívülállóként átlát a hasonlat kifordítottágán, és a szavaiban egyesítődik a *hideg–forró* motívuma: „Mily szörnyű sors, hogy e leány oly forrón e vendégért lángol, ki hús, mint egy szalamandra!” (TIRSO DE MOLINA 1968, 38). Tisbea ismétlődő jalkiáltásával – „Tűz, tűz, vizet hozzatok, legények! Szerelem, irgalmazz, mert elégek!” (TIRSO DE MOLINA 1968, 39) – önmaga leírásába emeli a motívumot. A férfit felhővel rokonítja, „ki vízből” jött, s a nedves közeg ellenére, ellentétes cselekvésként tüzet, vagyis szerelmet gyújtott a nőben. A halászok attól félnek, hogy a keservesen zokogó (vö. nedves) Tisbea a tengerbe (vizes közegbe) öli magát (hogy eloltsa a benne égő tüzet), de a hősnő végül a királyhoz fordul igazságszolgáltatásért.

A *tengeri vihar* szimbolikus funkciója a bosszúszomjas Isabela úrhölgynél is realizálódik, aki Tisbeához hasonlóan szintén a tengeren átkelve próbál büntetést ki-harcolni csábítójára. A szövegen végigfutó motívumpár az elkárhozásjelenet (Gonzalo kőszobrának cselekvése és hatása Juanra) nyelvi megszerkesztettségében teljesedik ki. A *hideg kőbálvány* jeges lehelete ellentétben áll kézfogása *pokoli tüzzel*, amely elégeti a csábítót. A hideg–forró antinómiája így egy síkra helyez összeegyeztethetetlen, eltérő szemantikájú és képzetkörű elemeket: „Spanyol tenger, te végzet, tűz árja vagy, lángok futó hulláma” (TIRSO DE MOLINA 1968, 72).

A Tirso de Molina-darab cselekményvilága egymásra építi az álöltözet, hely-, személy- és ruhacsere témamotívumait, ezzel párhuzamosan a szöveg is metaforikus helyettesítésekkel és ellentétpárok felcserélésével él. Ezt az eljárásmodot ismerhetjük fel az *étkezés* motívumában. A parasztlakodalomban a menyasszony nem tiltakozik az ellen, hogy vőlegénye helyett gazdag kérőt kap Don Juan személyében, aki Batricio helyére ül. A főhős enni sem hagyja, koplaltatja a férfit, cselekvésével az étkét, átvitt értelemben a menyasszonyát veszi el tőle. Az *éték* és a *nő* azonosítása a hagyományban vándormotívummá alakul. A lakoma motívuma meghatározza a bűnhődés formáját is. Előbb Don Juan hívja el vacsorára a kőszobrot, majd az látja viszont vendégül. A két jelenet minden eleme fordított előjellel megismétlődik. A vendéglátás és a *lakoma* toposza mitológiai és folklór előképekben gyökerezik, amelyekkel kapcsolatban csak *élet–halál* ellentétpár aktivizálására hivatkozunk Tirso de Molina darabjában, aki a két címszereplő egymás mellé helyezésével, majd szüzsés és figurális felcserélésével, ismérveinek, minőségjegyeinek behelyettesítésével kettős szerkezet mentén alakítja ki drámaszövegét.

Megemlítünk még egy, a tradícióra kiható motívumot. Don Juan nőügyei a *bűnbeesés* különféle változatait képviselik. A bibliai allúzió transzparensten is érvényesül a szövegben. Ana és Don Gonzales, az apja (Puskinnál a férje) Lisszabonból térnek vissza, s a szövegelső párhuzam ezt idézi a portugál Évákra, a prostituáltakra való utalásban. De la Mota őrgrof emeli be a kígyó, Ádám, a kísértő nő és az alma toposzát. Catalinón, Juan szolgája konkrét kontextusban ezt nappal méznek, éjjel viszont „gyanús viasznak” érti. A legenda folytatóinál azonban már sajátos jelentésbővülésen megy keresztül (vö. Byron).

Lermontov regénye, a *Korunk hőse* nem illeszkedik közvetlenül a hagyományba, Pecsorin alakjában Don Juan nem mint téma, hanem mint a csábító motívuma kerül előtérbe, aki inkább akaratlan befolyásolója az eseményeknek. Helyettes szerepet játszik, mások szándékait valósítja meg, s vallomásaiban ennek okát keresi. A hidegséget mutató, de belül forró szerelemre gyúló cserkesz Bela a halászlány Tisbea visszefénye, a csempészlány ugyanakkor Pecsorint vízbe fojtani próbáló sellő (lásd a *halálos víz* motívuma), Mary az elcsábítható előkelő úrilánytípus képviselője, s a férjes asszony, Vera az igaz szerelem, Anna megtestesülése. A hagyomány a nőalakok szintjén jelentkezik, a költő-író számára azonban az orosz felesleges ember, vagyis értelmezésünkben az írásmódjával önmegértésre törekvő ember útja lényegesebb.

A *Szakadék* főhőse, akit a Don Juan-alak újabb transzformációjának tekinthetünk, egy regény keretei között bontakoztatja ki a benne rejlő potenciális szüzsés-

ket. Egyik epizódba sem tud azonban belépni mint aktív szereplő vagy igazi csábító, aki képes lenne alakítani a történetet. A Goncsarov-regény pretextusokkal folytatott dialógusában megtalálhatjuk az eredeti Tirso de Molina-darab epizódjait is, csakhogy a későbbi irodalmi tények vetületében újraírt és átértelmezett forrásként. A pétervári Szofja az előkelő világba és merev szabályok közé zárt nő (Isabela) epizódja a társasági elbeszélés, Natasa (Tisbea, Mása) a szentimentális Szegény Liza-történet, Marfinyka és Vikentyev kettőse a pásztoridill (Aminta és Batricio), Marina és Szavelij (Zerlina és Masetto) a parasztdráma műfaji lehetőségét tételezi. A provinciális nagyvilági nőt játszó Krickaja (Elvira) groteszk karikatúra az ifjakat behálózó kiöregedett vamppra, a szenvedélyes, valódi nő, Vera pedig Anna alakmása, akinek a bűnbeesése a regény cselekményét mozgató drámaként explikálódik.

A *vihar* mint a tűz és a víz egyesítésének kivételése Goncsarovnál a *szenvedély* metaforáját képviseli. Ez az író poétikájának központi eleme, amelyet más konceptusok hivatottak ellentételezni (kötelesség, megszokás, stb.). Bár a legteljesebben a *Szakadék* című regényben jut kifejezésre, tanulmányunk keretei nem teszik lehetővé, hogy jobban belemélyedjünk, ezért itt csak a toposzra utaló elemekre térünk ki. A megkörményezett nők sorában Rajszkij egyedül tanár barátja, Kozlov feleségével, Uljanával kerül testi kapcsolatba, de azt sem önszántából, mivel a nő veszi át az irányító szerepét. Uljana férfiakat magába bolondító, csábító, hűtlen asszonyként, sellőként jelölődik. Rajta kívül az állandóan félrelépő, beszélő nevű (töve *mare) Marina valósítja meg a Don Juan-alak elementáris testiséget, érzékiséget jelentő princípiumát. A két nőalakot felépítő motívumrendszer meghatározó eleme a *víz*, illetve a *tűz* (a szenvedély). A két elv motivikus kibontására Rajszkij önreflexióiban találhatunk több példát. A szenvedélyt a *vihar* minden minőségével felruhazza. Számára csak két út létezik: „vagy lángolás, vagy... alvás és unalom!” (GONCSAROV 1954, 34). Ezért is keresi, kutatja a szenvedély lehetőségét és változatos formáit, viszont saját érzésein felülemelkedik, amikor Vera és Mark titkos kapcsolatában kívülről is meg tudja figyelni azokat. Goncsarov valóságos természetű képpé projektálja a szereplőkre rátörő érzést. A közeledő vihart a malinovkai idillben élők fenyegetésként élik meg, félelmük valamely előre láthatatlan veszély tudatában csúcsosodik ki. Berezsikova nyugodt „birodalma” (kertje) határára feltűnik a „szakadék” fenyegetése: „A vihar fenségesen közeledett: mennydörgés tompa robaja szállt messziről, oszlopokban kavargott a por. Hirtelen villám cikázott és heves mennydörgés robajlott a falu fölött” (GONCSAROV 1954, 363). A hangkapcsolat-ismétlődések és a szavak szemantikai emlékezetének a kibontása így alakítja az orosz regényszöveg világát (vihar, villám, mennydörgés): „Гроза приближалась величественно; издали доносился глухой рокот грома [...]. Вдруг блеснула молния, и над деревней раздался резкий удар грома” (ГОНЧАРОВ 1980a, 94).

A szenvedély metaforikája a *bűn*, a *szakadék* képzetén keresztül fejthető fel. Vera számon kéri Rajszkij „tanításait”: „Adja nekem a mennyet!” (GONCSAROV 1954, 507). Álmában ugyanakkor a szenvedély vihar képében jelenik meg, lerombolja a hidat, és ezáltal megakadályozza azt, hogy Vera átjusson a szakadékon. Rajszkij

értékeli ennek az álomnak a „költőiségét”, de nem tudja megfejteni. Mivel a valóságban csak az udvarló nemesúr, Tusin kész átvinni Verát a szakadékon (GONCSAROV 1954, 663), az álom nemcsak előre jelzi a cselekmény kollízióját (ГЕЙРО 1976, 152), hanem metatextuálisan arra is céloz, hogy Rajszkijnak felül kell bírálnia beszédmódját, amely a szenvedélyt érzelmi alapon rokonítja a költőiséggel, nem pedig az alkotásigény feltételeként. A vihar és a szakadék metaforája azt a *regényi drámát* képviseli, amelyet a hősök átélnek, ebből következően az *idill* műfaji megvalósítása Marfnyka történetében csak esőt feltételez: „a költészet elillan vagy pedig kispolgári komédia langyos esőjévé porlik szét!” (GONCSAROV 1954, 217). Ebből az következik, hogy a *vihar* metaforája új költői és műfaji forma keresésének a funkcióját is beteljesíti.

Erről tanúskodik a viharepizódban Rajszkijnak az a szándéka, hogy közvetlen befogadóként írja le a természeti jelenséget, „közelebbről szemlélje a képet, maga is elfoglalja benne helyét, papírra vethesse a részleteket és figyelhesse benyomása- it” (GONCSAROV 1954, 393), vagyis reprezentálja saját magát. Ez azzal zárul, hogy „Rajszkij már-már megbánta művészi ötletét, hogy megnézi a vihart” (GONCSAROV 1954, 393). Az orosz mondat hangkapcsolat-ismétlődései a predikátum, a jelző és Rajszkij alakjának az egységét teremtik meg: „Паўский стал раскаиваться в своём артистическом намерении посмотреть грозу” (ГОНЧАРОВ 1980a, 95). A főhős a szakadékban találja magát, elázik, átmászik a határt jelképező sövényen, és az árokba mint szakadékba esik. Csak Tusin segítségének köszönhető – akit tévesen Vera szerelmi regényének a hőseként tart számon –, hogy újra feljut a hegyre, a mélyből a magasba, a horizontból a vertikumba.

A vihar–szendély szépségét valló romantikus kódot ezután már tévesnek ítéli meg, mivel eltévelyedéshez és „szakadékhoz” vezet. Ez metaforikusan Rajszkij Vera története iránti „*vakságában*” nyilvánul meg, amelyet a *vihar villáma* jelöl („vakító villámfény” [GONCSAROV 1954, 394]), és a közös pozíció következtében pszichológiai párhuzamba kerül a természeti kép és az emberi élet képe. A lány szépsége „szinte megvakította, mint a villám” (GONCSAROV 1954, 299). Az oroszban a szépség jelzője: явительный ('sebző') a kígyó mérgező marását konnotálja, ezért az elbeszélés ironikusan eltávolítja mint a főhős romantikus beszédmódjára jellemző elemet. Ezt követően a főhős az alkotás tárgyát már csak a művészetben keresi és tanulmányozza. Ehhez szüksége van a Vera-történet tapasztalatára, amelyben a valódi szenvedély érzését, a szépség eszményképét találja meg.

A főhős kibontott metaforáinak a jelölői rendezettsége a regény szövegterében realizálódik a *szendély* / 'страсть': *szépség* / 'красота': *bűn* / 'грех': *vihar* / 'гроза': *fény* / 'свет' állandó párhuzamában; így alapozza meg a regényi prózanyelv létesülését. A metaforák költőivé alakítják Goncsarov prózanyelvét, és megakadályozzák a fogalmiság, a konceptuális leírás mód előretörését. A hagyományos jelentéstartalmak reszematizálódnak, ezért nem toposzokat jelölnek, hanem új trópusok, s az azokból kibomló értelemképzés kezdeményei lesznek. Ezek az írás aktusának és Goncsarov regényének szöveggeneráló szómetaforájából, a *szakadékból* alakulnak ki, és összetett egységbe fonódnak a különböző szinteken.

Molière Don Juanja, a felvilágosodás racionalizmusának és hedonizmusának a képviselője az erkölcsi prédikációról az észérvekre, a csábítás eredményességéről a játék izgalmára tolja át a hangsúlyt (MOLIÈRE 1968). Egyszerre képviseli a bátorságot és a céljai érdekében képmutatásra is vetemedő nemesurat. A francia vígjáték a fabula elemeit összesűríti, így a hajótörés-jelenet egy menyasszony elcsábítása helyett ékelődik a szövegbe. A vízből egy parasztfiú menti ki Juant, s az elvárt hála helyett a nagyrú kikezdi annak választottjával, majd a lány barátnőjével. A hősnők azonban nem élnek át olyan komoly lelki törést, mint Tisbea. A boszszúra éhes Isabelát Elvira, a zárdából megszöktetett feleség váltja fel, aki majd Mozartnál kap hangsúlyosabb szerepet. A Tirso de Molina-i időértelmezéstől eltérően itt a nő jelenik meg mint lefátyolozott kísértet kaszával a kezében, és az idő múlását, a halál közelségét, a férfiprincípium feltétlen bukását szimbolizálja. Molière darabjában a nő az életélvezet korlátait szabja meg, míg Rajszkij esetében az unalomtól való menekülés zálogát jelenti, amit másik oldalról az alkotásvágy / a házasság fenyegetése szorít szűk keretek közé. Tehát a nőalakok idealizáltsága folytán sem lehet közvetlenül egymásra vetíteni Molière szövegét és Goncsarov regényét.

A zeneesztéták egyhangú véleménye szerint Lorenzo da Ponte klasszikus szövege (LORENZO DA PONTE 1968) helyett Mozart szenvedélyes romantikus zenéje közvetíti a Don Juan képviselte kaland és szépség világát (FODOR 2002). Anna és Ottavio kettőse a polgári család biztonságát őrzi, Zerlina és Masetto pedig a parasztlakodalom motívumának a folytatói, szólamaik a pásztoridillt elevenítik fel. Leporello ura imitációja, neve tárgyi objektivációja: a leporellója, amelyből feltárul a meghódított nők listája. A szolga urát *lepkével* rokonítja, amely virágról virágra száll. A metaforából kibontakozó értelemvilágban a Komtur a szellem, Don Juan az érzékiség, az ideális keresésének tragikus megvalósítója. Kierkegaard fogalmival élve, a polgári világrend térnyerésével nincs szükség Don Juan érzéki zsenialitására (KIERKEGAARD 1993). A főhős áriája a szenvedély, a bor, a mámor és a tánc élvezetét hangsúlyozza, és beépíti a Tirso de Molinánál kidolgozott motívumot: a férfi a halász, a nők a kifogandó halak. Az opera csúcspontja Juan bálja, amely átvitt értelemben is a maszkok letépésével végződik. Az *éj-kéj* rímpár mentén felépülő szöveg a végtelen életörömet, a vágy szabadságát rendeli ehhez a Don Juan-értelmezéshez. Az alak az asszony lelkéhez vezető *kulcsot* metaforizálja, amelyre megnyílik a zár, feltárul a nő benső valója, lényege. Goncsarov regényében Rajszkij feladata a mennyek (a nők és az alkotás) kulcsának a megtalálása. A nő mint az „étel vagy a lélegzetvétel” (LORENZO DA PONTE 1968, 175) szükségessége jelenik meg a mozarti Don Juan önleíró hasonlatában, amely felidéri a hagyományos toposzt, illetve előre jelzi a lakománál bekövetkező büntetést is. A szereplők zárszavának erőltetetten példázatjellege van, amely a *nő-étel* azonosítást bontja ki: „jó a dínom-dánom, ámde, lám, a vége gyász!” (LORENZO DA PONTE 1968, 194). A kormányzó szobrának látványát Leporello a „*márvány-bálvány*” rímpárral verbalizálja. Később Puskinnál jelenik meg az idol, a szobor bálványjellege, amely előtt alázattal hajol meg az elhunyt özvegye. Goncsarov főhőse a nőket jellemzi szoborszerű tulajdonságokkal (lásd részletesebben Byronnál).

Kierkegaard több munkájában is foglalkozik Don Juan alakjával. *Vagy-vagy* című alapművében a választások révén öntökéletesedő ember első, esztétikai stádiumának tekinti az élet abszolút élvezetét (KIERKEGAARD 1978). Ebben sajátos maszkot feltételez, amellyel a viselője valódi énjét rejtje el. A filozófus központi fogalmát, a szorongást is ehhez az alakhoz köti, s ezáltal új interpretációval gazdagítja a kánont. Az önmagát megvalósítani nem képes tudat melankóliát érez egy távoli cél után, amelyet csak a következő, etikai stádiumba lépésével oldhat fel. Kierkegaard romantikus beállítottságú interpretációjában Mozart klasszikusnak tartott operájáról a téma és a forma tökéletes összhangját emeli ki. Don Juan a legelvontabb eszme (érzéki zsenialitás) kifejeződése a legelvontabb közegben (zene), amely végtelen értelmezést tesz lehetővé. Tehát mégis létrejön közvetítettség, de ezt az eszmény iránti vágyat a romantikusok csak az irónia segítségével látták kiküszöbölhetőnek (OROSZ 2007).

A romantikus beszédmód és alakváltozat kiteljesedése figyelhető meg Hoffmann *Don Juan*-művében is, amely nem tradicionális drámaformában, hanem *művészelbeszélésben* fordítja hoffmanni nyelvre a legendát (HOFFMANN 1982). Az elbeszélő-utazó operahallgatása és -befogadása során, egyfajta beavatás formájában alakítja át önértelmezéssé a nem irodalmi, zenei anyagot. Eközben észleli a Mozart-opera és a Lorenzo da Ponte-szöveggönyv médiumai közötti ellentmondást, amelyet még tetéz az olasz társulat nyelvének és a német nyelvnek az ütköztetése is mint recepcióformáló tényező. A befogadás különböző formáit és szintjeit tematizáló elbeszélés a műkritikát is beépíti a műbe az „okos társalgást” folytatók és a személyes élmény hatása alatt lévő utazó szembeállítás mentén. A narrátor interpretációjában Anna jelenthetné a megváltást Don Juan számára, aki a Sátánnal kötött szövetség hatására már a Földön elérhetőnek véli a teljes boldogságot. A nők csak silány képek az elérhetetlen szépségideál előtt, de a kései szerelem miatt sorsa már csak az elkárkozás. Anna szerepének az esztétizálása, illetve a mű és alkotója közötti viszony problematizálása megelőlegezi Puskin kistragédiáját Don Juanról (Hoffmann: a színésznő azonosulása a szereppel halálát okozza, Puskin: Laura mint a szerelem tárgya és a szerelem tárgyát megéneklő versek tolmácsolója).

A Calderóntól induló Faust-legenda alapja a Sátánnal kötött szövetség egy nő kegyeiért. A közelítést a *megkísértés* témamotívuma teszi lehetővé. Grabbe kísérli meg összegezni és összeegyeztetni a két hagyományvonalat, egymás mellé helyezni a keresztény gondolkör által kettéosztott szellemiséget és érzékiséget. A szerző átvesz bizonyos vándormotívumokat is, így képződik meg az „Isten a szakács, a csók az éték” hasonlat (GRABBE 1968). Don Juan motivációival kapcsolatban hangsúlyozódik az *unalom*, amelyet a szerelem nélküli lét sivárságaként határoz meg (vö. Rajszkij Goncsarovnál), illetve a haláltól való időt nyeresz szándéka kísért (Tirso de Molina). A „ki mint vet, úgy arat” példázat Faust elkárkozására vonatkozik, aki keresi a zárat/*kulcsot* a mindenséghez, de Don Juan életszeretete, Anna-szerelme Faust fölé emelkedik. A későbbiekben a szövegalkotó recepciót az eredeti motívumok elhagyása és újak bevonása jellemzi.

Shaw színdarabja a romantikus Don Juan-eszményítéssel való leszámolás jegyében született (SHAW 1968). Társadalmi színmű, amely különböző eszmék ütköztetésében előtérbe hozza a szociális kérdéseket is (lásd útonálló beszélgetése), de a népszerű Nietzsche-tant is felülbírálja: főhőse a ráerőszakolt életerőelvtől igyekszik szabadulni. Frischnél (FRISCH 1968) Juan szintén a szerepe elől menekül, ugyanakkor az idilli családi állapotot is börtönként éli meg. Számára a kolostor sem menedék – amely pedig a hagyományban szimbolikus funkcióval bír és a szerzetesi legendára utal vissza –, és a vallás képviselője is csak álpap, aki csapdát készít elő. A párválasztás nem személyek, hanem fekete-fehér maszkok között folyik, ami azt tükrözi, hogy a mentsvárat képviselő *sakk* színei és játszója alakítják a dráma cselekményét és szövegét. Anna megszerzése a megváltást jelenthetné Don Juannak, ám a menekvéseszmé félreértelmezése, illetve a halált jelképező fekete és a szűzi tisztaságot, menyasszonyt jelentő fehér szín cseréi, az álarcok következtében Juan egy prostituált férje lesz. A kánon lebontása érdekében Frisch beemeli Celestina kerítőnő alakját is, ami szintén spanyol eredetű. A *játék* motívuma határozza meg Rajszkij viszonyát is a nőkhöz. A főhős szerint művészi rendeltetése a *női szépség* keresése, ezért Vera kezdetben olyan játékosnak látja, akinek nincsenek valódi, csak artisztikus érzései. A művész-főhős életét a romantikus szenvedély játéka által egy mű keretei közé zárja. Ez azonban egyúttal a prózai alkotásba fogó művész ébredése, miközben a játék valósággá, a dráma pedig regénnyé vált. Párhuzamosan feltárul a fiktív anyag költői szöveggé alakításának folyamata is („művészi játék”), amit a művész fejlődése is modellál.

Montherlant abszurdhoz közeli drámájában a figurák groteskségéről nemcsak élemedett koruk és ahhoz nem illő viselkedésük tanúskodik, hanem például a *víz* motívuma is, amely nemcsak a textust szervezi, hanem a hagyomány korábbi szövegeiben betöltött funkcióját is parodizálja. Don Juant leöntik szennyével, a csatornavíz elviszi korábbi szerelmei leveleit, stb. Az alak nevetségessége addig fokozódik, míg menekül a halál elől, ám tragikus fennkölséget visel magán, amikor belevágtázik a halálba. A témaváltozatok sora ilyenképpen értelmeződik át, és tetőződik be felemás kicsengéssel a 20. században. A legtöbb motívumegyezést Goncsarov regényével a deklaráltan pretextus Byron-mű, valamint a hagyományt elindító spanyol darab tartalmazza.

Rajszkij kirajzolódó romantikus eszménye leginkább A. K. Tolsztoj poémáját idézi (Толстой 2002), viszont a szenvedély típusainak (műfajok) tanulmányozása téren és az explicit hivatkozásban a byroni mintát veszi alapul. Vera Don Juan alakját a kánon szerint érti (csábító), Rajszkij viszont a következőképpen értelmezi: „Az igazi Don Juan tiszta és gyönyörű, humánus, kifinomult művészlélek, *chef-d'œuvre* az embertípusok között. [...] Meggyőződésem, hogy Byron »Don Juan«-jában egy művész veszett el. Ez a vonzódás mindenféle látható szépséghez, főképp a női szépséghez, amely a természet legkülönb alkotása, a legmagasabb emberi ösztönökről tesz tanúságot: [...] Bennem megvan e tiszta tűz lángocskája” (GONCSAROV 1954, 443). Az azonosítás az orosz eredeti jelölői rendezettségében is megfigyelhető: „Искренний Дон Жуан чист и прекрасен; он гуманный, тонкий артист” (ГОНЧАРОВ

1980a, 151). A művész fő feladata a szépség újrateremtése az alkotásban – erre a következtetésre jut Rajszkij a cselekmény végén, amikor szembesül életalkotása következményeivel. A hangkapcsolat-ismétlődés demonstrálja a témamotívumok összefüggését az alkotóaktus szemantizációjának síkján: *Rajszkij* ('Раискии'): *őszinte, igazi* ('искренний'): *szikra* ('искра'): *gyönyörű* ('прекрасен'): *szépség* ('красота'): *művész* ('артист').

Byron *Don Juan*ja jelentősen eltér a hagyományos szövegektől, elsősorban satirikus kor-, társadalom- és irodalombírálat formája következtében. A kanonikus témamotívumok – Juan és Alfonsó párviadala Júlia házasságtörése miatt – Goncsarov korai elbeszélésében, az *Ivan Szavics Podzsabrin*ban Ivan és Anna légyottjába transzformálódnak, amelyet a gyám szakít meg. Goncsarovnál szerelem helyett az egymás melletti szendergés, az unalom hangsúlyozódik, és párba helyett is csak teáznak a vetélytársak. Byron elbeszélője Juliát Évának, férjét Ádámnak nevezi, s ez a párhuzam a többi szerelmi történet esetében is megjelenik („kárhozott el szebb pár”), amelyek az *eredendő bűn* ismétlődő és variálódó aktusaiként értelmezhetők. A narrátor elveti ezt a moralizálást, és a kényszerházasságból való menekülésként magyarázza Júlia tettét, a fiatal Juan elcsábítását. Az irodalmi hagyományra hivatkozás (Tirso de Molina) tetten érhető a *viharos, pusztító tenger* motívumában és a hajótörés epizódjában is, de más mintákra alapozódik a következő szerelmi történetben. Hajdék képviseli az igaz szerelmet, kapcsolatát a főhőssel. A verses regény antik görög szoborcsoporthként írja le, és alakjának rokonítása Nauszikaával párhuzamot von Homérosz művével. A lány kalóz apja Odüsszeusként áll bosszút a kérőn és a mulatozó vendégeken. A megnevezés szintjén viszont ismét csak a Tirso de Molina-i pretextus érvényesül, mivel a kalóz emberhalászként (BYRON é. n., 123) jelölődik.

Goncsarov a nőalakok által reprezentált műfaji példákban is a byroni mintát részesíti előnyben, mivel kapcsolódást fedezhetünk fel Hajdék *szoborszerűségében* és a „fel nem ébredt”, vagyis a szenvedélyt nem ismerő nők plasztikus leírásában. A török háremhölgyet, Dudút az elbeszélő *Pygmalion megéledő szobrával* rokonítja ironikusan, mint az ébredező nőiesség képét: „olyan volt mint Pygmálionnak éppen / Megéledt szobra (úgy hiszem, hogy e / Hasonlat új); küzd még az ember s márvány, / Félénken, lassan hő életre válván” (BYRON é. n., 313). Ez a motívum a goncsarovi *Szakadé*kban teljeseedik ki, és válik szövegképző elemmé. A regényben kibomló Pygmalion-intertextus úgy érvényesül, hogy Rajszkij a nőalakot bálványként közelíti meg (imádja), s viszonzás hiányában a hidegség, megkövültség ismérveit rendeli hozzá. Egy más férfi iránti szenvedélye hatására a nő „meg-elevenedik” (Galatea), vagyis a szobor új minőségeket kap, amelyek ezt az életre keltést kifejezik. A főhős esztétikai megfigyelésének tárgya ekkor már a szenvedély. Az alkotás során képes a nőalak lényegét kifejezni, és a közvetítettség miatt nem tud Pygmalionhoz hasonlóan „beleszeretni” alkotásaiba. Hangsúlyozottabbá válik a bibliai kontextus alkalmazása, nemcsak a nőalakok történetében, hanem a művészfigura által is, aki az alkotásaktuson keresztül újjászületik. A művész tehát megkísérti a nőt, aki egy másik férfi iránt érzett szenvedélyében hideg kőszoborból igazi nővé változik, és a művészet tárgyaként „támad föl”.

Byron másik metaforát is kibont a Tirso de Molina-műből, mégpedig a *mézet*: a szerelmes Hajdó és Juan csókjukban „Mint rajzó méhek csüngtek össze, – és / Bimbó-szívükből forrt számukra méz” (BYRON é. n., 143). A szemantikai innováció az elemek új összekötésével jön létre. Az angol költő a történetmondást, a nyelvi fordulatok sablonosságának meghaladását nyomatékosítja. Így a megkísértést jelölő méz- és almatoposz az ártatlan szűzként jellemzett Dudú álomlátásában lepleződik le. Egy aranyalmát akar leszakajtani, de az magától leesik, s mikor a lány beleharapna, egy „méh kiröppent és megdőfte”. A nyilvánvaló erotikus töltetén túl (Juan fekszik a lány mellett női ruhába bújva) az álom elbeszélése megidézi a Heszperidák kertjében érő aranyalmák mitikus történetét, valamint Dante *Isteni színjátékát* is („álmában egy »sötét erdőbe« járt, / Milyenben Dante búsan bandukol” [BYRON é. n., 324]). A narrátori kiszólás allegorikus jelentése metapoétikai, irodalmi beavatást rejtő többletjelentésekkel gazdagodik. Byronnak ebből a szempontból van szüksége a különböző nőalakokra és szerelmi történetekre, s ilyenképp teljesen felülírja a kanonizált Don Juan-képet (aki inkább passzív elszenvedője, mint kezdeményezője az aktusoknak), a cselekményt (csak az első néhány történet azonosítható a tradícióval), a műfajt (verses regény, így a *Jevgenyij Anyégint* is konstituálja) és a témát (korábbi irodalmi nyelv lebontása).

Goncsarov főhőse tehát Byronra hivatkozik a szépségideált kereső Don Juan-alakban, ugyanakkor a regény poétikája is érvényesíti a pretextust a műfaji útkeresések felépítésében. A vizsgált motívumok már azokon az eljárásmodokon keresztül aktualizálódnak, amelyek a pétervári („északi”) epizódot is alakítják. Szofja Belovodova megismerésében Rajszkij az alábbi kérdés izgatja: „Nő-e vagy bábu” (GONCSAROV 1954, 11). A *bábu* megnevezés Szofja *szoborszerűségét* teszi képletessé, s a Don Juan-i lényegét kutató főhős cselekvésében a puszkini *Kővendégte* is visszautal: Don Juan életelen viaszbábuknak tartja az északi nőket. Szofja Belovodova (Беловодова) alakjában egyrészt hangsúlyozódik élettelensége – halott férje iránti alázata hasonlít Dona Anna özvegyi viselkedésmódjára –, másrészt viszont *fehérsége* (белизна) és ragyogása (блеск). A jelölői manifesztáció is a szoborszerűséget emeli ki, és demonstrálja a név és az alak összefüggését: „tejfehér homloka” (GONCSAROV 1954, 19) / „на молочной белизны белом лбу” (ГОНЧАРОВ 1979, 23). A külső jegyek alapján látja Rajszkij hideg, fehér szobornak (GONCSAROV 1954, 131), nevezi Rajszkij pétervári ismerőse, Ajanov „márványszoborszerűnek” (GONCSAROV 1954, 501) Szofját. Tehát a szó a nőalak jelzőinek a gyűjtő kifejezése, ami a „bálvány”-jellegre utal. A megkövültségét, élettől való elidegenedését egy narratív részlet (mosolya „kissé dermedt” [GONCSAROV 1954, 26]), s házának statikus és zárt tárgyi világa is jelöli: „nehéz, merev selyemfüggöny méltóságteljesen hullott le s elfödte a fényt” (GONCSAROV 1954, 16). A *halotti lepel*, az elzárkózás az özvegy Anna attribútumait idézi Szofja alakjában.

Szofja Belovodova tárgyi világának látszólagos mozdulatlansága Rajszkij erőfeszítéseinek köszönhetően megelevenedik. Rajszkij kuzinja „félbresztésére, életre keltésére” tett kísérleteit úgy képzei el, hogy „félrehúzta az ablak függönyét” (GONCSAROV 1954, 23), s még följebb lebbenti „a függöny sarkát” (GONCSAROV 1954, 94). Ebbe a motívumrendszerbe illeszkedik Szofja rokonítása a ketrecbe zárt

és a szabadságtól elszokott kanárimadárral (GONCSAROV 1954, 91), amelyet a főhős szándékozik kiereszteni. A *függöny*, az *ablak* és a *napsugár* pedig ezt az átalakulást képviselik Rajszkij látomásában, ahol a tárgyak jelekké válnak, és aktívan részt vesznek a regényi értelemképzésben: „a le nem függönyözött ablakon keresztül betörnek a napsugarak és szabadon kószálnak a tükrökön” (GONCSAROV 1954, 112) (lásd a *szabad művész* motívuma).

Rajnov meglátása szerint a sajátos keret mint a Goncsarov-regény kompozíciós elve valójában csak látszólag biztosít „kompozíciós teljességet”, a regény nem befejezett, s epizódokra hullik szét. Ilyen részegységek, „mellékcselekmények” Szofja, illetve Vera története, amelyek beékelődnek Rajszkij szüzséjébe (РАЙНОВ 1916, 75). A tudós azonban felismeri azt is, hogy nemcsak a főhős alakja, hanem más költői formák is összekötő, szervező funkcióval bírnak a szövegben. Erre a „flamandság” terminust használja, mégpedig Druzsinyintől eltérő vonatkozásban. A tárgyi világ prezentációját érti rajta, amely kölcsönhatásba lép a szöveg más helyeivel, s ezek oly módon épülnek fel, hogy egységes, zárt egész képét, architektonikáját nyújtják. A *Szofja Belovodová*-ban (a regény első, ezzel a címmel külön is megjelent fejezete) a szerkesztési elvet a tárgyak „egymás mellett” létezése (az ősök képgalériája, a külső világ elől zárt szoba) jelenti, és ez a hősnő vegetálását motiválja (РАЙНОВ 1916, 48–50). A *Vera* címmel elnevezhető epizódban, amely a regény nagyobb részét teszi ki, ugyanakkor a hősnő tárgyi világa (a kőház, a bezárt ablak, az ajtó) aktivizálódik („életre kel”), és megismétli a lány történetét. Ebből következően itt a „drámai kölcsönhatás” elve lép működésbe, amely a végsőkéig kielezi a situációt, a regény műfaja azonban nem teszi lehetővé, hogy a dráma kerüljön túlsúlyba (РАЙНОВ 1916, 72–73).

Vera tehát szintén egy öreg, kriptának tűnő házban él, „a nehéz ajtókat hasonló súlyos reteszek zárják el” (GONCSAROV 1954, 53). Rajszkij cselekvése malinovkai kuzinja esetében is arra irányul, hogy ez a világ életre keljen. Megismétli Szofjával szembeni viselkedését, amit Vera hasonló motívumot tartalmazó szemrehányással illet: „várja az ébredésemet, hogy elhúzzam a függönyt és kinyissam az ablakot” (GONCSAROV 1954, 301). A lány ébredő szenvedélyének narratív kibontása a *fényárnyék* játékaival prezentálódik: „a hold fénye egyenesen az arcára esett”, „szeme tétován futkározott, gonosz fény csillogott benne” (512), amikor Rajszkijt a sötét fasorba csalogatja. Markkal való utolsó találkájára siettében az arca árnyékban marad: „mintha el sem érte volna a hold fénye” (GONCSAROV 1954, 531). A fényárnyék játéka a sakk fekete-fehér színeit idézi (vö. FRISCH 1968). A Szofja- és a Vera-epizód közötti ekvivalenciák megteremtéséhez a *madármetafora* is hozzájárul. Rajszkij segít Verának leereszkedni a szakadékba Markhoz, ekkor a lány „a bokrok közé vetette magát, mint a kalitkából elszabadult madár” (GONCSAROV 1954, 535).

Úgy véljük, hogy a két rész szorosabb párhuzamokat alkot, még ha a történeteket a tárgyi világ leírásának motivikus sora is összeköti. A regény minden síkja megismétli a két hősnő cselekvését, különbség csak a műfaji megvalósításban mutatkozik. Szofja nagyvilági elbeszélése egy nem „illő” lépés – „bukás” – történetét képviseli Milary gróf levélkéjére adott válasz formájában, Vera drámája viszont az

„eredendő bűn” történetévé fejlődik, és a műfaji kísérletezéseket mintegy végső formaként lezárja. Ráadásul a regény nemcsak két elkülönülő részből áll, amelyeket a közös főhős köt össze, hanem olyan epizódok sorozata, amelyek motivikus, tematikus és szüzsés rendezettségükkel kölcsönösen meghatározottak és mind-egyikben a megfelelő műfaj kiválasztása kerül előtérbe.

A *Szakadék*ban tehát Goncsarovot a különböző nőtípusok (szenvedélyek) és az általuk képviselt műfajok érdeklik (ebben fedezhetjük fel a byroni verses regényhez való poétikai kötődését), s nem pedig a romantika vagy Don Juan-toposz kánonjába való feltétlen beilleszkedés. Főhőse, amely a csábítót és a művészt egy alakban egyesíti, és Don Juanként cselekszik, a nőalakok megértésével elsősorban önmaga művészlétét igyekszik meghatározni. Rajszkij nem kalandor (Tirso de Molina), nem libertinus (Molière), nem romantikus élvhajhász (Mozart), hanem művész. Ebből fakadóan az alak és története Puskin Don Juanjához köthető, bár expliciten Byronra és a francia olvasatra („Zsüan”), nem pedig a spanyolra (Puskinnál „Guan”/Huan) támaszkodik. Az alábbiakban a puskini intertextus goncsarovi újragondolására térünk rá.

Puskin kistragédiájának irodalmi gyökereit, hagyományhoz való ragaszkodását és egyben attól való elrugaszkodását számtalan tanulmány vizsgálta már, így Anna Ahmatova is. A költőnő kiemelte az elődje által tett legjelentősebb módosítást, amellyel *költővé* és igazi lovaggá formálta Don Juan alakját (AHMATOVA 1989). Puskin főhőse őszintén beleszeret Annába, ezért fél a boldogság elvesztésétől, s nem a haláltól. A korábbiaktól eltérően önként felfedi kilétét, nem pedig leleplezik. Nem jelenik meg az étkezés tradicionális motívuma sem, mivel ez a figura nem lakomára hívja a kőszobrot, hanem bejáratot őrizni. Az Ahmatova által észlelt párhuzamokhoz hozzátehetjük, hogy Puskin módosította a nőalakokban rejlő lehetőségeket is. Bár a cselekménybonyolítást elsősorban Annára koncentrált, beemelte a művésznő, Laura alakját, aki Juan verseinek előadója. A főhős az örök mozgás elve helyett a *boldogság* lehetőségét képviseli, az ellentétes nemnél viszont a halált hívja ki maga ellen. Az északi nőket életteleneknek tartja, a halál attribútumai vonzzák Inez esetében, és Anna is fekete lepelbe öltözött, halott férjéhez hű, halált hordozó nőalakként reprezentálódik. Ez utóbbi figura azonban különös szerepet tölt be ebben a sorban, ugyanis szerelme Juan számára az Éden üdvét, a megváltást jelenti, amelyet költői nyelvvel szerezhet meg, ellentétben a komturral, aki gazdagságával, pénzével vásárolta meg. A nők adják a nyelvi anyagot a költőnek, melyek közül Annáé a földi létben való kiteljesedést (szerelem, boldogság, élet értelmének átszemantizálása), míg Lauráé az öröklétet, a költői halhatatlanságot (a hallgatóság elragadtatása Juan versei hallatán) képviseli.

Az élet–halál, saját–idegen antitézisek szövegszervező elvének, a bilinák jelalkotó eljárás módjának a kistragédiában való alkalmazását, illetve a nevek szemantikai terének diszkurzív sorrá rendezését Hermann Zoltán elemzi. Az irodalomkutató a nyelvet társalkotónak tekinti, ebből következően azt hangsúlyozza, hogy Don Juan nyelve generáló jellegű, s célja a költészet megújítása azáltal, hogy Anna égi szavaihoz közelíti (HERMANN 1999). A főhős tetteinek mozgatórugója az, hogy elkerülje a félreértést és a feledést az Anna-szerelemben, ami egyben meg-

váltó halálként, a szó pedig az emlékezet őrzőjeként konstituálódik. A Don Juan-drámákban is megjelenik a *temető*, a *sír* motívuma, de a *szertesek* funkciója új elem Puskinnál, s nemcsak abban a vonatkozásban, hogy a kistragédia előtörténetében férje bosszúból zárdába küldi Inezt (Molière-nél Juan onnan szökteti meg Elvirát), hanem hogy Juan szerzetesi csuhát ölt. A korábban felvett álarcok vallási-etikai minőséggel gazdagodnak. Az eredeti Don Juan-történetben összekeveredett egy kicsapongásaiból megtért szent és egy kalandor legendája, ez pedig felveti a csábító- és a szerzetesalak azonosításának a lehetőségét. A Szent Antal-kolostor megnevezése a *megkísértés* motívumára is kiterjeszti a szöveg érvényességét. A legenda a testiség elvetését példázza, ugyanakkor Juan hívő barátként személyesíti meg a kísértőt. Külsőleg Anna élettől elforduló, zárkózott alakját reprodukálja, viszont beszédével sikerül elcsábítania a nőt. A *művészet* és a *megkísértés* szemantikai közelítése Juan szerzetesi alakjában egyesül. Ironikus Puskin kistragédiájának azon eleme is, hogy az istenfélő, csak Istenhez forduló, igazi szerzetes figyelmét sem kerüli el Anna szépsége. Ezért Don Juan kísértőként, csábítóként való értelmezése szintén pletykán alapuló félreértés, a nem ismerés eredményét bizonyítja. A főhóst hírneve alapján a barát „beste kéjenc”-nek, Anna „ékes beszédű”, „bősz démonnak”, „rút csábítónak” nevezi (PUSKIN 1968, 309). Ez lepleződik le Leporello megjegyzésében: „szerelmi dalt róla zeng sok kegyes barát” (PUSKIN 1968, 295), s ezzel az interpretációval áll szemben a puskinai szövegben feltáruló új kánonteremtés, amely felülírja és témává is teszi a korábbi műveket.

A *Kövendég*ben Laura előadja Don Juan dalait, s ez váltja ki a konfliktust vendégei körében. Az alábbi két jelenetben szövegbelső-párhuzam jön létre mind a cselekményben, mind pedig a nyelvi megformálásban. Don Juan, Laura „hűséges” (*верный*) barátja leszúrja (*зарезал*) a féltékeny (*ревнивый*) Don Carlost (mint korábban annak testvérét, a komtur). Anna férje gyilkosát tőrrel fenyegeti, Don Juan pedig kész halálával „megváltani” a halálos döfést. A *szúrás* cselekvésmotívumán keresztül felállítható egy szövegekzi ekvivalencia is Puskin *Cigányok* című elbeszélő költeményének tragikus szerelmi háromszöge és ennek transzformációi között a *Szakadék*ban. Ez Goncsarov regényében a különböző cselekményszálak közös magjában, a gyilkos szabó történetében jelenik meg, amelyet Rajszkij tudata képként rögzít. Minden szereplő áttételesen ennek a késszúrásnak az áldozatává válik, még Mark is, hiszen a Verával szemben elkövetett cselekedetének megértése késszúrás-ként hasít elméjébe: „Lement a meredeken, a tőr azonban megtette a magáét és egyre mélyebben fúródott belé” (GONCSAROV 1954, 648). Rajszkij szintén megbánja, hogy megsértette Verát, s kijelentésében a cselekvésre vetül ez a motívum: „Tőrrel döftem beléd” (GONCSAROV 1954, 565). A szókép úgy bomlik ki, hogy a szavak közös töve a jelentésükben távol álló szavak között új rokonságot hoz létre. Rajszkij művészfunkciója a „szemlélő” pozíciójából nyilatkozik meg: „mindent felcsigázott képzeletének és kíváncsiságának tulajdonított” (GONCSAROV 1954, 341). Ehhez kapcsolódik a késszúrás művészi tevékenységként való metaforizálása.

A *Kövendég* jelenetei között – a cselekmény- és motívumegyezéseken kívül – diszkurzív párhuzam is létrejön abban, ahogy a kistragédia remarkái a szereplők cselek-

vését prezentálják. Laura megállítja („останавливает”) és visszatartja („остаться у неё”) a féltékeny Don Carlost, majd a férfi kérdésére, hogy szerette-e Don Juant, bólint („Лаура делает утвердительно знак” [ПУШКИН 1975, 164]). Leporello pedig az „óvatlan” („неосторожный”) Don Juan nevében kéri meg a komtur szobrát, hogy álljon őrt az ajtóban („стать у двери” „на стороже”) Don Juan és az özvegy találkáján. A szobor beleegyezése jeleként – Laurához hasonlóan – bólint: „статуя кивает головой в знак согласия” (ПУШКИН 1975, 178). Az ágenseket a közös cselekvésszavak kötik össze: a megállás és a bólintás, illetve ezek jelei. A статуя (‘szobor’) szóban a стать (‘állni’) ige belső formája realizálódik, s ennek révén aktivizálja a költői nyelv generatív potenciálját. A szobor pedig nem csupán a meggyilkolt komtur emlékét, hanem a halált is jelöli. Tehát a szöveg a szüzsés motívumot szemantikai egységgé, új metaforává alakítja, vagyis a prózanyelvet a *poesis* teszi költőivé. Ez abban jelentkezik, hogy egy adott szó státuszát a kontextusában bekövetkező jelentésmozdulás határozza meg.

A *Szakadék*ban az értelmezés adott szintjén Vera a *szobor* ismérveivel ruházdik fel, majd az özvegy, halottszerű Anna másává alakul át. Akárcsak kezdetben Szofja, Vera is úgy tűnik Rajszkijnak, mintha egy „piedesztálján” álló szobor lenne, amely „márványszerű hidegséggel” tündököl (GONCSAROV 1954, 351). Alakja a szenvedély eksztázisának pillanatában démoni – a *Kövendég* és a *Cigányok* motívumait idéző – vonásokat ölt: Vera „fejéről, a kendő alól, két-három hajfürt csüngött alá rendetlenül homlokára és halántékára, mint egy cigánylánynak” (GONCSAROV 1954, 512). „[m]int fehér szobor”, „[a] hold fényében mozdulatlanul állt”, aki „[b]eledőfte a kést áldozatába és most nézi, hogyan csorog a vére” (GONCSAROV 1954, 509). Ezt a szavak szokatlan, hangalaki kapcsolata is alátámasztja az oroszban: „как белая статуя [...] стоит неподвижно”, „воткнула нож, смотрит, как течёт кровь” (ГОНЧАРОВ 1980a, 225). Az alaki szólam (Rajszkij) a nőt Lady Machbethhez hasonlítja, ám a *vágás* és a *szobor* metaforáinak ilyen fokú közelítése implicit intertextusokat is beemel a szövegértelmezésbe. A *Kövendég*ben ismételt cselekvésre reflektál az a szöveghely is, amelyben Vera nem képes szavakba önteni a vele történeteket, csupán bólint (GONCSAROV 1954, 567). A tette következményeivel szembesülő hősnő a történetmondásban megmerevedik, szoborszerű alakot ölt, a *megkövültség* ismérveit kapja meg, vagyis halottá, érzéketlenné válik. Ezt követi a bibliai kontextust idéző vezeklés cselekvéssora.

A szövegben aktualizált Don Juan-szüzsé és vezekléstörténet nemcsak Vera, de Berezsikova bűnbánatával kapcsolatban is tetten érhető. A főhős nézőpontját érvényesítő elbeszélés-komponens a nagymamát az elkövetett bűn hallatán hirtelen megelevenedő, meginduló szoborhoz hasonlítja. Először „ott állt egyhelyben, mint akinek földbe gyökerezett a lába; tekintete élettelen volt, mintha aludnék” (GONCSAROV 1954, 591). Szenvedése a golyotajárással teljedik ki. A mozgás először lefelé a szakadékba, majd a hegynek föl irányul: „úgy jár, mint egy bronzszobor, amely leszállt talapzatáról és megindult” (GONCSAROV 1954, 591), „lejjebb és lejjebb ért [...] kiért a Volgához és megállt mozdulatlanul a víz partján”. „Meg sem rebbenő szeme a messzeségbe réved és csupán dermedt, alázatos rémület van

benne” (GONCSAROV 1954, 592). A bűnbocsátást követően „Verában kiteljesedett a harmonikus szépség szobra, amely Rajszkij képzeletében élt. Mellette pedig egy másik szobor öltött testet, egy régi világból való, erős nőalaké: a nagymamában” (GONCSAROV 1954, 605). A *megelevenedés* itt is a *szoborszerűséggel* jut kifejezésre, ugyanakkor a szoborstátusz új minőséget kap, hiszen nem azonos a korábbi, megkövült, élettelen állapottal. A nőalak vonatkozásában tehát a *növekedés*, az *újjászületés*, a *felemelkedés* eszméjét bontja ki.

A nagymama szimbolikusan úgy számol le a csábítóval (Rajszkij alakmásával), Markkal, hogy lerombolja a szakadékbeli lugast, a „bűnbeesés” helyszínét. A cselekvés visszautal a puskinsi komtur/szobor predikátumára, akit Don Juan őrt állni hív („сторожить”). Mark és Tusin találkozása a szakadék alján szintén megidézi a komtur szobra és Don Juan közötti összeütközést (Ильин 1980, 358). Az alakok ikonikussága a jelek szintjén is demonstrálódik. Az emlékmű (монумент) szó latinul az „emlék jele”. A *szobor* metaforája tehát nem csupán az irodalmi konnotációkat, de saját szemantikáját is képviseli. Az *emlékmű* megelevenedése a regényszövegben olyan diszkurzív eseményt takar, ami megfelel a jelek jelentéssel való telítésének vagy a szóemlékezet regenerálásának.

Puskin *Kővendégében* a cselekményes és a nyelvi ekvivalenciákon túl az ellentétek párba rendezése is megfigyelhető. A férjek embertelen, hideg alakokként jellemződnék, amelyek Don Juan nevére (Don Carlos) és szavára (kőszobor) megindulva kezdenek cselekedni, vagyis az élethez tartozó jegyeket magukra ölteni. A főhős verbális megnyilatkozásai a statikus, merev alakokkal ellentétben szenvedélyes jeleneteket generálnak. Az élettelen, mozdulatlan *kő* és a mozgó, *élő jel/lény* ambivalenciájának megszüntetésével a jel tárgyiasul. Ebből következik a jel kettős természetének (élő jelentés és holt jelölő) kivetítése a mű és tárgy a síkjára (szobor mint jel, a róla szóló mű pedig mint a jel jele), valamint a mű tárgyat képező kettősségre (mozgó lényt ábrázoló statikus műtárgy vagy megmozduló műtárgy) (JAKOBSON 1982, 128–129). Jakobson elemzésében a médiumok közti átfordítás szemiotikai vetületét taglalja, miszerint a szobor és a vers is jel: „Egy szoborról szóló versben a jel (*signum*) téma vagy jelölt tárgy (*signatum*) lesz. A jel tematikus elemé való átalakítása Puskin egyik kedvelt irodalmi eljárása” (JAKOBSON 1982, 125).

Ha a tudós elméletét kiindulási alapul vesszük, és a témává alakítást nyelvi szempontból vizsgáljuk, arra a következtetésre jutunk, hogy a *Kővendégben* a *jel* (знак) mint *szó és téma* válik a szüzséképzés alapjává: ki ismeri Don Juant? Kinek engedi, hogy megismerje? A költő Don Juan önleírása, az alaki megértés a nyelvi szemantizálással és a megismeréssé alakítással párhuzamosan megy végbe. A motívumok síkján tehát ez a *знание* (*megismerés*) és a *знакомство* (*megismerkedés*) szópárok, valamint *felismerés* (*узнавание*): *megismerés* (*познание*): *tudás* (*знание*) jelentéstartományának kibontásában figyelhető meg. Madridba visszatérve Don Juan felkészül a halálra, mivel tudja, hogy ha felismerik, meghal, mégis mindenki előtt feltárja kiletét. A kistragédia szövegének manifesztációjában a *казнь* (‘büntetés’) szó hangidoma is a *jel* leírásának folyamatába illeszthető. A főhős beismeri, hogy szerető mivoltában megérdemli a „büntetést”, mert tudja, hogy feltámad mint művész.

A halál pusztító jellegét szó-jelkkel oldja fel, mivel a *halált*, a „téboly jelét” („знак безумства”) szavak által módosítja: „Mit bánom én a legrútabb halált? / Egy pillanat csak édes közeledben, / s örömmel ontom vérem” (PUSKIN 1968, 310). Így tulajdonít Don Juan új értelmet a *boldogság* szónak is: amióta Annát szereti, állítja, az „élet becsét azóta ismerem, / s a boldogság szót csak azóta értem” (PUSKIN 1968, 304).

Annak ellenére, hogy a Puskin-mű cselekményében a megelevenedő kőszobor magával viszi Don Juant, a csábító költészete és története (Laura közvetítésével) halhatatlan marad, „diadalmaskodik a *logosz* (szó) az eidolon (szobor) felett” (JAKOBSON 1982, 124). A *szenvedély* és a *művészet* legyőzi a halált, a *kő szónvá* alakul át, az írott műben testet öltött jel/szobor tartalmat és értelmet kap. A halál szobor/jel alakjában nyilatkozik meg, viszont diszkurzív szinten a *holt szavak, jelek, fogalmak – a halál, a szerelem és művészet – új jelentésre* tesznek szert, szómetaforává alakulnak újratereztésük során. Így a szóművet, a szó költői jelentését felszabadító szöveget tekinthetjük a művészet elsődleges megismerési formájának.

Goncsarov regényében a kőszobor életteli nővé, majd a művészet tárgyává való alakítása metaforizálja azt a folyamatot, amelynek során a jel jelentéssel töltődik. Tehát Goncsarov a puskinival közös gyökerű, attól mégis eltérő nyelv megalkotásával jut el a művészet írott formájú önmegértési mintaként és jelreemtésként való azonosításához. Az előd munkássága nem is annyira a cselekményes párhuzamok körében, a felhasznált Puskin-idézetekben érezteti hatását, mint inkább a művészi és prózanyelvi alkotás alapkérdéseinek felvetésében és megoldásában, a közös motívumsíkok, az értelem- és a szövegképzés költői módszereiben nyilvánul meg.

Bibliográfia

- АНМАТОВА, Anna (1989), *Puskin kővendége*, ford. PÓR Judit, in Anna АНМАТОВА, *Prózai írások*, Budapest, Európa, 53–82.
- АННЕНСКИЙ, Иннокентий Федорович (1979), *Гончаров и его Обломов*, in Иннокентий Федорович АННЕНСКИЙ, *Книги отражений*, Москва, Наука, 251–271.
- ВАНТЫН, Mihail (1976), *A regénynyelv előtörténetéhez*, ford. KÖNCZÖL Csaba, in Mihail ВАНТЫН, *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat, 217–257.
- ВАНТЫН, Mihail (1997), *Az eposz és a regény*, ford. HETESI István, in ТНОМКА Beáta (sorozatszerk.), *Az irodalom elméletei*, III, Pécs, Jelenkor–JPTE, 27–68.
- BELINSZKIJ, Visszarion (1950), *Áttekintés az 1847-es orosz irodalomról*, in Visszarion BELINSZKIJ, *Válogatott esztétikai tanulmányok*, Budapest, Szikra, 387–515.
- BYRON, George Gordon, Lord (é. n.), *Don Juan*, I–II, ford. ÁBRÁNYI Emil, Budapest, Athenaeum.
- DOBROJUBOV, Nyikolaj (1948), *Mi az oblomovság?*, ford. LUKÁCS JÁNOSI Gertrúd, in Nyikolaj DOBROJUBOV, *Orosz realizmus*, Budapest, Szikra, 29–78.
- ДРУЖИНИН, Александр Васильевич (1988), «Обломов». Роман И. А. Гончарова, in Александр Васильевич Дружинин, *Прекрасное и вечное*, Москва, Современник, 441–461.

- DUKKON Ágnes (1995), Költészet és valóság Goncsarov világában, *Filológiai Közlemény*, 1995/2, 114–124.
- FODOR Géza (2002), *A Mozart-opera világgépe*, Budapest, Typotex.
- FRISCH, Max (1968), *Don Juan avagy a geometria szerelmese*, ford. BÁNYAY Geyza, in *Az örök Don Juan. Négy évszázad drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 527–589.
- ГЕЙРО, Л. С. (1976), *Из истории создания романа «Обрыв»*, in П. С. БЕЙСОВ (ред.), *И. А. Гончаров. Новые материалы о жизни и творчестве писателя*, Ульяновск, Ульян. обл. краевед. музей им. И. А. Гончарова, 61–84.
- ГОНЧАРОВ, Иван Александрович (1886–1889), *Полное собрание сочинений Гончарова в 9-ти томах*, Изд. 2-е, Санкт-Петербург, Глазунов.
- GONCSAROV, Ivan (1954), *Szakadék*, ford. GELLÉRT György, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó.
- ГОНЧАРОВ, Иван Александрович (1979), *Обрыв*, ч. 1–2., in Иван Александрович ГОНЧАРОВ, *Собрание сочинений в 8-и томах*, Т. 5., Москва, Худ. Лит.
- ГОНЧАРОВ, Иван Александрович (1980a), *Обрыв*, ч. 3–5., in Иван Александрович ГОНЧАРОВ, *Собрание сочинений в 8-и томах*, Т. 6., Москва, Худ. Лит.
- ГОНЧАРОВ, Иван Александрович (1980b), *Письмо Ф. М. Достоевскому от 14 февраля 1874 г.*, in Иван Александрович ГОНЧАРОВ, *Собрание сочинений в 8 томах*, Т. 8, Москва, Художественная литература, 409–411.
- ГОНЧАРОВ, Иван Александрович (1980c), *Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв»*, in Иван Александрович ГОНЧАРОВ, *Собрание сочинений в 8-и томах*, Т. 6., Москва, Художественная литература, 453–466.
- ГОНЧАРОВ, Иван Александрович (2000), *Необыкновенная история. Истинные события*, in И. А. Гончаров. *Новые материалы и исследования*, Литературное наследство, Москва, Наследие, 184–304.
- GONCSAROV, Ivan (2006), *Jobb későn, mint soha. Kritikai jegyzetek*, ford. MOLNÁR Angelika, in KROÓ Katalin (alkotószerk.), *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I–II*, I, Budapest, HEFOP, 318–327.
- GRABBE, Christian (1968), *Don Juan és Faust*, ford. MOLNÁR Imre, in *Az örök Don Juan. Négy évszázad drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 195–289.
- HANSEN LÖVE, Katharina (1990), The Structure of Space in I. A. Gončarov's *Oblomov*, *Russian Literature*, XXVIII, 175–210.
- HERMANN Zoltán (1999), *Puskin Kővendége*, in KOVÁCS Árpád–NAGY István (szerk.), *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből*, Budapest, Argumentum, 211–258.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Wilhelm Amadeus (1982), *Don Juan*, ford. HORVÁTH Zoltán, Budapest, Európa, 5–21.
- Ильин, Владимир Николаевич (1980), *И. А. Гончаров*, in Владимир Николаевич Ильин, *Арфа Давида. Религиозно-философские мотивы русской литературы*, Сан-Франциско, Глобус, 323–359.
- ЈАКОВСОН, Roman (1982), *A szobor Puskin szimbolikájában*, ford. ALBERT SÁNDOR, in Roman ЈАКОВСОН, *A költészet grammatikája*, Budapest, Gondolat, 91–141.
- KIERKEGAARD, Sören (1978), *Vagy-vagy*, Budapest, Gondolat.

- KIERKEGAARD, Sören (1993), *Mozart Don Juanja*, Budapest, Európa.
- KOCZISZKY Éva (1989), Don Juan. Vázlat az érzéki csábításról, *Világosság*, 1989/1, 34–42.
- KRISTEVA, Julia (2002), *Don Juan, avagy a szerelem képessége*, in BÓKAY Antal et al. (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 127–136.
- ЛИХАЧЕВ, Дмитрий Сергеевич (1967), *Правоописательное время у Гончарова*, in Дмитрий Сергеевич Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Москва, Наука, 312–319.
- LORENZO DA PONTE (1968), *Don Juan*, ford. HARSÁNYI Zsolt, in *Az örök Don Juan. Négy évszázad drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 145–194.
- MAEZTU, Ramiro de (1988), *Don Quijote, Don Juan és Celestin*, Bukarest, Kriterion.
- MOLIÈRE (1968), *Don Juan vagy a Kőszobor lakomája*, ford. ILLYÉS Gyula, in *Az örök Don Juan. Négy évszázad drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 95–143.
- MONTHERLANT, Henry de (1968), *Don Juan*, ford. BENYHE János, in *Az örök Don Juan. Négy évszázad drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 465–527.
- OROSZ Magdolna (2007), „Progresszív egyetemes poézis”. *Romantikus ellentételezések és utópiák*, Budapest, Gondolat.
- POSZLER György (1989), Erósz és Athénéé, I., *Jelenkor*, 1989/6, 584–588.
- PUSKIN, Alekszandr (1968), *Don Juan kővendége*, ford. GÁSPÁR Endre, in *Az örök Don Juan. Négy évszázad drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 289–311.
- ПУШКИН, Александр Сергеевич (1975), *Каменный гость*, in Александр Сергеевич Пушкин, *Цыганы. Медный Всадник. Борис Годунов. Маленькие трагедии*, Киев, Дніпро.
- РАЙНОВ, Тимофей Иванович (1916), «Обрыв» Гончарова как художественное целое. *Вопросы теории и психологии творчества*, Т. 7., Харьков, 32–75.
- RÓHRIG Eszter (1978), Az idő poétikájának kérdései Goncsarov *Oblomov* című regényében, *Studia Russica*, 1., Budapest, 159–167.
- RÓHRIG Eszter (1981), Az „*Oblomov*” poétikája, in *Az Orosz Irodalmi Tudományos Diákkör munkái. 1968–1978*, Budapest, 167–179.
- SHAW, Bernard (1968), *Ember és felsőbbrendű ember*, ford. OTTLIK Géza, in *Az örök Don Juan. Négy évszázad drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 311–465.
- THIERGEN, Peter (1990), Обломов, как человек-обломок. (К постановке проблемы «Гончаров и Шиллер»), *Русская литература*, 1990/3, 18–31.
- TIRSO DE MOLINA (1968), *A sevillai szédelgő és a kővendég*, ford. BERCZELI ANZELM Károly, in *Az örök Don Juan. Négy évszázad drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 9–93.
- ТОЛСТОЙ, Алексей Константинович (2002), *Дон Жуан*, Москва, АСТ.
- TROUSSON, Raymond (1977), *Az összehasonlító irodalomtörténet egy problémája* (részletek), ford. JANCÓS Júlia, in *Összehasonlító irodalomtörténeti szöveggyűjtemény*, kézirat, ELTE BTK, Budapest, Tankönyvkiadó, 224–239.
- VAJDA György Mihály (1993), *Don Juan vándorútja*, Budapest, Argumentum–Gondolat.

Műhely

ROGINER OSZKÁR

A kortárs posztjugoszláv dokumentarista dráma: archívum, valóság, fikció

A Hannah Arendt-i „vegyes népek övének” Balkánján, annak is a nyugati oldalán az utóbbi néhány évadban fokozódott a kollektív emlékezettel foglalkozó dokumentarista dráma iránti érdeklődés. A néhai jugoszláv tagköztársaságok színházi műhelyeiben egy jól körvonalazható, közösségi identításokat, közös emlékeket tematizáló, kulturális emlékezetet megmozgató tendencia mutatható ki. Az elmúlt húsz év vérfürdőinek, koromszagának, bombatölcséreinek tetemek szegélyezte kényszerpályája után, akárha egy rémálomból ébredő, korosztálytól szinte független tömeg kezdené összesűríteni – egyik évadból a másikba átcsúszva – azokat a tapasztalatokat, amelyek a „testvériségesség” tündöklését és bukását lehetővé tették. Most, hogy a daytoni békekötés után másfél, a koszovói konfliktus és a NATO-bombázás után pedig egy évtized múlt el, az exjugoszláv tér lassan felocsúdni látszik annak a pofonnak az ájulásából, amelyet az etnocentrikus ideológiák mértek rá. Lassan magához tér, és rémülten tapogatózva veszi sorra mindazt, amit nélkülöznie kell, és egyben nyugtázza magán azokat a sebeket is, amelyeket ezután viselni kényszerül. Naplóbejegyzések, vallomások, interjúrészetek, saját és idegen élettörténeteket feldolgozó anekdoták, levelek – személyes archívumok kerülnek rendezői kémcsövekbe, azzal az értetlenséggel vegyítve, amely létrehozta őket.

Bár körvonalazható az exjugoszláv térben létező színházi és rendezői gyakorlatban egy kérdésfelvetési hajlam, amellyel az 1990-es évek történeti-politikai eseményeit, sorskérdéseit és az egykor integráltak minősített művelődési tér fokozatos porladását tűzték napirendre, fontos elkülöníteni a pusztá aktualizálást attól a dokumentarizmustól, amelyről itt szó van. A dokumentarista színház és a többi nem dokumentarista színházi gyakorlat (például egy Szophoklész- vagy egy Shakespeare-mű olyan irányú megrendezését, hogy az a kilencvenes éveket problematizálja) közötti lényegi különbség az archív anyag felhasználási módjából adódik, vagyis abból az előfeltevésből, mely szerint minden, ami a színen történik, az archívum részét képezi, vagy ha mégsem (vagyis ha fikcióról van szó), akkor annak feltétlenül a részét képeznél, ha valós lenne. Archívumon a dokumentarista színház alapját képező interjúkat, leveleket, anekdotákat, naplóbejegyzéseket értem, dokumentarista színháznak pedig ezeknek a kizárólagos használatát, azokkal a

színházi praktikákkal ellentétben, amelyek hagyományos művek utalásrendszerét (például a már említett Szophoklész vagy Shakespeare) a szöveg célszerű meghúzásával, valamint a díszlet, jelmezek, kellékek megfelelő használatával oldják meg. A megtörtént és a megtörténhetett *volna* közötti távolság így a lehető legkisebbre csökken, a minimális távolságban pedig már csak arra van lehetőség, hogy ez a polarizáció feloldódjon, még akkor is, ha minden evidencia szerint egy abszurd jelenetről van szó. A Dino Mustafić rendezte *Rođeni u YU* (YU-ban születettek) című darabban például egy horvát és egy szerb értelmiségi vitába keveredik az emberi salakanyag egy rakása mellett, hogy az vajon szerb avagy horvát eredetű-e. Ezután napirendre térnek saját felsőbbrendűségük, történelmi hitelességük, nemzetté válásuk ősi genealógiája felett, valamint afelett is természetesen, hogy az adott, kérdéses *Lebensraumban* ki volt előbb jelen. Mindenki számára világos, hogy egy ilyen beszélgetés sohasem zajlott le, az egyéb archív anyagra támaszkodó, személyes emlékezettömbökbe ágyazva viszont epizódként jól példázza azokat a kilencvenes évekbeli álértelmiségi vitákat, amelyeket különféle intézményi struktúrák támogatásával a „mennyei nemzet” bizonygatása okán folytattak.

Jelen tanulmány elsősorban színházkutatói projektumokra alapoz, vagyis olyan színdarabokra, amelyek hagyományos értelemben vett szövegekönv nélkül, rendező, dramaturg és színészek közös munkájaként jöttek létre; ugyanakkor ezért a tanulmányíró – publikált szövegekönv és egyéb, a hivatkozási apparátust szolgáló szövegek hiányában – csak a saját színházjárói tapasztalatára hagyatkozhat. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy az elkövetkező évek másfajta színház-esztétikai stratégiákat követelnek majd meg. Ezt a színházi nyelvet már nem feszíthetik tovább, a műfaj kimerülni látszik. A 2012/2013-as évadtól emellett egyrészt nagy valószínűséggel irányt váltanak a politikailag tudatos produkciók, másrészt tovább mélyül a szakadék a társadalmi kérdéseket feszegető előadások, valamint azon előadások között, amelyek a maguk hermetikus kinyilatkoztatásaikban teljesen nélkülözik a szociopolitikai kontextust, és a pusztá szórakoztatást szolgálják.

1.

Lévéen, hogy a posztdramatikus színház egyik műfajáról van szó, a dramatizált köntösbe bújtatott szövegekönv kevésbé épül fel dialógusszerűen – többnyire monológokból áll. A szövegekönv így lényegében egyéni felmondásra szánt prózai szövegeket tartalmaznak: naplókat, vallomásokat, interjúrészleteket, anekdotákat, leveleket. Azok a párbeszéddek, amelyek viszont mégis részét képezik ennek a gyakorlatnak, általában két ember között bonyolódnak le, és a kommunikációs csatornába csak hevenyészve kapcsolódik be ágensként egy harmadik, ugyanakkor a ritkábban előforduló csoportos jelenetek fontosságát sem szabad elvitatnunk azon emlékek esetében, amelyek csak a szubjektumot tartalmazó mikroközösségként archiválódhatnak. A *Rođeni u YU* darabban ilyen jelenet az emblematis 1989-es elnökválasztási kampány, ahol egy csoport, zömében fiatal arról vitatkozik, hogy Slobodan Miloševićre vagy ellene szavazzon. Ebben az esetben a szereplők a lehető

leg hagyományosabb módon szólalnak meg, dramatizált formában, dialógusszerűen, csattanóban megformálódó csúcsponttal a végén; a csoportos színpadi jelenlét másik változata viszont az, amit Lehmann a kórus színházának (choral theatre/theatre of the chorus) nevez (LEHMANN 2006, 129), és amit például a *Patriotic Hypermarket*-ben láthatunk. A színészek a közönség felé fordulva, a bevásárlókocsikat csattogtatva, egyetlen entitásként láttatva magukat támadó, védelmi, erotikus, az omnipotens hímtagra vonatkozó erőfitogtató utalásokkal beszélnek a lőfegyverekről. Az emlék itt egyrészt egyetlen érzésre zsugorodik, másrészt úgy adatik elő, hogy a közösséget nem különálló tagokként láttatja, hanem az adott emlékfoszlány (a kilencvenes évek liberális fegyverhasználata és erőszakkulturája) tagolatlan megnyilatkozásaként. A harmadik változat a fizikai és virtuális valóság fázisszerű változtatása a színen. A Boris Liješević által rendezett *Plodni dani* (Termékeny napok) egy internetes chatszoba vázára épül, ahol a posztjugoszláv tér fórumra bejelentkezett gyermektelen házaspárjai cserélnek tapasztalatot.

A kortárs nyugat-balkáni dokumentarista színházban kevés teret hagynak a multimedialitásnak – hogy miért, az már egy másik tanulmány tárgyát képezné –, mindazonáltal vannak olyan darabok is, amelyek az exjugoszláv kulturális emlékezetet a zene mentén kísérik meg körvonalazni, mint például Dijana Milošević *Nežno, nežno, nežnije* (Gyengéden, gyengéden, gyengédebben) című darabja, amely a JSZSZK pop-rock zenéjével és a jugoszláv új hullám repertoárjával hívja elő az emlékeket, esetleg képi-plasztikai anyaggal dolgozik, mint mondjuk Giuseppe Chico és Barbara Matijević közös munkája, az *I am 1984*. A darabokban többször találkozunk képi és mozgóképi illusztrációkkal, mint a *Patriotic Hypermarket* háttérben vetített anyaggal. Ezekről eltekintve viszont a tárgyalásra kerülő élettörténetek archívuma elsősorban személyes jellegű, írott visszaemlékezésekre támaszkodik, és ezek a dokumentumok különféleképpen keletkezhetnek. A *Prelazeći liniju* (Átlépni a vonalon) a *Ženska strana rata* (A háború női oldala) című, női vallomásokot, leveleket tartalmazó könyv alapján készült; a *Patriotic Hypermarket* szövegkönyve több mint negyven szerb és albán interjúalany vallomása alapján, a *Čekaonica* (Váróterem) és a *Plodni dani* (Termékeny napok) monológjaihoz pedig szintén vallomások szolgáltak alapul. Az utóbbi három közelebb van az angolszász szakirodalomban „Verbatim theatre”-nek nevezett színpadi műfajhoz, amelynek lényege az előzetesen elkészített interjúk válaszainak szó szerinti (verbatim) előadása – a színészek ebben az esetben nem járulnak hozzá saját tapasztalattal. Más esetekben viszont a színészek önmagukként lépnek színpadra, ahogy a Bacaci Sjenki (Árnyvetők) társulatának tagjai, vagy ahogy a *Rođeni u YU* színészei is teszik. A Bacaci Sjenki társulat említett két darabja során elmosódik a határ néző és szereplő között, az előadás nem egyetlen dramatizált narratíva, hanem a saját élettörténetek narratív szálát követi. Tartalmilag a személyes emlékezet, a nagy változások magánjellegű átélésén, általánosító élettapasztalatokon alapul. Díszlet nincs, kellékek is alig, és előadásról előadásra ezek is változhatnak. Szövegkönyv sincs, lényegében rendező sincs, csak egy irányt adó alapelképzelés. A színészek itt már csakis saját vagy sajátként előadott emlékekből dolgoznak.

A darabokban előadott történetek, vagyis az archívum dokumentumai azt a pillanatot rögzítik, amikor az *oral history* médiumot vált, és naplóbejegyzéssé, interjúban elhangzott válasszá, levéllé, lejegyzett vallomássá alakul át. Az a tény, hogy színpadon elő is adják, már csak járulékos, hiszen a színen is archívumként, és nem fiktív történetként jelenik meg. A történelem alulnézetből, a mindennapok történelme így még korántsem lesz hivatalos, történelemkönyvek és emlékművek által körülbástyázott történelemmé, viszont megkapja azt az esztétikai formát, amely a leveleket és vallomásokat áttemeli a magánszférából a közösségibe, ugyanakkor szembesíti a szélesebb néprétegeket (ha a kisszámú színházba járó állampolgárt ennek lehet minősíteni) azzal, amit a hivatalos politikai közvélemény elkerülni, leértékelni, szándékosan félreértelmezni igyekszik.

2.

Az archív anyag valóság és fikció közötti egyensúlya a szerepek viszonylatában közelíthető meg a leginkább. Ők az emlékező alanyok, amorf entitások, és sokszor egymással felcserélhető kartonfigurák, amelyek lényegében csak egyik oldalukat mutatják – azt, amelyiken közösségi emlékeik, közösségi ösztöneik és közösségi címkéiket rejtő adataik vannak. A színre lépőkről sohasem tudjuk, soha sincs feltüntetve, hogy egy verbatim darab esetében nem csempészték-e be valami sajátot, vagy hogy egy vallomásos játékba nem kölcsönöztek-e idegen emlékeket, még akkor sem, ha az archívumot a személyi számhoz kötik – itt a *Rođeni u YU* című darabra gondolok, amely azzal kezdődik, hogy a szereplők sorra a személyi számmal (JMBG) nyitják meg az archívumot. A színművészeti értelemben vett szubjektum-objektum időnként átfedésben van, de ez nem szabályszerű, ahogy az sem, hogy külön kell választani őket színész/idegen tapasztalat és színen levő magánember/személyes tapasztalat mintájára. A valóság és fikció határainak elhanyagolhatósága pontosan abban a kétértékűségben ragadható meg, amely ennek az átfedésnek a lehetőségében rejlik. A szerepek háttérbe szorulnak, lényegtelenné, Everymanné lesznek, és átadják helyüket az archívumnak, vagyis annak, amiben osztozni akarnak a közönséggel.

Ahhoz, hogy a kortárs színházi diskurzusban létrejöhessen egy sáv, amely lehetővé teszi fikció és valóság összemosását, pontosabban ellehetetleníti a kettő közötti különbségtételt, legalább két feltételnek is eleget kellett tenni. Nagy hatású tanulmányában Carol Martin is kiemeli, hogy a dokumentarizmus fontosabb funkcióiba az életrajz és a történelem vegyítése is beletartozik, mégpedig úgy, hogy a kommunikatív-biografikus emlékezet parcialitását, fragmentáltságát, helyenkénti kihagyásait és mitizálásait az intézményesített (kulturális) emlékezet összefüggésrendszerébe kell illeszteni (MARTIN 2006, 13). Az élettörténeteket más (élet)történetekkel kell kipótolni ahhoz, hogy a befogadó ne egyvalakinek a történetével szembesüljön, hanem egy típusnak, egy korosztálynak, egy csoportnak a történetével. Kontextualizálni kell, hiszen a befogadónak azonosulnia kell az archívummal. A másik feltétel, amelynek teljesülnie kellett, az kétségt kívül az, amit Zygmunt Bauman a cseppfolyós modernitás (liquid modernity) kapcsán könnyűségnek nevez. A darab előtt nem létezik szöveggönyv, vele együtt keletkezik, és vele együtt fel is számolják – néha, pél-

dául a Bacaí Sjenki két előadása esetében, egyáltalán nincs szövegkönyv, minden az improvizáción múlik. Ugyanilyen értelemben nincs díszlet, nincsenek kellékek és jelmezek sem. Ritkaságszámba mennek a vizsgált előadásokban a tárgyi fogódzók. A *Patriotic Hypermarket*ben csak bevásárlókocsik vannak, a *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (Legyen átkozott, ki elárulja hazáját!) helyenként régi jugoszláv zászlókkal operál, a *Kukavičluk* (Gyávaság) pedig Slobodan Milošević portréival. A posztdramatikus színházban csak kísérőjelenségek azok a játékon kívüli elemek, amelyek a polgári drámát oly súlyossá tették. Könnyű kell, hogy legyen, mert minél zsúfoltabb a színpad, annál mesterkéltőbb, kevésbé szavahihető a játék, és annál nehezebben azonosul az archívummal a néző is.

A szóban forgó előadások tehát egyrészt azokat az emlékeket mozgatják meg, amelyeket a kilencvenes éveket megélték korosztályi emlékezetként érzékelnek, másrészt pedig ezt azzal a könnyűséggel teszik, amelyet a kortárs dramaturgiai minimalizmus lehetővé tesz. Amivel szembesítenek minket tehát, nem más, mint a lecsupaszított közösségi emlékezet. Minden más háttérbe szorul – még maga a test is elveszíti az előzőleg képviselt értéket, és így lefokozódik a mozgás, a mimika, a gesztikuláció. A szövegek, illetve azok felmondása az alap – a kezdet és a vég. A színen levő test nem más, mint az archívum médiuma, egy pusztán tároló- és reprodukálóegység. Az archívum pedig csupaszon áll előttünk, lényeges díszletek, jelmezek, kellékek nélkül, hiszen pont ezek tehetnék hiteltelenné a szót, pont ezek által kerülhetne veszélybe az a bizonyosság, amely fikció és valóság összemosisát lehetővé tette. Az archívum csak a pusztán megnyilatkozás által van a színen, beleágyazva abba a történeti-művelődési-politikai narratívába, amely létrehozta. A lecsupaszításon túl pedig már csak egyetlen fogódzó marad: azok az elsődlegesen személyes prózai műfajok, amelyekben az archívum megfogalmazódik – a levél, a napló, a vallomás. A valóság és fikció közötti ilyen jellegű különbségtétel felszámolódik, hiszen az archívum létoka azzal a valósággal egyenlő, amely a „megtörtént” és „megtörténhetett volna” közötti minimális különbséget elhanyagolhatóvá teszi, vagyis ami nem történhetett volna meg, nem is lehet és nem is lesz része az archívumnak. Janelle Reinelt szavaival: „A dokumentaritás minimális igénye a pusztán tényszerűség: azt, hogy valami megtörtént, hogy valami lezajlott, a dokumentumok tárgyyszerű értéke erősíti meg” (REINELT 2009, 10).

3.

Az archívum időbeli vonatkozási pontjai evidensek, és valahol a jajcai találkozó mitikus pillanata¹ és a jelenkor közé van kifeszítve, érdemes viszont elgondolkodnunk azokon a tereken, amelyeket a felidézett emlékek ezen archívuma megmozgat. A *Rodeni u YU* című darab szereplői egymástól teljesen független monológokban szólnak meg arról, hogy mikor és hol születtek, és hogy ezekhez a terekhez

¹ A második (titói) Jugoszlávia „születésnapjaként” emlegetett 1943. november 29-i esemény, amelyen, legalábbis a Tito korabeli történetírás szerint, létrehozták a szocialista Jugoszlávia alapjait. Ez a dátum szerepelt a titói Jugoszlávia címerfeliratában is. (A szerk.)

hogyan kötődnek most, amikor – bár még mindig a magánmitológia részeit képezik – az állampolgári, kodifikált identitásból sok esetben kiestek. A darab ugyanis a jugoszlávságot, azon belül pedig a JSZSZK úgynevezett „hetedik nemzetét”, a jugoszlávokat tematizálja, azokat, akik egyrészt ideológiai, másrészt pedig térbeli azonosulási csomópontokkal alakították ki azt az identitást, amely – miután az ideológia elavult, a tér pedig széttagolódott – mára teljesen elveszítette valóságalapját. A *Rođeni u YU* archívuma hatalmas távokat jár be. Predrag Ejdus egy gyermekkori utazásról számol be: első osztálykirándulásáról, amely Belgrádtól a tengerig vezetett, az újszülött Jugoszlávia városain, a közvetlenül a második világháború utáni kormos falvakon, megannyi megnevezett (!) hegyen, folyón és hágón keresztül egészen az Adriáig. Anita Mančić már egy fiatalabb korosztálynak a tagja, annak, amely már beleszületett az országba. Az ő vallomása így teljesen más, és azokról a gyermekkori emlékekről szól, amelyek az apai Szerbia és az anyai Horvátország között feszülnek szét azokon a nyarakon, amikor a vakációhoz még nem kellett útlevel. A *Prelazeći liniju* című darabban külalakjában egy ettől már gyökeresen eltérő térrel van dolgunk. A női vallomások sokszor háború sújtotta névtelen terekről szólnak, kérdéseik lövészárkokra, a hazafelé vezető út állomásaira, az otthon maradtak csorbult mozgásterére vonatkoznak, a levelek pedig ostromlott városok pincéiben íródnak. Ebben a darabban, a nyelvek írásképi és élőnyelvi hagyományai mentén a térnek egy teljesen más jellegű címkézése történik meg. A háttérben kivetített, szemünk láttára íródó levelek a cirill és a latin kettősség jegyében fogalmazódnak meg, az egyes szám első személyű vallomások pedig magukon hordozzák a háború vállalt sorsközösségét és nyelvi sokféleségét is, hiszen fokozott figyelmet fordítottak a levelek eredeti szerb, horvát és bosnyák formájára. A *Patriotic Hypermarket* már egy frissebb dátumú, területileg még inkább összezsugorított, ám a megfélemlíttességben az egyre kisebb terekben még inkább magába zárkózó embert mutatja be. Az albán–szerb konfliktus terei a városi autóbusz és az ott történő igazoltatás során lebonyolódó konfliktushelyzetek, valamint az utcán történő problematizálása annak, hogy egy szerb–albán vegyes házasságból származó fiút nem vettek fel az egyetemre. Többek között ez a szerb–albán, szerb–bosnyák konfliktus kerül terítékre a *Hipermezija* című Selma Spahić rendezte előadásban is. Pristina, Szarajevó és Belgrád utcáira, panelnegyedeire emlékeznek vissza a színészek, azokra a terekre, ahol lőttek rájuk, ahol a szomszéd házat bombatámadás érte, ahol az ostrom alatt levő városban utcára terelték őket, majd az utolsó pillanatban vissza, a rendőrlaktanyára, ahol etnikai alapon véresre verték a tizenéves albán fiúkat.

A tér atomizálása zajlik az Oliver Frlić által színpadra állított *Zoran Đinđić* című produkcióban is. A darab utolsó perceit a titkosrendőrség jegyzőkönyvének felolvasása tölti ki. Ezen a ponton is elmosódik a valóság és fikció közötti határ, nem tudjuk, hogy a titkosszolgálat lehallgatta avagy sem az előadás próbáit, a magánbeszélgetéseket és a telefonhívásokat, mindenesetre valószínűsíthető, hogy az Atelje 212 Színház színpadán, öltözőiben, Belgrád kávézóiban, magánlakásokban, utcasarokokon rögzített bejegyzések 2011 Szerbiájában megtörténhetnek – a jegyzőkönyv archívumának mikroterei pedig mélyen belenyúlnak a haveli poszttotalitárius

állam Everymanjének mindennapjaiba. A személyes tapasztalat mikrotereit használja Boris Liješević a *Plodni dani* című darabban is, ahol a kisember elveszik a kórházak, klinikák és a mesterséges megtermékenyítés túlbürokratizált intézményrendszerének labirintusaiban.

A Nyugat-Balkán valós terét az archívumok személyes szűrőjén keresztül látjuk, feldúsítva így egy életen át felgyülemlett szubjektivitással, részrehajlással, imaginációval, amely az emlékeket az archívumban már rég a saját képére alakította. Exjugoszláv keletkező, csorbuló, átfogalmazódó heterotópiákat látunk, térbeli vonatkozási pontokat, amelyekben otthonosan mozognak azok, akiknek archívumát működképesé szabták. A kognitív térképezés folyamata az előadások során verbalizálódik, a felidézett tér pedig tíz-húsz-harminc-negyven évvel ezelőtti emlékekkel töltődik fel, az adriai szigetektől a koszovói utakon át a belgrádi síkatorokig.

4.

Mindaz, ami az archívumok korpuszába belekerült, valamint az, amivel a nézők is szembesülnek, az a nemzedéki tudás, amely a kérdéses nemzedék kihaltával elveszik (hacsak valamilyen módon nem rögzítik), vagyis a kommunikatív emlékezet. Az előadások folyamata egyben az a folyamat is, amely ezt a közösségi emlékezetet rögzíti, archívumával befogadhatóvá, közösségileg és szakmailag feldolgozhatóvá teszi. A darabok nem véletlenül a kommunikatív emlékezetet felsebzó traumákat, etnikai súrlódásokat, gyermekkori boldog békeidők emlékeit dolgozzák fel, részben a színészek saját tapasztalatai, részben kortársak tapasztalatai alapján, hiszen ennek a korosztálynak ez jutott: a gyermekkor boldog békeideje, egy évtizednyi háború, egy évtizednyi gazdasági átszerveződés-leépülés-lecsúszás, majd az egyre groteszkebb formát öltő európai uniós felzárkózási folyamatok. Abban persze sohasem lehetünk biztosak, hogy a létfragmentumok a fikció határán innen vagy túl vannak. A személyes múltkonstrukciók nem objektív múltként, hanem azzal a személyes imaginációval átszőtt múltként jelennek meg, amely sértődésként, fájdalomként, örömként, bánatként jelenik meg, ugyanakkor ez a személyes árnyalat adja meg azt a dramaturgiai hitelt, amely a néző számára a valóság és a fikció összemosását lehetővé teszi. A kommunikációs emlékezetre épülő archívumot így nem tekinthetjük hagyományos színházi élménynek, mert nem egy fiktív kozmosz megkonstruálásáról van szó, mint a hagyományos polgári drámákban. A néző tudatában van annak, hogy egy megtörtént esemény tanúja, esetleg olyané, amely minden valószínűség szerint megtörténhetett volna, emellett nem a valóság illúzióját, annak modelljét hívja életre, hanem magát a személyesen átélt valóságot, azt a valóságot, amelytől az objektivitást elvonatkoztatják, és a színen a maga részrehajlásaival, előítéleteivel, személyes árnyalataival kerül megvitatásra.

Jan Assmann is megjegyzi, hogy a kommunikatív emlékezés közelmúltat feldolgozó formájának mnemotechnikai eljárásai a társas interakcióra épülnek (ASSMANN 2004, 52). A dokumentarista dráma pontosan ezt teszi lehetővé. A személyes, írásos dokumentumokon alapuló archívumnak a posztdramatikus színház

megteremti a társas interakciók keretét. A kommunikatív emlékezet és az annak a fényében történő véleményalkotás egyik legjobb példája Oliver Frljić *Kukavičluk* (Gyávaság) című darabja, amelynek egyik pontján a színpadon levők mikrofonnal a kézben a nézők közé törnek, és a színházi nyilvánosság előtt kérdéseket tesznek fel: *Bemenne-e egy olyan kocsmába, amelynek falán Ratko Mladić képe lóg? Hogyan viszonyulna gyermekéhez, ha az kijelentené, hogy homoszexuális? Csatlakozni kellene-e vagy sem a NATO-hoz? Európai Unió vagy Oroszország?*, stb. A másik, intimebb példa a Bacači Sjenki társulat két darabja, amelyben az emlékek előhívása kevésbé vallatásszerűen történik meg. Lévéen, hogy nincs szövegekönyv és díszlet sem, a színészek minden tekintetben szabadabban mozognak. A nézők székeken ülnek a színpadon, és egyenrangú résztvevőkké válnak. A kommunikatív emlékezet ebben az esetben szabadon áramlik, érintkezési pontok, közösen átélt események, több résztvevő által is meglátogatott helyek elevenednek fel. A háborúk sújtotta Nyugat-Balkánon megtörténhet, hogy a megelevenedő emlékezet úgy lesz közösségi, hogy közben az derül ki a résztvevőkről, hogy egymással szemben álló felek voltak a lövészárkokban, mindössze néhány kilométerre egymástól. Vagy, az évszámok említése kapcsán, az egyik éppen hogy berukkolt a Jugoszláv Néphadsereg hadiflottájába, míg a másiknak ugyanaz az évszám az első nemi aktust jelenti. A *Rođeni u YU* egyik jelenete a Tito marsallhoz kötődő első jelentős emlékről szól, a *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* szereplői pedig arról a pillanatról beszélnek, amikor Josip Broz Tito halálhíréről értesültek.

A jelenetekké alakult szövegek rizómaszerűen kapcsolódnak egymáshoz, tagadva ezzel bármilyen homogenizációt vagy szintézisre való törekvést. A szövegek identitáselemekként, néhai konfliktushelyzetek emlékeként, távolba nyúló remiszcenciákként vannak jelen, mindennemű folyamatosságigény vagy identitásbeli egységesítési vágy nélkül. A kommunikatív emlékezet, az archívum kinyilatkoztatásával többek között arra keres választ, hogy azok az identitáskonstrukciók, amelyek a jugoszlávságot, a testvériségegységet vagy az etnikai semlegességet lehetővé tették, végleg elvesztek-e.

5.

A *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* egyik legmaradandóbb jelenete, amikor Primož Bežjak a közönség elé lép, és az egyébként teljességében szlovén nyelvű darabban szerbül kezdi el szidni a közönséget, fejére zúdítva azt a posztjugoszláv mitológiát, amely már az egymástól különfejlődés során a rombolásról, a hibákról és a felelősségről szól:

Šta je?! Šta je, bre?! Šta gledate pičke slovenačke?! Šta je bre bečki konjušari?! Igra mečka, a?! Šta je, bre, pune su vam guzice Eura?! Vi ste Evropa a mi smo kurac?! Gde ste bili kada je počeo rat?! Četrsto kilometara niže mi smo se klali, a vi ste pili kapučino. Gde ste bili pičkice slovenačke?! Gde ste bili, kada smo mi klali po Srebrenici?! Zašto niste došli i bili humanitarni i zaustavili nas? Zašto, bre?! Kada je NATO bombardovao Beograd, vi ste mu lizali guzicu, kada su

padali mostovi, vi ste mu pušili kurac, isto kao što ste pušili Bušu i Putinu na brdu! I sad ste na karti sveta! A za sve ste krivi vi! Vi slovenačke pičke! Vi ste počeli rat bečki konjušari! Vi ste rasturali Jugoslaviju! Govna izfrustrirana! Kada ste poslednji put ratovali? U drugom svetskom ratu mi smo sve rešavali! Mi ratujemo već petsto godina, mamicu van jebem! Šta je bre?! Šta je smešno?! Jugoslavija je bila prevelika, pa vas se nije videlo? Sada ste u Evropi, pa sad vas se vidi? Šta je, bre?! Šta je smešno?!²

Az archívumból tehát nem maradhat el az exjugoszláv, illetve a posztjugoszláv mitológia sem. A zászlók, fényképek, videók mellett a vallomásos szöveganyag valódi tárháza azoknak az emlékezeti tömböknek, amelyek Jugoszlávia tündökléséről és bukásáról szólnak. A *Čekaonica* című darabban Bojan Žirović azokról a nehézségekről beszél, amelyekkel egy posztjugoszláv, az európai uniós felzárkózási folyamatokban bízó, kalmárkodással túlélni igyekvő ember szembesül. Szót ejt azokról az időkről, amikor Belgrádban trafikot nyitott az eredetileg szemeteseknek fenntartott helyiségben, és havi tíz német márkából fedezni tudta az áramot, vizet, fűtést, takarítást. Beszél azokról az időkről, amikor Nivea termékeket csempészett át Magyarországról, majd ezt Belgrádban jó pénzért el tudta adni. Ezután lassan a jelen felé kanyarodik, és a csalódásokról, a romba dőlő tervekről, majd a képtelen adópolitikáról is beszél, arról, hogy még zsebszámológéppel sem lehet azt a logikát kiszámítani, amellyel a gazdasági fellendítés valóban a jólétet szorgalmazná. A Bacaći Sjenki mindenkor amorf archívumaiban is rendre előjönnek a testvériség-egység integráló mozzanatai. A közös játékok, a közös kirándulások, az emblematicussá vált osztálykirándulások és a Jugoszláv Néphadsereg barátságokat kovácsoló intézményei. A *Rođeni u YU* egyik jelenetében pedig – akár az iskolában – két sorban ülnek. A színen csak a piros (!) székeken ülő kilenc színész mered előre. Feleltetés következik. Akit szólítanak, feláll, és néhány szóban felmondja a leckét a partizánharcról, a kötelező házi olvasmányról, amely a hősi halált halt szovjet meszterlövész lányról szól, az Adriai-tengerről, a Neretva és a Drina folyókról, néhány közismert mondóka is elhangzik, és az 1974-es jugoszláv alkotmány egy iskolás

² „Mi van?! Mit néztek, ti szlovén puncik?! Mit néztek, ti bécsi lovászfűk?! Megy a műsor, mi?! Mi van, tele van a seggetek euróval, mi?! Ti Európa vagytok, mi meg lófasz?! Hol voltatok, amikor elkezdődött a háború?! Négy száz kilométerrel lejjebb mi meszároltuk egymást, ti meg ittátok a kapucsinót, mi?! Hol voltatok, ti szlovén puncik?! Hol voltatok, amikor mi Srebrenicában meszároltunk? Miért nem voltatok akkor humánusak, és miért nem állítottatok meg bennünket?! Miért?! Amikor a NATO Belgrádot bombázta, ti ki nyaltátok a seggét, amikor dőltek a hidak, ti leszoptátok, ahogy Busht és Putyint is leszoptátok a dombon! És most a világ térképén vagytok! De ti vagytok felelősek mindenért! Ti, szlovén puncik! Ti kezdtétek a háborút, ti bécsi lovászfűk! Ti romboltátok szét Jugoszláviát! Ti, szétfrusztrált szarok! Mikor háborúztatok utoljára?! A második világháborúban is mi oldottunk meg mindent! Ötszáz éve háborúzunk már, baszom az anyátokat! Mi van?! Mi olyan mulatságos?! Jugoszlávia túl nagy volt, és nem látszottatok? Most Európában vagytok, és jobban látszotok? Mi van?! Mít vihorásztok?!”

magyarázata is. Ezután kicsöngetnek. *A Will You Ever be Happy Again?* (Leszünk-e még boldogok?) című darab archívuma is ugyanezekből a gyermekkori emlékekből épül fel, azzal, hogy ott csak egyetlen ember egyetlen archívumáról van szó, ahogy az *I am 1984* címűben is – bár az kevésbé szóbeli jellegű, és csak az 1984-es év mitológiai vonatkozásait taglalja. A sor a *Patriotic Hypermarket*ben a koszovói konfliktus mitológiájával is kiegészül, mégpedig úgy, hogy a vallomásokból és a híradók híreiből származó kulcsszavakból egy gitárkísérettel előadott dalt ollóztak össze. Olyan szavakról van itt szó, mint a *Tradicija* (hagyomány), *Integracija* (beilleszkedés), *Kohabitacija* (együtt lakás), *Koegzistencija* (együttélés), *Rezolucija* (határozat), *Tolerancija* (tolerancia), *Normalizacija* (nyugvópontra jutás), *Asimilacija* (beolvadás), *Integritet* (integritás), *Protektorat* (protektorátus), *Pregovori* (tárgyalások), stb. A refrén pedig „*Granica nije linija razgraničenja*” (A határ nem az elhatárolódás vonala) és az „*Izbeglice nisu raseljena lica*” (A menekültek nem lakóhelyükről elköltöztetett személyek). A túlzott politikai használat által telített szavak az archívumban egy még töményebb, egy még szembetűnőbb jelentéssel töltődnek fel, a dalszövegben való pusztasorjázásuk pedig kijelöli azokat a vonatkozási pontokat, amely a konfliktusok mindennapjaiban élő emberek viselkedésmódjának lényegi lenyomata. A narratívától teljességében megfosztott fogalmak így viszont nem szabadulnak fel, jelentésmezőjük beleragad az őket használó emberek archívumába. Ha jól odafigyelünk a koszovói vagy a boszniai vallomásokra, levelekre, akkor pontosan ezek azok a szavak, amelyek hálójából szinte képtelenség kigabalyodni. A *Zoran Đinđić* című darab szöveggönyve, ahogy lassan eltávolodik a dokumentarizmustól, már nem magánarchívumokból, hanem inkább a média által kialakított narratívákból épül fel. Az archívum egy részét viszont a többes számú nyilvánosság megszólításával építi fel. A színészek sorban állva, szemben a közönséggel szólalnak meg:

Zbog vas smo u Srebrenici pobili 8000 muslimana u sedam dana. Zbog vas smo proterali 850 000 Albanaca sa Kosova. Zbog vas smo snajperima čuvali Sarajevo. Zbog vas smo granatirali Dubrovnik. Zbog vas smo žrtvovali ljude u RTS-u. Zbog vas smo dobili narkomane od 12 godina i heroin od 400 dinara. Zbog vas smo ubijali novinare: Čuruviju, Dadu i još ponekog. Zbog vas smo hapsili Miloševića. Zbog vas smo spalili ambasadu SAD-a. Zbog vas smo se prijavljivali u dobrovoljačke garde. Zbog vas smo poznati po masovnoj grobnici u Batajnici. Zbog vas smo ubili Zorana Đinđića!³

³ „Értetek mészároltunk le 8000 muzulmánt hét nap alatt Srebrenicában. Értetek űztünk el 850 000 albánt Koszovóból. Értetek őriztük mesterlövészekkel Szarajevót. Értetek lőtük szét Dubrovnikot. Értetek áldoztuk fel a Szerbiai RTV dolgozóit. Nektek teremtettünk 12 éves narkósokat és 400 dináros heroint. Értetek öltünk újságírókat: Čuruviját, Dadót és akit még kellett. Értetek tartóztattuk le Miloševićet. Értetek gyűjtöttuk fel az USA nagykövetségét. Értetek mentünk önkéntesnek. Értetek vagyunk híresek a batajnici tömegsírrol. Értetek öltük meg Zoran Đinđićet!”

6.

Az előadásokban felhasznált archívum túlnyomó része etnikai kérdéseket taglal, azt, hogy évtizedekkel ezelőtt hogyan jöhetett létre egy nemzetek feletti nemzet-fogalommal operáló közösségi identitás, majd sokkalta közvetlenebbül azzal is, hogy miként törtek felszínre a közel fél évszázadon át elnyomott vallási-etnikai különbségek. Az archívum nem törekszik szintézisre, hiszen az a posztdramatikus színházban Lehmann szerint is lehetetlen,⁴ kísérletet tesz viszont arra, hogy az archívumból eszköztárát adja azoknak az életrajzbéli mozzanatoknak, amelyek esetleges válaszul szolgálnának múltbéli és leendő közösségi identitások kialakításában. Az archívum saját példákkal és saját kérdésekkel, aggályokkal szolgál. A kilencvenes évek során oly sokszor polarizált „mi” és „ők” közötti különbségekre kérdez rá, arra, hogy melyek azok az eltérések, amelyek a mindennapok szintjén teljesedtek ki, és melyek azok, amelyeket a politika öncélúan fel is használt.

A *Rođeni u YU* című darabban Branka Petrić például arról beszél, hogy a darabban ő az egyetlen, aki a királyi Jugoszláviában született, 1937-ben. A vallomást rögtön azzal kezdi, hogy „vegyes gyermek” („pomešano sam dete”), és hogy gyökerei nyugatra, Rijekáig – a Habsburg Császárságig –, és keletre, a Sandzakig – az Oszmán Császárságig – nyúlnak. Szülei szerették egymást, ezzel kapcsolatban nagyapja szavait idézi fel, aki görögkeleti pap létére mindig azt mondta, hogy horvát vejét szereti a legjobban („Najviše volim svoga zeta hrvata!”). Ezután kitér a délszláv nyelvvaltozatokra is: „Házunkban a čakavica, ikavica, jekavica, ekavica volt használatban” („U našoj kući govorila se čakavica, ikavica, jekavica, ekavica”). A vallomás – amikor a házassághoz ér – saját választásokra is kiterjed, és nemcsak azokra összpontosít, amelyeket örökölt. Branka Petrić férje ugyanis az albán származású jugoszláv színész, Bekim Fehmiju⁵ volt. Ezután pedig azok az évszámok következnek, amelyek megpecsételték a család történetét eleinte jó, majd egyre rosszabb értelemben: 1960, 1967, nyolcvanas-kilencvenes évek, 1989...

A *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* egyik jelenetében arról van szó, hogy az egyik színész (Dario Varga) félig magyar, félig pedig horvát. Ebből természetesen vita támad, hiszen milyen alapon vallhatja ő magát szlovén színésznek, ha egyetlen csepp szlovén vér sincs benne. Az Urbán András rendezte *Turbo Paradisó*ban a nemi erőszak áldozatául esett három nő is egymás fejéhez vágja a nemzeti hovatartozás és a szisztematikus erőszak összefüggésének leghagyományosabb közhelyét, nevezetesen azt, hogy sehova sem tartozik az, akinek nincs nemzeti identitása, és mindez amiatt történt, amilyenek azok, akiknek nincs. A *Patriotic Hypermarket*ben

⁴ „Synthesis is cancelled. It is explicitly combated” (LEHMANN 2006, 82).

⁵ Bekim Fehmiju valószínűleg nem véletlenül került bele az archívumba. A külföldi karrierrel is bíró filmszínész „az antialbán propaganda miatt” 1987 óta nem vállalt sem színházi, sem filmszerepet, és néhány hónappal a *Rođeni u YU* bemutatója előtt, 2010. június 15-én követett el öngyilkosságot Belgrádban.

ugyanezzel a képletes gyűlölettel (mondhatni a negatív és öntörvényű megértés logikájával) hangzanak el egy szerb nő szájából azok a sztereotípiák, amelyek az albánokra vonatkoznak, hogy pékek és tökmagárusok, hogy sok gyerekük van, hogy az asszonyt nem méltatják többre, mint hogy nemi érettsége első pillanatától a haláláig csak a folyamatos szaporulatot szolgálja.

Az archívum középpontjában tehát a békés közösségi azonosságtudattól az erőszak legbrutálisabb formájáig minden megtalálható. Az identitást a széttagolódás és vonzódás megannyi csomópontjába sűrítő vallomások rámutatnak azokra az előnyökre és hiányosságokra, amelyek a jugoszlávságot mint közösségi azonosságtudatot a maga pozitívításában és negatívításában is láttatni tudják. Az archívum muzealizálta, közösségileg tartósította azt, ami a kilencvenes évekig bevált gyakorlat volt, de azt is, ami a kilencvenes években vált azzá. A két szemben álló gyakorlat egyetlen archívumon belül van, a feladat pedig nem az, hogy ezt kiválasszuk, hanem az, hogy a befogadói archívummal ütköztetve közösségileg tovább tudjunk lépni.

7.

„Jugoszlávia ma egy tündérmesének tűnik, mindazzal a jóval és rosszal, amit érthetünk rajta”⁶ – zárja egy, a jelen tanulmányhoz hasonló színházi körképét a *BCC* folyóirat. Jugoszlávia mítosza tehát túlélte saját agóniáját. A Nyugat-Balkánon ugyanakkor nemcsak színházi rendezők és társulataik foglalkoznak Jugoszláviával. Regények, novellák, rövidprózák és versek íródnak, dokumentumfilmeket és riportsorozatokat forgatnak, rádióműsorokat szentelnek a témának. A Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság a képzőművészeket, színészeket, rendezőket és írókat legalább annyira megmozgatja, mint az ő kultúrtermékeiket fogyasztó közönséget. Ennek természetesen az a hátulütője, hogy az arra kevésbé érdemes alkotások és produkciók is népszerűek lesznek. A kommunikatív emlékezettel feltöltődő dokumentarista színház archívumainak tárgyalásakor viszont nem az esztétikai árnyalatokra kell figyelniük, hanem arra a tényre, hogy a kortárs színházjáró közönség komoly érdeklődést mutat az archívumban található levelek, anekdoták, naplók és egyéb, eredetileg személyes kordokumentumok iránt, és, még ha újszerűnek és idegennek is találja azokat a posztdramatikus megoldásokat, amelyeket az ilyen jellegű munka sok esetben megkövetel, azonosulni tud azzal, amit az archívum közvetít.

Az archívum ilyen értelemben túllép a valóság és fikció kérdéskörén, az átpolitizált nemzeteszméken, a szintén politikailag erősen motivált nyelvi különfejlődésen, az államhatárokon, és mindazokon a mozzanatokon, amelyek a közösségi emlékezet határain kívül esnek. „A nézők abban a hitben jönnek el az előadásra, hogy a darab egyes aspektusai közvetlen kapcsolatban állnak azzal a valósággal, amelyet

⁶ „Simply, Yugoslavia seems now a fairy tale with all the good and bad that it brings” (NIKOLIĆ 2012, 11).

meg akarnak érteni vagy tapasztalni. Ez nem azt jelenti, hogy mindennemű áttétel nélkül akarnak hozzáférni az igazsághoz, hanem azt, hogy a dokumentumok valami jelentőset kínálnak fel.”⁷ Aki pedig Jugoszláviát, annak békeidejét, de annak összeomlását és a délszláv nacionalizmusok tombolását meg szeretné érteni, annak érdemes odafigyelni arra az archívumra, amelyen a kortárs nyugat-balkáni térség dokumentarista színháza nyugszik, hiszen ennél kortársabbat, naprakészebbet más műfaj csak kerülő úton kínálhat fel.

ELŐADÁSOK

Čekaonica

Intézmény: Pozorište Atelje 212 Beograd, Kulturni centar Pančeva

Rendező: Boris Liješević

Szereplők: Branka Šelić, Nebojša Ilić, Bojan Žirović, Jelena Trkulja

Bemutató: 2010. 01. 23.

Hipermnezija

Intézmény: Hartefakt fond – Bitef teatar

Rendező: Selma Spahić

Szereplők: Ermin Bravo, Jelena Ćuruvija Đurica, Maja Izetbegović,

Tamara Krcunović, Damir Kustura, Sanin Milavić, Alban Ukaj

Bemutató: 2011. 05. 07.

I am 1984

Intézmény: Kazalište De facto, Zágráb (Horvátország)

Koncepció: c.o/combined operations és ZeKaeM, Zágráb (Horvátország)

Szöveg és rendezés: Giuseppe Chico és Barbara Matijević

Szereplő: Barbara Matijević

Bemutató: 2008. 03. 07.

Kukavičluk

Intézmény: Narodno pozorište–Narodno kazalište–Népszínház, Szabadka

Rendező: Oliver Frljić

Szereplők: Minja Peković, Suzana Vuković, Jelena Mihajlović, Kristina Jakovljević,

Snežana Jakšić-Čolić, Vladimir Grbić, Srđan Sekulić, Milan Vejnović

Bemutató: 2010. 12. 10.

⁷ „Spectators come to a theatrical event believing that certain aspects of the performance are directly linked to the reality they are trying to experience or understand. This does not mean they expect unmediated access to the truth in question, but that the documents have something significant to offer” (REINELT 2009, 9).

Mrzim istinu

Intézmény: TEATAR & TD – Záhgráb (Horvátország)

Rendező: Oliver Frlić

Szereplők: Ivana Roščić, Rakan Rushaidat, Filip Krizan, Iva Visković

Bemutató: 2011. 05. 26.

Muški/Ženski–Ženske/Muške

Intézmény: Bacači Sjenki, Teatar &TD (Záhgráb) és MESS (Szarajevó)

Rendezők: Boris Bakal és Katarina Pejović

Férfi alkotók/előadók: Benjamin Bajramović, Boris Bakal, Nikša Butijer,
Dean Krivačić, Vilim Matula

Női alkotók/előadók: Irma Alimanović, Zrinka Kušević, Jelena Miholjević,
Mona Muratović, Petra Težak

Dramaturgok: Stanko Juzbašić, Vedrana Klepica, Dražen Novak

Bemutató: 2011. 02. 14.

Nežno, nežno, nežnije

Intézmény: Dah Teatar Kulturni centar Novog Sada

Rendező: Dijana Milošević

Szereplők: Aleksandra Damnjanović, Jugoslav Hadžić, Nebojša Ignjatović,
Sanja Krsmanović Tasić, Julijana Marković, Ivana Milenović Popović,
Gorana Čurgus, Zoran Vasiljević

Bemutató: 2011. 06. 18.

Odmor od Povijesti

Koncepció és rendezés: Bacači Sjenki (Záhgráb, Horvátország) és Boris Bakal

Szerző: Katarina Pejović

Dramaturg: Katarina Pejović és Boris Bakal

Előadók: Damir Klemenčić, Jelena Lopatić, Bojan Navojec, Marija Škaričić, Stanko
Juzbašić, Katarina Pejović, Boris Bakal

Bemutató: 2008. 04. 01.

Patriotic Hypermarket

Intézmény: Asocijacija Kulturanova, Újvidék; Qendra Multimedia, Pristine,
Bitef teatar, Belgrád

Rendező: Dino Mustafić

Szereplők: Ema Andrea, Slobodan Beštić, Kushtrim Hoxha, Dubravka Kovjanić,
Milutin Milošević, Bajrush Mjaku

Bemutató: 2011. 10. 03.

Plodni dani

Intézmény: Pozorište Atelje 212, Belgrád – Pancsovai Művelődési Központ (Szerbia)

Rendező: Boris Liješević

Szereplők: Isidora Minić, Milena Predić, Radmila Tomović, Branka Šelić,
Milica Mihajlović, Nebojša Ilić, Bojan Žirović

Bemutató: 2012. 03. 17

Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!

Intézmény: Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (Szlovénia)

Rendező: Oliver Frljić

Dramaturg: Borut Šeparović és Tomaž Toporišič

Szereplők: Primož Bezjak, Olga Grad, Uroš Kaurin, Boris Kos, Uroš Maček,
Draga Potočnjak, Matej Recer, Romana Šalehar, Dario Varga, Matija Vastl

Bemutató: 2010. 03. 03

Prelazeći liniju

Intézmény: Dah Teatar Centar za pozorišna istraživanja

Rendező: Dijana Milošević

Szereplők: Maja Mitić, Sanja Krsmanović Tasić, Ivana Milenović Popović

Bemutató: 2009. 04. 28.

Rođeni u YU

Intézmény: Jugoslovensko Dramsko Pozorište

Rendező: Dino Mustafić

Szereplők: Marko Bačović, Slobodan Beštić, Predrag Ejodus, Mirjana Karanović,
Anita Mančić, Branka Petrić, Anđelika Simić, Milena Vasić, Radovan Vujović

Bemutató: 2010. 10. 12.

Turbofolk

Intézmény: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka (Horvátország)

Rendező: Oliver Frljić

Dramaturg: Borut Šeparović

Szereplők: Anastazija Balaž-Lečić, Olivera Baljak, Andreja Blagojević,

Alen Liverić, Jelena Lopatić, Jasmin Mekić, Dražen Mikulić, Damir Orlić,
Tanja Smoje

Bemutató: 2008. 05. 31.

Turbo Paradiso

Intézmény: Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka

Rendező: Urbán András

Szereplők: Béres Márta, Erdély Andrea, Kokrehel Júlia, Mikes Imre Elek,

Mészáros Árpád, Mészáros Gábor

Bemutató: 2008. 11. 09.

Will You Ever be Happy Again?

Intézmény: CZKD, Beograd i Het Veem, Amsterdam

Rendező: Sanja Mitrović

Szereplők: Sanja Mitrović, Jochen Stechmann

Bemutató: 2008. 09. 26.

Zoran Đinđić

Intézmény: Atelje 212, Belgrád (Szerbia)

Rendező: Oliver Frlić

Szereplők: Feđa Stojanović, Branislav Trifunović, Ivan Jevtović,

Vladislav Mihailović, Tanja Petrović, Milan Marić, Miloš Timotijević,

Tamara Krcunović

Bemutató: 2012. 05. 18.

Bibliográfia

ANTAL Attila (2011), *Političko u postdramskom pozorištu*, Subotica, Fokus.

ASSMANN, Jan (2004), *A kulturális emlékezet*, Budapest, Atlantisz.

BAUMAN, Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.

FOUCAULT, Michel, *Más terekről. Heterotópiák*.

<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=253> (letöltés ideje: 2011. 02. 11.).

HESFORD, Wendy S. (2010), *Staging Terror*, in Carol MARTIN (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, New York, Palgrave–Macmillan.

LEHMANN, Hans-Thiess (2006), *Postdramatic theatre*, New York, Routledge.

MARTIN, Carol (2006), Bodies of Evidence, *The Drama Review*, Fall 2006, Vol. 50, No. 3.

NIKOLIĆ, Vanja (2011–2012), Spit and sing, my Yugoslavia, *BCC, Balcan Can Contemporary – The Forward Issue*, December 2011–March 2012.

REINELT, Janelle (2009), *The Promise of Documentary*, in Alison FORSYTH–Chris MEGSON (eds.), *Get Real – Documentary Theatre Past and Present*, New York, Palgrave–Macmillan.

ŠTIKS, Igor (2010), *A Laboratory of Citizenship: Shifting Conceptions of Citizenship in Yugoslavia and its Successor States*, CITSEE Working Paper Series, Edinburgh, Scotland, UK 2010/02.

VÉGEL László (1988), *A metapolitikai dráma és a politikai világok*, in *Ábrahám kése*, Újvidék, Forum.

VUŠKOVIĆ, Lina–TRIFUNOVIĆ, Zorica (2007) (eds.), *Ženska strana rata*, Beograd, Žene u crnom.

SAMU JÁNOS VILMOS

Határtapasztalatok¹

A jelentés és referencia közötti határ radikális választóvonal; nyelv-létnek és imaginárius tartománynak, testnek és eloldozásnak, lélegzetvételnél és artikulációnak, korlátoknak és grammatikailag szabályozható elszökésnek, megkötésnek és lehetőségnek majdnem pontos, különösen éles ütközéssávja. A mágikus tudat, az automatizmus tudományos elméletei és a patológiás regresszió és/vagy fixáció, illetve a matézis számlogikája lép(het)nek át rajta, mind csak komoly következmények árán.

Képzeletből a világba, szellemalakok felől az anyagba, struktúrából szingularitásokba, a zárt ismétlés iterábilis megnyílásából a be nem fogott hangérték burjánzásába: a referencia elérése transzgresszív esemény, megismételhetetlen variációkban létezik, mindahányszor határt sért és átminősít, egyik oldalon kiemel, a másikon elsüllyeszt, a testből a szublimált értelem felé, ez utóbbiból pedig visszafelé a feltételként fölfogott testhez tart.

Az alábbiakban ennek a bonyolult ingamozgásnak, a referencia kétféle elérésének ívét próbáljuk megrajzolni kortárs vajdasági szerzők, a költő Simon Grabovac és a hangköltő Ladik Katalin eljárásai kapcsán, továbbá szövegeik identitásának és létmódjának problémájára összpontosítunk.

Visszatérő versek

A szerialitás logikája a számok, számítás, a matézis és összevethetőség logikáját követi. Az átláthatóság és összemérhetőség, a stabil pontok kalkulálhatóságának, az el- és összerendezés olykor kényes műveleteinek lehetőségét, ahol az események lefolyása, a dolgok állása és mozdulása (*Tök stvari*, erőszakosan megállítva: *Stanje stvari*²) tekintetében a pontosságának kulcsszerepe van. A kulcsszerepre való össz-

¹ A kutatás a Szerb Köztársaság Oktatási és Tudományügyi Minisztériuma III47013 számú projektumának része; Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, Szabadka.

² A dolgok menete (Grabovac kötetének címe); A dolgok állása.

pontosítás metodológiai posztulátum, ez utóbbi beszámolhatósága alapkövetelmény, a leírás pedig nyilvánvalóan a legadekvátabb szavakból (*Ključne reči*³) építkezik, vagy azokkal jellemezhető. Ha a rendezettség és kombinatorika, a kölcsönfüggések és együttállások prognosztizálhatósága költői hitvallássá lesz, vagy egy az objektív lírától tartózkodó opus szervezőelvévé, akkor ez a költészet nem hajthat virágot, legfeljebb gyömbért (*Isiot*⁴), tartózkodó szíromtalanságot, ami mintha nem is hatni akarna (konceptióját tekintve), hanem a költészetről gondolkodni, egységeket rakosgatni, oda-vissza számolgatni, többszörösen melléhelyezni, kapcsolni és különbségeket artikulálni, újra feltalálni, csapást vetni és megfordítani (*Povratne pesme*).

Simon Grabovac legújabb kötete⁵ (GRABOVAC, 2011) már az előtt megtörtént, hogy valójában lett volna; a felszín azt mutatja, három korábbi kötet ciklusaiból, azok átrendezéséből és rekontextualizációjából rótták össze, amelyek most (valóban) magukra találnak, a kötet dromológiai szempontból (Virilio) különleges sebességértéket mutat, megelőzhetetlen, mert önmagát előzi meg, az őt megelőző (esetleges pretextus) szükségszerűen lemarad, mert a megelőzőt önmaga előtt jár, ami egyrészt a kötet hagyományhoz való viszonyát is mutatja (vagy rejti), másrészt az „új” filozófiájához is adalékkal szolgál, mintha az ismétlésről és különbségről való gondolkodást provokálná, mintha nem is befelé keresne kapcsolódást, hanem távolra nyúlna, olyan irányokba, ahol az ismétlés a revideált különbség után következik, a tiszta, tehát aktívan megismételhető, szintetizálhatatlan, nem negatív különbség után. De mielőtt túl nagyot ugranánk, és Nietzsche keresztlül Deleuze (*Différence et Répétition*) különbség-szabadságharcához érünk (és nem lesz más lehetőségünk, mint túl nagyot ugrani), érdemes lehet megvizsgálni, a számozott versek régi-új egymásmellettisége mit jelent, miképp bontakozik ki 117 címtelen vers egy olyan kötetben, amelynek példányszáma 117, mit tesz a pontosság, hogy nyúl mellé a kompozíció, hogyan lesz kompozíció a mellényúlás.

Ha Grabovacból, az ő szavaiból indulunk ki: „Nije dobro, ako pesma / počne sa onim što izmiče”⁶ (GRABOVAC 2011, 164), ha megmaradunk a matézisnél, mit jelent a számok lokalizáló ereje? Ezek a ciklusok „ott” vannak-e, „azok”-e, ahol és amik? Mennyire hiszi ez a kötet szövegeit tekintve, hogy ellenállhat a burjánzásnak, megmaradhat a hűvösségnél, kivédheti a regressziót, a jelentés, azon belül a denotáció, de valószínűleg a szűkebb deleuze-i értelemben vett manifesztáció fölforgató erejét is? Mit jelent az a számokról szólva, hogy varázslattal élnek (magija brojeva), és az életkorra vonatkoztatva (mert itt válnak kritikussá többek között, ekképp szubjektivizálják az időt) úgy alakulnak, hogy: „Dvadeset i sedam, ili / Osamnaest. Trinaest. / Devet, sedam, četiri, / Tri, dve. / Godinu. / Iako sa / mesec. / Ili možda / trinaest ili šest, / Četiri, tri, dva. / Onim bednim, / jednim jednim / danom. / Samim.

³ Kulcsszavak.

⁴ Gyömbér.

⁵ A kötet címe (*Povratne pesme*) magyarul: Visszatérő versek.

⁶ 2.1. („Nem jó, ha a vers azzal kezd, ami kitér”)

/ samcijatim. / Ili bilo kada. / Čak samo sekund pre / Ili posle rođenja. / Mnogo pre čina ljubavi, / zaljubljenosti, / dopadanja. / Daleko pre počela. / Ipak. / Ipak umiremo, / Prekasno. / Iako.”⁷ (GRABOVAC 2011, 49.)

Vajon az új kombinatorikában a korábbi kötetek ciklusainak versei miképp rendeződnek újjá, egyszerű újrakontextualizációról van szó, amelyben a három érintett könyv (*Tők stvari*, *Isiot*, *Ključne reči*) 117 verse tágabb különbség-hálózatba kerülve eltérő jelentésértéke(ke)t vesz föl, és ezzel gyakorlatilag egy strukturális áthangolásban találjuk magunkat, vagy a szövegek azonossága, a jelölők objektivitása, a szöveg mint lehetőségfeltétel státusa is módosul? Amennyiben kombinatorikáról és strukturális beavatkozásról beszélünk, többé-kevésbé változatlan elemek különbségértékének új szöveggörnyezetben való alterációjáról, úgy érdemes megfigyelni, a struktúra matematikája, a megkomponált szimmetriák és elágazások miként hálózák be a könyvtest egészét, miként készítenek arra, hogy az előre- és visszalapozásokkal, egy extratextuális, hangsúlyosan taktilis és funkcionális művelettel (be)járjuk a versek területét, nemcsak jelentéseikben, hanem felszínükön is időzzünk, a szó szoros értelmében (is) kezeljük őket. A 117-es példányszám pedig olyan külsődleges kapcsolatot teremt a versek és a szövegen kívüli referencialitás között, ami mintha megkerülné a jelentésképződést, mintha nem a szemiózisra alapozná a szövegen kívüli és jelentésteljesítmény kölcsönvonatkozását, mintha a referencia, az olvasó külső térideje, a szövegen kívüli nem volna utalástartomány. Vagy legalábbis mintha az utalási tartomány esélyeként elképzelt extratextuális kétféleképpen is elérhető lenne: egyszer a nyelv működése, a versek hatása, szemantikája révén, egyszer pedig az elrendezés és kalkuláltság matematikájával, mintegy a felszínen, a 117-es szám bővölete szerint, aminek viszont semmi köze nyelvi jelentéshez, utaláshoz. Akárha két, egymást kölcsönösen feltételező szimultán, de heterogén sorozatban működnének a szövegek; a számozott költemények egymás jelentéstartományait alakítják, megírják a könyv „költészetét”, másrészt alkalmat biztosítanak a számoknak tulajdon ritmusuk kialakításához, mintegy azok anyagául szolgálnak. Mintha a vers egyszerre lenne kombinatorikai tényező külön ösvénnyel, referenciális kivezetéssel (amely nem jelentő, a példányszám révén saját útján jut el a könyv testéig, a nyomdaipari termékig mint tárgyig), és emellett szignifikációs gépezet, amely szintén a maga módján tételezi a referenciát (az értelem működésében, utalásszerkezetben).

Viszont ha a jelentésgépezet mellett maradunk, nem magától értetődő, miként jeleztem, az áthelyezett, új környezetbe szerkesztett egységek státusa sem, azoké, amelyek (önmaguk) mellé nyúlnak: „Nije dobro, ako pesma / počne sa onim što

⁷ 3.8. („Huszonhét, vagy / Tizennyolc. Tizenhárom. / Kilenc, hét, négy. / Három, kettő. / Év. / Még ha hónap. / Vagy talán / Tizenhárom vagy hat, / Négy, három, kettő / Azzal a nyomorult, / egyetlenegy / nappal / Magával. / Legmagával. / Vagy bármikor. / Csupán egy másodperccel előtte / vagy utána a születésnek. / Jóval a szerelem tette előtt, / a szerelem érzése, / a megtetszés előtt. / Messze a kezdet előtt. / Viszont. / Viszont meghalunk, / Túl későn. / Még ha.”)

izmiče / pogledu jer tako će i / njoj izmicati reč mada / [...] nikada neće obujmiti / suštinu pogleda ono / uhvaćeno samo / dodirom / haosa”⁸ (GRABOVAC 2011, 164), vagy „Nisam mogao reči da ostavim / same i vratio sam se po njih / ali njih nigde nije bilo / Neko ih je nasilno ili / na prevaru uzeo i hteo / da strpa u svoju bednu / pesmu O svega je tu / bilo plaća dernjanja / pretnji psovanja vike / ogovaranja / pozivanja na razna njihova svojstva pa i bezobraznih / nagađanja da čak iako [...] oduzme njihov fizički život / neće nestati onaj drugi / neuhvatljiviji koji prebiva / negde daleko na / nekom tajnom mestu i / [...] govori nam sasvim druge / neuhvatljive stvari”⁹ (GRABOVAC 2011, 166), vagy „Ona je tu, kao što nije / [...] Ona je tu, kao što nije / [...] Ona je tu, kao što nije.”¹⁰ (GRABOVAC 2011, 48), vagy „(iz mog ugla) / ugla mog nema / [...] Nema više mog ugla posmatranja. / [...] Nema celokupnog sveta sagledanog / Za tren. / Nema ugla pod kojim pada moja senka. / Kiša. / [...] Sve je u nijansama. / Što se / Prelivaju.”¹¹ (GRABOVAC 2011, 35.) Nemcsak arról van szó, hogy a diszlokált szekvenciák a külső referencia szerint nem találják helyüket, de kommunikátumuk tekintetében is egy olyan mag köré szerveződnek, amely nem csupán hozzáférhetetlen, hanem hiányzik is, létmódja a távolság, a felé tartás állapotában történik meg a költemény. Lehetetlenné teszi az átfogó tekintetet, a hozzá vezető út kudarcának beszámolójává az egyes strófákat, távol tartja a szövegek „lényegét”, meglopja a vers értelmét, és meghajlítja a nyelvet, de paradox módon éppen ezzel lesz a szignifikáció feltétele, megvonódásával, úrszerűségével a beszéd alapja. Nem „egyszerű” antiesszencializmussal van dolgunk, hiszen a három kötet nem adja föl, újra és újra nekirugaszkodik, teljes tematikus spektrumukon keresztül a kimondhatósággal, a megtalálással, a mögöttséssel viaskodnak, továbbá a szerző a *Povratne pesme* utószavában nem áttal valamiféle lényegi kapcsolatról beszélni a költemények között („Pored formalnih sličnosti sigurno su mnogo značajnije suštinske veze, preplitanja i dopunjavanja.”¹²), tehát a

⁸ 2.1. („Nem jó, ha a vers azzal kezd, ami kitér / a tekintet elől / mert akkor / előle is kitér a szó noha / [...] sosem fogja körül / a tekintet lényegét azt / amit csak / a káosz érintése fog el”)

⁹ 2.6. („Nem tudtam magukra hagyni a szavakat / visszatértem értük / de sehol sem voltak. / Valaki erőszakkal vagy / fondorlattal elragadta őket / hogy a saját szánalmas / 0 versébe tegye minden / volt itt / sírás ordítogatás / fenyegetés káromkodás kiabálás / kibeszélés / különféle jellemzőikre való hivatkozás sőt szemtelen / találgatás hogy még ha [...] elveszi is a fizikai életüket / nem tűnik el az a másik / megfoghatatlan, ami túléli / valahol távol / valamely titkos helyen és / [...] egészen más megfoghatatlan / dolgokról beszél”)

¹⁰ 3.7. („Itt van, mint ahogy nincs / [...] Itt van, mint ahogy nincs / [...] Itt van, mint ahogy nincs”)

¹¹ 2.10. („(az én szemszögemből) / nincs szemszögem / [...] Nincs már meg a szemszögem / [...] Nincs a befogott teljes világ / Egyetlen pillanat alatt. / Nincs meg az árnyékom esésének szöge. / Az esőé. / [...] A részletekben van minden. / Amelyek / Elmosódnak”)

¹² Napomena autora. (A szerző megjegyzése.) GRABOVAC 2011, 177. („A formai hasonlóságok mellett sokkal lényegesebbek a lényegi kapcsolatok, az összefonódások és kiegészítések.”)

mag problémáját nem lehet egyszerűen csak elvetni,¹³ eliminálni. Már csak azért sem, mert abban ismét megtörténne, éppen benne találnánk magunkat minden el-
lentmondásával és retroaktív előfeltételezettségével, ezért a reflektálatlan, de elkerülhetetlen helyzet fogalmiasításához a lacani Valós teorémáját idézném meg, amelyet nagy vonalakban, Slavoj Žižek interpretációját követve, azt három részre főlösztva, „megvágva”, a következőképp határozhatnánk meg:

1. A valós a kiindulópont, az alap, a szimbolizáció folyamatának bázisa [...] azaz a Valós bizonyos értelemben megelőzi a szimbolikus rendet, mely utólag már hálózatába fogva fogja strukturálni a Valóst [...] De ugyanakkor a valós e szimbolizációs folyamat végterméke, maradéka, maradványa, selejtje, valamint a szimbolizációt elkerülő maradvány, többlet, s mint ilyen, maga is a szimbolizáció produktuma. Hegel fogalmaival: a szimbolikus egyszerre feltételezi és tétélezi a Valóst.

2. A Valós az élettelen jelenlét és pozitivitás teljessége; a valóságban nincs hiány – a hiányt csak a szimbolizáció vezet be; csak a jelölő használatával keletkezik a Valóságban lévő üresség és hiány. Ugyanakkor a Valós maga a szimbolikus rend közepén lévő űr, szakadás, nyílás – az a hiány, ami körül a szimbolikus rend megszerveződik. [...] a Valóst nem lehet tagadni, vele szemben a negáció tehetetlen, ezt a pozitív élettelen adatot a tagadás dialektikája nem tudja maga alá gyűrni; de egyben azt is hozzá kell ehhez tenni, hogy ez csak azért van így, mert a Valós maga, önnön pozitivitásában nem más, mint egyfajta űr, hiány, radikális negativitás megtestesítője.

3. Első megközelítésben a Valós az esetleges találkozás megrázkódtatása, mely szétrombolja a szimbolikus mechanizmus automatikus keringését [...] traumatikus találkozás [...] De [...] a trauma éppen mint a teljes esetlegesség kiáradása a maga pozitivitásába sehol nem létezik; [...] Végezetül pedig ha a Valóst az íráshoz (écrivain, és nem a posztstrukturalista écriture) való viszonyában próbáljuk definiálni, akkor első megközelítésben azt kell leszögeznünk, hogy a Valóst nem lehet bevésni „inscribe”, a Valós elkerüli a bevésést [...] Ugyanakkor a jelölőkkel ellentétben vett írás maga a Valós – a lacani écrivain nem a jelölő, hanem az objektum státuszával bír. (ŽIŽEK 1996, 210–213.)

Korántsem összefoglalásképp, inkább a három pont metszésvonalaként még annyi, hogy a Valós „nem más, mint a bevésés lehetetlensége; a Valós nem egy transzcendens pozitív entitás, nem a szimbolikus renden túli és a szimbolikus rend számára elérhetetlenül létező kemény maghoz hasonló, egyfajta kanti magánvaló dolog – a Valós önmagában semmi, csupán űr, a szimbolikus struktúrában valamilyen centrális lehetetlenséget megmutató üresség. [...] Ez a lacani Valós: egyfajta hárta, amit soha nem találunk el – mindig vagy túl hamar, vagy túl későn érünk oda.” (ŽIŽEK 1996, 213.)

¹³ Másrészt nagyon is el kell vetni a magot, amely termékenynek mutatkozik, megkerülhetetlen, Grabovac nyelvezetének szegleteiben folyton rábukkanunk.

Ha ezt a Valóst modellként alkalmazzuk, szimbolikusan túli (nem) jelenvalóságát a grabovaci poétika mozgatójaként, alapvetéseként és bonyolítójaként ismerjük föl, a következő kérdés az, vajon a *Povratne pesme* hálózatában a versek szomszédossága változik-e, vajon arról van-e szó, hogy új elemek kerülnek egy-egy szöveg mellé, köré; vajon korábbi (könyv)struktúrák decentralizálódnak, és a költemények esetleges jelentésváltozása az új szöveggörnyezetnek tudható-e be, vagy a mindig hiányzó valós felé tartó szövegnek eleve nem is volt helye, létmódja a diszlokálizálódás.

Ez utóbbi esetben „ezek” a költemények nem „azok” a költemények, nem helyeződtek át, és a belőlük építkező kontextus sem szerveződött újjá; nem volt mit megismételni, nem volt (ön)azonos elem, amely eltérő differenciális értéket kaphatott volna, egyáltalán nem is volt költemény, hanem csak a Valós hiányzó referenciartományja; a matézisnek nem volt, nincs mit kordában tartania, letisztáznia, átláthatóvá tennie; a költeménynek nincs objektivitása, ezzel térfoglalása sem. Hanem csak ismételhetsége, lezárhatatlan kifutása, talán még a Valóst is kijátszó mozgékonyasága. A költemény nincs, hanem, a kombinatorikai kísérlet erre tanít: volt csak, és lesz mindig majd.

Hangköltemények

Ladik Katalin sokrétű művészetének megközelítéséhez, a teoretikus közelség és az opusszal kon- vagy disszenzuálisan kialakítandó értelem megképzéséhez legalább három, egyenként is továbbágzó irány adódik, amelyeknek a másol vázolt módszertani megfontolásaimmal (SAMU 2011) összhangban történő artikulációja a mediális szempont(ok) fölerősítéséhez vezet(het). Az irodalmi (költészeti), a performance-művészeti és a színházi aspektus hármasa a nyelv(iség), a performativitás és a test, továbbá mindezek külön-külön és együttesen vett feminin vonatkozásait emeli ki mint a művészeti praxis és heterogén, de összetartó diszkurzív vektorok mezejét, ahol az életút, az ars poetica alakulása, dinamikája, a neoavantgárd és az érett modernizmus kritikáján túli posztmodern manőverek egy közép-kelet-európai, regionális és számos tekintetben minor kontextus kontúrjait rajzolják. Nemcsak a konkrét szociokulturális miliő, az érvényes irodalmi paradigmák és a történetiségükben (is) meghatározott, lokalizálható művészeti gesztusok leírásáról, leírhatóságáról volna szó, hanem egy olyan beavatkozás¹⁴ nyomon követéséről, amelynek íve az egyéni élettörténet mesterségesen (artisztikusan/-ficiálisan) kiragadott szubjektív darabjai egyediségtől a folklór, annál tágabban pedig a mitológia összetett kollektivitása felé tartana.

¹⁴ Az intervenciónak visszaadjuk többé-kevésbé eredeti jelentését, amely ugyanakkor találkozik az elemzés módszertánával. Az intervenció mint primer művészeti eljárás aspirációit tekintve itt egybevág értelmezésével, tulajdon fogalmi olvasatával, működését és paramétereit tekintve homológ a szerkezete.

Három művészhez, három diszciplínához, néhány médiumhoz kellene közelítünk: a performer (legelső dokumentált, hivatkozott pillanata az 1968-as UFO Szentjóbý Tamással és Erdély Miklóssal), a költő és a színművész mutatja magát hangzó, vizuális, taktilis és valamennyi kombinációját jelentő mediális manifesztációkon keresztül, amelyek a kísérlet, a kérdés, a szubverzió, az átírás, a reorganizáció, máskor pedig a transzgresszió hordozói. A három művész egyazon szerzői, nominális pozíció gyűjtőkategóriájába foglalt összetett, bizonyos értelemben skizoid szubjektumképlete a kohézió, a koherencia, az identitás, az egység és többszörösség, a közös nevező, szemiózis és referencia, szűkebben: a szemantikai utalástartomány lehetőségeinek problémáját veti föl. Nemcsak a szakirodalom (kétségkívül dekonstruktív ihletésű) érzékeny fölvetéséről (ŠUVAKOVIĆ 2010, 8) van szó, miszerint a biográfia elbeszélhetősége, egyik oldalon a szöveg, másrészt pedig az élettények diszperz kölcsönös ellenállása jelent komoly nehézséget az egy alakká formálódás (alkalmasint lehetetlen) folyamatában, hanem egy olyan diszkurzív vonal meghúzásáról, amely nem is ismeri az egyetlen irányt, előföltévesei szerint sem törekszik körberajzolni és túlszűkíteni témakörét. A Ladik Katalin tulajdonnév gyűjtőkategóriává lesz, „para-szinekdochikusan” hol részt, hol meg egészt jelöl aszerint, hogy a stabilizálódni és ezzel bezárulni készülő értelem miként állapodna meg, több művészeti ágban érdekelt szerzőt találna-e, vagy a multidiszciplináris produkciót kötné ugyanazon szerző valamely átfogó habitusához. Mozgékony perspektíva épül ki, amelynek elhajlásai és váltásai mindegyre új problémákat vetnek föl, ezek mindegyike meg termékeny módon továbbszóródik a Deleuze–Guattari-féle kiterjesztett minoritás intenzív és aktív használatai felé, az intervenció tárgyviszonyt mellőző ritmusát (is) követve, ugyanis Ladik Katalin¹⁵ többosztatúsága az elágazásokban is a krízis, az excesszus, a fölfüggesztett határ, a szkiz, a navikularitás¹⁶ és decentráció modalitásait veszi föl. Mindezek mellett a ladiki produkció maga is olyan szekvenciákat, formákat, műfajokat, (színházi és performance) eseményeket generál, amelyek mindig a határsáv közelében mozognak; a jelentés(t megtartó) felszínt, az értelem megképződésének és működésének vonalát a test, az archaikus biológiai zajlás szubhumán tömörségével kísértik, míg a test belső törvényeit, összekapcsolódásainak, hangjainak, anyagcseréjének, ösztönszerű pozitíváinak viszonyait szemiotizálják, mélységeit a jelentésfelszín felé mozdítják.

¹⁵ Már a tulajdonnévi jelölővel is gond van, a magyar (nyelvű) kultúrkör a becézett alakot ismeri és használja szívesen, Ladik Katiról ír és gondolkodik, míg a teljes név kiírása a nemzetközi szintérre, illetőleg a szerb és horvát irodalomra jellemző. „Próbáltam, de észrevettem, hogy milyen nehezemre esne Ladik Katalinnak nevezni, hiszen a Ladik Kati honosodott meg köreinkben. Teljes nevén inkább a szerb és horvát irodalom emlegette: Katalin Ladik” – mondja például Bartuc Gabriella (BARTUC 2010, 41). Jellemzően az *Ex Symposion* is tematikus *Ladik Kati*-számot közöl.

¹⁶ Bertrand Westphal fogalma, amelynek deleuze-i ihlete válik itt fontossá, a határ (border), az átjárás, a passzív struktúrák dinamizálása, a megállapodás/-dottság diszkurzív lokalizálása és leváltása. (Lásd WESTPHAL 2011.)

A performer és a színésznő mellett az irodalmár Ladik Katalin fragmentált, sőt csonkolt narratívában gondolkodik, ami az archaikus dimenziót a folklór konvenciójába vezeti, azt a személyes élettörténet felé szűkíti tovább, ennek (ekképp lehetetlen) kifejezése a költészet radikális, avantgárd eljárásaihoz sodorja, amelyek a kontextus horizontjában neoavantgárddá minősülnek át, majd az erotika-nőiség (a szociokulturális milió figyelembevételével különösen) provokatív tematikája a jelölő szegélyét kezdi tapogatni, eljut a határig. Nemcsak a kifejezés, az irodalom, a költészet, a líra, a szabad vers, hanem a nyelv határáig, annak linearitását fölfüggesztve nem csupán valamely meglévő, ott lévő, körberajzolható, leírható határig, hanem határokig, jelentéskudarcokig, a többszörös nekirugaszkodás testi vonatkozásáig, eljut ahhoz a pillanathoz (és itt fontos a temporális kategória), amikor a szemantika találkozik önnön lehetőségfeltételével, rövidzárlatában tulajdon egybeeső kezdetéhez és végéhez ér (mindkét pillanatban *hiányzik* még/már; vagy a jövőt anticipálja, amelyben a jelentés lesz, vagy valamely visszahozhatatlan múltba vetül, amikor a jelentés még nem volt), *eljut a tiszta banghoz*, amelynek ismételt angazsálását az egyik leghomályosabb műfaji megjelölés lokalizálná, az úgynevezett fonikus költészet.

Ehelyütt éppen e költészeti forma, a sajátos rövidzárlat, beszűkülés és burjánzás, szubverzív minimalizmus és metasztatikus kritika szemantikai következményeire, az adekvát teoretizálás lehetőségére leszünk kíváncsiak, illetőleg egy olyan temporális modell jelzésére és operativizálására teszünk kísérletet, amely kezelni tudja a fonikus költészet nyelvi és nyelven túli (sok esetben nyelven inneni) referenciális aspektusait, a test bonyolult szerepét, és a határtapasztalat mediális karakterét.

A deleuze-i nyelvfilozófia értelmében (DELEUZE 1990) a nyelv lehetőségfeltétele a *jelentés eseménye*, az esemény teszi lehetővé a nyelvet, de ez korántsem jelenti azt, hogy a kezdetnél, a kiindulásnál találánánk magunkat. Kezdőpontja a beszédrendjének, a megszólalásnak lehet/van, de a nyelvi struktúra szimultán módon, egyetlen lökésben adott, amelybe a megszólaló belép, abban beszédevékenységével manifestálja magát, tárgyakra utalva denotál, tartalmakat közölve pedig szignifikál. Az esemény sem a szignifikációval, sem a denotációval, sem pedig a manifestációval nem azonos, de a nyelven belül munkál, a kijelentésekhez kapcsolódik, azokban fejeződik ki, rajtuk kívül nem létezik, de nem is azonos velük. A kifejezett nem azonos a kifejezéssel, de előre meghatározza működés módját, értelmet ad neki, aminek előfeltételezése nélkül a kifejezés nem lehet kifejezés, de minthogy a jelentés (eseménye) az egyes propozíciókban, azok révén képződik meg, nem beszélhetünk preegzisztenciáról (a jelentésemény a propozíció előtt nincs, nem egzisztál), hanem preinherenciáról, ami a megalapozás, a feltétel létmódja, azaz valamisége (aliquid).¹⁷ A beszédkezdet nyelvi rendbe való belépésének feltétele az, hogy a hang

¹⁷ A nyelven kívüli testi, fizikai valóság eseményei tekintetében a propozícióhoz mért preinherencia helyett szubszisztálásról beszélünk. Az esemény ontológiai küszöbe így nem a lét, az egzisztencia (ami a testek jellemzője), hanem a testekben való szubszisztálással korrespondáló valamiség, az aliquid. A testek okozataiként értelmezett inkorporális ese-

elkülönüljön a fizikai valóság zörejeitől, és ne mosódjon össze a test hanghatásával, azaz a nyelv kondíciója éppen az a propozíciókat is szervező erő, amely leválasztja a hangot a testről, és megteremti távolságát a referenciális valósághoz képest is. Ennek az erőnek a zónája egy alternatív oralitás, amelyben a száj, az evés, a testi összevegyülés és egymásba hatolás deterritorializálódik, és a nyelvi esemény orgánumává válik, a zajokból és zörejeiből a felszín hangértékei lesznek/lehetnek, egy különösen sérülékeny választóvonal konstituálói, amelyek a beszélő test és a referált valóság között helyezkednek el, miközben működésükkel a beszélő testet is kiemelik a referencia tartományából, amelyhez egyébként (az értelem aktusának hiányában) maga is tartozik. Ez a kiemelés egy új dimenzió kibontakozása, temporális megnyílás, a térkoordináták át- és felülírása, a hang „öntávolsága”, kettős transzgressziója, a testről való leválásban megvalósuló határátlépés, amelyben saját magát mint zörejt is az utalástartományba vetítheti, de a dolgoktól való távolságtartás is, amelyekre a jelölést vonatkoztatja. Az első esetben történik meg az öntávolság, amennyiben a hang maga is dologiasodik és a bezáródó, de végtelen reprezentációban (Derrida) mintegy önmaga mellé helyeződik, ugyanazon entitásként beleér a dolgok rendjébe, a jelentés eseményének felszínén pedig leoldódik róluk, és a jelölés idejébe költözve a hús mélységéhez képest eltérő dimenziót nyit meg.

A fonikus költemények esetében mintha éppen ez a felszín remegne meg, szakadozna föl olyképp, hogy hol a test(ek) felé közelítünk, tátongó mélysége(ik) felé gravitálunk a ki-kihagyó jelentés zörejbe fordulásában, hol pedig az organizmus zajlásának skizoid felülettelensége siklik az értelem tükrére a némelykor össze-összekapcsolódó jelölők, illetőleg a nyelvi alap részleges funkcionálása révén. A hang státusa vizsgálatának tétje eszerint többfelé ágazik, és a szignifikáció problematizálásával a mélység-felszín, a temporális dimenzió és annak átértékelése, továbbá a nyelv(iség) genezise irányába nyit, Ladik Katalin esetében ráadásul a nőiség vonatkozásaival is számolni kell. A deleuze-i nyelvfilozófia a hang testről való leválásának különösen fontos problémáját Melanie Klein résztárgyelméletének kritikai újraolvasásával, orientációs alkalmazásával és módosításával végzi el, ami esetünkben azzal nyer további relevanciát, hogy a nyelv kialakulásának, a hang szignifikációs eltérülésének eseményét a Superegóhoz, azt viszont (Freuddal és Lacannal szemben is) az anyához, a nőhöz köti.

mények a felszín sajátos időkoordinátákkal rendelkező hatásai, amelyeket legfeljebb igékkel jelölhetünk, és folyamatos szökésben vannak, idejük a kitolódás és visszahúzó-dás. A vágás eseménye egy testen például a testhez képest „kívül”, a felszínen marad (sosem része a test folyamatainak, anyagi zajlásának, részei organikus elkeveredéseinek, bármilyen mélyre is hatol), továbbá időben lokalizálhatatlan marad, nincs egyetlen, megfogható pillanata, a pillanatban még vagy már nincs ott, még nem történt meg, illetve már megtörtént, kezdeténél előrefelé vetül (lesz), végénél visszahúzódik (volt), a megejtett seb *egyszerre* felszínibb annál, amilyen lesz, és mélyebb annál, amilyen volt.

Ladik valamennyi fonikus és fonikusan is előadott költeménye, a hangok el- és megnyújtása, a hangértékek differenciálható határainak elmosása, üvöltésekbe és garathangokba való abszorpciója, az archaikus regiszter, a folklór, a hétköznapi mitológiájának folyamatos megidézése fölveti a nyelvi-nem nyelvi, a mélységfelszín, a referencia és szignifikáció problémáját,¹⁸ de a *Fűketrec* című bestiárium (LADIK 2003) az állati vetület tematikus hangsúlyozásával a nyelv előtti/alatti testi, bestiális, és az értelem eseménye által kiemelt emberi hang határzónája paradigmikus kötetének tűnik. A hangköltemények kapcsán egyébként is erős a kísértés, hogy a versbeszélő szubjektumkonstrukciója helyére a testet helyezzük, amely bensőségesebb viszonyt ápol az animális léttel, a nyelven kívüli kifejezés szubhumán formáival, ahol a motorikus impulzus és „közlés” jóval közelebb esnek egymáshoz, mint a jelentésemény által kiemelt, deterritorializált beszéd esetében, de a *Fűketrec*-ben mindez komprimálódik. Bevezetésében Szkárosi Endre olyképp fogalmaz, hogy a „költő jelenlétével, vagy csak a hangjával, vagy a képzelet írásba kódolt formáival tehát testet ad a szónak, a nyelvnek. A hanggal, a nyelvi közlés testi realizációjával az ember – többnyire anélkül, hogy gondolna rá – már a köznapi érintkezésben is testet ad a nyelvnek”,¹⁹ a szerző pedig a következőket mondja: „Válogatott és új »állatversek« ezek, mondhatnám, majdnem »emberiek«, ha ez a jelző nem volna túlságosan nyomasztó. [...] Milyennek érzik az »embert« magukban azok a lények, akiket mi »állatoknak« nevezünk, és hogyan éljük meg mi őket, amikor a testünkben lakoznak? Megadatik-e vajon számunkra újra a lehetőség: harmóniában létezni azzal a lénnel, aki az állatban minket szenved?” Akárha a nevezett problémákon túl (és azokkal korrespondálva a test és a hús vonalán) az érzékelés logikáját kutató Deleuze-t is megidézné, az állattá válás/leendés humán-animál/animál-humán kölcsönalakulásában, különösen, ha megfontoljuk, a performer Ladik Katalin milyen előszeretettel torzítja arcát²⁰ előadásain üveglapokkal, műanyagokkal, milyen fontos nála, hogy az arc strukturáltsága a hangértékekéhez hasonlóan elmosódjon, visszakerüljön a testbe, ami a humán kifejezés genezisével való kommunikációt a térbeliség, plasztikusság felé is kizozdítja. Szkárosi Endre ugyan költészetről, esztétikailag motivált nyelvről beszél, de sorából nyilvánvaló, a

¹⁸ Már legelső verseskötetétől kezdve (LADIK 1969).

¹⁹ Szkárosi Endre bevezetése Ladik Katalin *Fűketrec* című kötetéhez (LADIK 2003). http://mek.oszk.hu/01300/01328/01328.htm#_Toc57600524 (Letöltés ideje: 2011. 05. 05.)

²⁰ „The body is the Figure, or rather the material of the Figure. Above all the material of the Figure is not to be confused with the material structure in space which is separate from this. The body is a Figure, not structure. Conversely, the Figure being a body, is not a face and does not even have a face. It has a head, because the head is an integral part of the body. It can even be reduced to its head. [...] There is a big difference between the two. For the face is a structured spatial organization which covers the head, while the head is an adjunct of the body, even though it is its top. It is not that it lacks a spirit, but it is a spirit which is body, corporeal and vital breath, an animal spirit; it is the animal spirit of man: a pig-spirit, a buffalo-spirit, a dog-spirit, a bat-spirit” (DELEUZE 2003, 20).

„szuprapoétikusság”²¹ tudatosíttatja a szubjektum mediáló státusát, a testhez való speciális szemiotikus kötöttségét, amelyben nemcsak intencionált értelem kommunikációjában vesz részt, hanem alkalmat biztosít a tőle független értelemesemény kifejeződéséhez, nem ő/az beszél a nyelvet, hanem a nyelv beszél rajta, testének médiumán keresztül, amiért is két világhoz tartozik, a jelölő és jelölt, a nyelv és referencialitás rendjéhez egyaránt. A tiszta testi (ha úgy tetszik, állati) hang referenciára vonatkozása, átfordulása, öntávolsága a nyelvi esemény alapjának, legösszettebb problémájának tűnik, amelyhez Manuel DeLanda a primitív nyelv kapcsán a referencia fölbukkanásáról gondolkodva a következőképp jut el:

Having the ability to refer implies the creation of a conventional association between monolithic symbolic artifacts and real entities mediated by meanings. But what could „meanings” be in a world of pre-linguistic huntergatherers? [...] prototypes that neural nets extract from sensory experience, nonlinguistic categories or generalizations stored as distributed patterns of activation. These distributed representations are associated to their referents directly because they are extracted from repeated encounters with many particular instances of a class of referents. [...] neural nets can also explain the association between meanings and sounds because the process of training that generates the distributed representations is often performed with the goal of producing a particular motor output. If we think of this motor output as involving the larynx as a source and the vocal cavity as a filter then the final product is a vocalization that is automatically associated with the distributed representation. [...] all that is left to explain is the emergence of the link between *sounds and referents*. (DELANDA 2011, 149.)

DeLanda az automaton elméletek és az úgynevezett szemiotikai dinamika (semiotic dynamics) nevű szimuláció révén próbálja megragadni a hang referenciára vonatkozásának lépéseit, a jelzett deleuze-i elmélet viszont számol a test folyamatos jelenlétével, transzformációival, a jelölővel való érzékeny cserefolyamataival, a fenyegetettséggel, a kisiklás lehetőségével, amit Ladik újra és újra demonstrál.

A résztárgyelmélet átalakításának első lépése²² a mélység körülhatárolása, ami a skizoid-paranoid pozíció velejárója, az értelemesemény alatt húzódó végtelen szakadék, amely fölött a jelentésfelületnek meg kell képződnie, és amelynek hangjait el kell térítenie. Az oralitás, a száj, az anyamell jelentik a feneketlen mélységet, a tisztán testi kommunikáció elemeit, amelyeknek a kannibalizmus és az analízis a meghosszabbításai, továbbá az anya testét jó és rossz résztárgyakra bontják, amelyek föl-

²¹ „Ladik Katalin olyan költői szöveget alkotott, [...] amely ugyanakkor a maga teljességében szuprapoétikus, tehát az egyes költői közlésrétegek érvényén felül is értelmezhető költészetet testesít meg.” (LADIK 2003).

²² Lásd DELEUZE 1990, Twenty-Seventh Series of Orality, 186–195.

darabolva, kiüresítve, széttördeelve a csecsemő testébe introjektálódnak, és a rájuk irányuló agresszivitással visszaprojektálódnak az anyai testbe. Az introjektált részek mérgező, érdes, fenyegető elemek a csecsemő organizmusán belül, az anya mindegyre újratermeli őket, a kényszeres introjekció pedig bejuttatja őket a bőr alá, a húsba. Ez a testek, a nyers biológiai mélységi kommunikációja, amelyet a depresszív pozíció követ, ahol a jó résztárgyakkal (a tápláló, a rávetített agresszivitást nem viszonozó anyamell) való identifikáció megerősíti a szuperegót, és az ego kialakulásához vezet. Ehelyütt nincs módunkban, és nem is célszerű részletesen végigkövetni ezt a folyamatot, de érdemes kiemelni, hogy a skizoid pozíción belül a rossz résztárgy ellenpontja a részviszony kiiktatása, a teljesség, a folyamatosság, a keringés, a fluiditás, a szervek nélküli test, amit Deleuze természetesen Artaud kapcsán elaborál, aki Ladik egyik vállalt, nagyon fontos inspirációja.²³ Deleuze annak posztulálásával tér el a kleini modelltől, hogy a jó résztárgy sohasem introjektált, mert egy másik dimenzióhoz tartozik: „The good object has another »position«. It belongs to the heights, it holds itself above...” (DELEUZE 1990, 189), és a nyelv(iség) kezdetét éppen itt kell keresnünk, „what guarantees [...] the first stage in the formation of a language, is the good object of the depressive position up above. For it is this object that, from among all the sounds of depth extracts a Voice” (DELEUZE 1990, 193).

A hangköltészet tétje, a ladiki opus kerete, „fűketrece”, hajlékony és sebezhető váza, a fonikus költeményeket kimondó oralitás, a félig artikuláló száj, amely a test felől is visszafogja magát, hiszen mégsem üvölt, hanem hangokat rág, buborékozik, nyújt meg, és a szignifikációt is kijátssza, szintagmákat szabdal föl, majd mos el, éppen itt találja magát, a választóvonalnál, a nyelv genezisénél, test és értelem között, maga mellett, keresztidentitásban, jelentőként és jelentettként is, a választóvonal mindkét oldalán, rongálva és építve, alatta és meghaladva, műfajhatáron, amelynek mentén érdemes elindulni/továbbhaladni.

²³ Az Artaud-kötődést Ladik gyakran hangsúlyozza, emellett az 1990-es újvidéki *Seraphine Tanz* című performance, vagy az 1996-os *L'agneau de dieu et le double* közvetlenül is Artaud szövegeire épül. Bartuc Gabriella egyenesen Artaud lányának nevezi (BARTUC 2010, 41).

Bibliográfia

- BARTUC Gabriella (2010), A nyelv atlétája, *Ex Symposion*, 2010/72.
- DELANDA, Manuel (2011), *Philosophy and Simulation. The Emergence of Synthetic Reason (Chapter Ten. Multiagents and Primitive Language)*, London–New York, Continuum.
- DELEUZE, Gilles (1990), *Logic of Sense*, trad. Mark LESTER, New York, Columbia University Press.
- DELEUZE, Gilles (2003), *Francis Bacon: the logic of sensation (Chapter 4. Body, Meat and Spirit, Becoming-Animal)*, trad. Daniel W. SMITH, London–New York, Continuum.
- GRABOVAC, Simon (2011), *Povratne pesme*, Beograd, Altera.
- LADIK Katalin (1969), *Ballada az ezüstbicikliről* (lemezmelléklettel), Újvidék, Forum.
- LADIK Katalin (2003), *Fűketrec. Bestiárium. Versegek*, Hága, Mikes International, (http://mek.oszk.hu/01300/01328/01328.htm#_Toc57600522); 2004, Budapest, Orpheus; 2007, *Kavez od trave. Poezija*, Osijek, Matica hrvatska.
- SAMU János (2011), *Intervenció, hang, székesvonalak*, in *A magyar nyelv a többnyelvű Vajdaságban. I. kötet. Nyelvi jelenségek*, Szabadka, Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, 114–124.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško (2010), *Moć zene: Katalin Ladik. Interpretativni narativi o subjektivizaciji, ženi i umetnosti između bladnog rata i tranzicije u centralnoj Evropi/The Power of a Woman: Katalin Ladik. Narratives of Interpretation, of Subjectification, Women and Art Between the Cold War and Transition in Central Europe*, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu.
- WESTPHAL, Bertrand (2011), *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, trad. Robert T. TALLY Jr., New York, Palgrave Macmillan.
- ŽIŽEK, Slavoj (1996), *A Valós melyik szubjektuma?*, ford. CSONTOS Szabolcs, in KISS Attila Attila–KOVÁCS Sándor S. K.–ODORICS Ferenc (szerk.), *Testes könyv I.*, Szeged, Ictus.

Recenzió

Oblomov: állandók és változók¹

Goncsarov bicentenáriuma

Goncsarov születésének kétszázadik évfordulójára az Orosz Tudományos Akadémia Orosz Irodalomtudományi Intézete (a Puskin Ház) *Обломов: константы и переменные* (*Oblomov: állandók és változók*) címmel adott ki tanulmánykötetet. A szerkesztőbizottság már a könyv bevezetőjében is hangsúlyozza, hogy a kötet témáját tudatosan behatárolták, s a tanulmánygyűjteményt kizárólag Goncsarov *Oblomov* című regényének szentelték. Következésképp sikerült kiküszöbölni az ilyen gyűjteményekre oly jellemző tematikus eklektikát, így a kötet témavezetése egy adott szöveg textológiájának, poétikájának és recepciójának a kutatására összpontosít.

A szerkesztők továbbá azt a célt is elérték, hogy egy kiadványban egyesítsék egy monografikus kutatás, illetve tudományos tanulmányok hagyományos gyűjteményének a premisszáit, mivel a tematikus korlátozás ellenére a szerzők egymástól való viszonylagos függetlensége lehetővé tette a módszerek, nézőpontok, megközelítések és értelmezések sokszínűségét, ami máskülönben aligha valósulhatna meg egy monográfiában.

A kötet öt tematikus blokkra tagolódik. Az első és egyúttal terjedelmében is a legjelentősebb rész *Az Oblomov problematikájához* című nyitófejezet, melyben a tanulmányok sorát az a neves Goncsarov-kutató nyitja meg, aki a kötet ajánlásának címezte is egyben: Mihail Vasziljevics Otragyin a regény *epilógusát* veszi górcső alá (értelmezése szerint a regény két zárófejezete az epilógus funkcióját tölti be), tárgyalja narratológiai aspektusait, az úgynevezett goncsarovi „inverz”, vagyis a narratív szerepcsere jelenségét, s kitér továbbá olyan interpretációs kérdésekre is, mint például az *Oblomov–Hamlet*-párhuzam. A tveri egyetem képviselőjében Alekszandr

¹ С. В. ДЕНИСЕНКО (отв. ред.) (2011), *Обломов: константы и переменные. Сборник научных статей*, СПб., Изд-во «Нестор-История». A kötet tartalmának legnagyobb részét annak a nemzetközi tudományos konferenciának a törzsanyaga képezi, melyet 2009 októberében tartottak Szentpéterváron *Oblomov: Sine ira...* címmel a regény megjelenésének 150. évfordulója alkalmából, a Puskin Ház rendezésében.

Szorocsan is az *Oblomov* „fináléjáról” ír, s rámutatva az irodalomelmélet és az irodalomtörténet között kialakult holttérre, a történeti poétika észrevételeit összegezve értelmezi újra Goncsarov regényének epilógusát. A szerző azt a kérdést teszi föl, hogy az író képes-e az epilógikus anyagban, a regény cselekményét lezárni látszó konstatáló ideológézával, egyetlen kompozíciós formulában megragadni az *oblomovizmus* sokarcúságát, s lehetővé tenni annak „epilógikus” továbbgondolását. Vagy elmosódik a „finálé” pozíciójának ereje, és visszairányít a szüzsés körforgásba? Szorocsan sorra veszi az epilógus építkezésének „hagyományosnak” gondolt kompozíciós eljárásait, különös tekintettel a *szolga-úr* vagy *szolga-gazda* (*Zabar-Oblomov*) viszonyrendszer tradícióira, például a szentimentális naturalizmus korszakából.

A francia szlavista, Hélène Mélat tanulmányának középpontjában a *restség* áll mint központi tematikus komponens, s azon belül a *renyheség-cselekvés*, a testi passzivitás és a lelki aktivitás szembeállítás, a „külső” mozdulatlanság és a felhalmozódó belső energia párhuzamai és szemantikai feszültségei. A kutató szerint Oblomov élete egy olyan regénystruktúrába helyeződik bele, melyet a *tragédia* szigorú keretei határoznak meg (az álomállapot-ébredés-visszaszenderülés hármassémája), karakterológiáját a varázsmesék szereplői hierarchiai és funkciói (az orosz folklórból, a bilinákból átvett hőstípusok sémái, mint például Ilja Muromec), míg a regényidőt az oblomovi és a stolzi idődimenziók korrelációi determinálják, az oblomovi ciklikus és lassú, illetve a stolzi lineáris és dinamikus idő kölcsönhatásai. A szerző értelmezésében tehát a regény dualizmusok és oppozíciók bázissémáira épül, a stolzi és oblomovi rész-egész, töredék-teljesség-hiány szimbólumrendszereire.

Mihail Sztroganov a regényt a népi kultúra enciklopédiájaként határozza meg, és arra a kutatási hiányosságra hívja föl a figyelmet, hogy az *Oblomov*nak a folklórral való kapcsolódási pontjai eddig alig bukkantak föl az értelmezők látóterében. A szerző elemzését Oblomov álmára összpontosítja, melyben – értelmezése szerint – egy idillikusan zárt paraszti világ népi kultúrája tárul föl koncentrált, kondenz formában. A georgiai egyetem professzora, az 1987 óta az Egyesült Államokban élő Jelena Krasznoscseikova az *Oblomov* és a *Szakadék* című regények főalakjait hasonlítja össze, s az *éretlenséget* mint alapbeállítódást a *férfiassággal* szembeállítva helyezi elemzésének középpontjába.

Nagyezsda Kalinyina a regényben fellelhető zenei párhuzamokat s azzal együtt a goncsarovi írásmód „zeneiségét” kutatja, bemutatja a hangzó reáliák szövegi analógiáit, sorra veszi a regényben előforduló népdalokat, románcokat és operáriákat. Arra mutat rá, hogy Goncsarov számára a zene – nemcsak az *Oblomov*ban, de a *Hétköznapi történet*ben és a *Szakadék*ban is – nem pusztán dekoráció vagy illusztráció, hanem szüzsésképző faktor, vagyis a szemantikai detalizáció egyik motorja, illetve meghatározó eljárása, s egyúttal Goncsarov személyiségfelfogásának organikus része. A szerző azt mutatja be, hogyan jelenik meg a zene az elbeszélés kulminációs pontjain, majd példának hozza fel Bellini *Norma* című operájának *Casta diva* áriáját, amelyet számos kutató a regény egyik vezérmotívumának tekint.

Vlagyimir Kotyelnikov Goncsarov meghatározó alkotói témájával, az „örök nőiséggel” foglalkozik, s azt vázolja föl, hogy miként válik e téma – árnyalva egy

archetipikus anyaképkomponenssel – a goncsarovi karakterológia sarkalatos pontjává az *Oblomov*-ban és az író többi regényében. Szergej Larin az „eltörött csésze” kapcsán a regény „гончар” („goncsar”), azaz „fazekas” szimbolikáját fejti ki, míg Valerij Domanszkij és Klara Sarafagyina az *Oblomov* „florizmusait”, azaz a kertek, virágok, növények motívumrendszerét vizsgálják. A tomszki egyetem Goncsarov-kutatója, Domanszkij a kertek szemantikáját tárgyalja, értelmezésében a *kert* nemcsak az *Oblomov*, de a *Hétköznapi történet* és a *Szakadék* kronotoposzainak is a legfontosabb komponense, mivel a *kert* a művészi tér szervezője, a hősök természeti, családi, intim és egyéb locusainak a meghatározója, metaforikájával a szereplők viszonyainak leképezője. A szerző azt mutatja be, hogyan válik a *kert* Goncsarovnál az intim tér szervezőjévé, s egyúttal az író filozófiai-esztétikai gondolkodásmódjának indikátorává. Sarafagyina szerint pedig a virágok vagy növények archetípusok és mitológémák jelölői, s a regény „flórabankját” olyan fák, füvek és virágok alkotják, melyek közül számos – mint például az *akác* – vezérmotívummá válik. Milyen jelentéseket rejtenek tehát a *florizmusok*? A szerző szerint érzelmek „kalendáriumát” alkotják, mivel azt segítik elő, hogy a természeti képek-képzetek denotatív tere emocionális térré lényegüljön át.

A kötet második fejezete a regénynek az orosz irodalommal való párhuzamait taglalja, míg a harmadik rész az *Oblomov*-nak a nemzetközi kultúrával való kapcsolódási pontjait veszi sorra. Az orosz irodalmi összehasonlító tanulmányok középpontjában a gogoli hatásokat kutató szövegek állnak, hiszen egyfelől tény, hogy Gogol a leggyakrabban idézett szerző Goncsarovnál, másfelől pedig az *Oblomov* írója sokat értekezik Gogolról publicisztikákban, naplójegyzetekben, visszaemlékezésekben. A Puskin Ház Goncsarov-csoportjának vezetője, Szergej Guszkov tanulmányában arra mutat rá, hogy úgy tűnik, Goncsarov számára két Gogol létezett: az egyikre a puskin örökség folytatójaként, míg a másikkra egyfajta irodalmi realizmus megalkotójaként tekintett. Goncsarov, aki egyfelől nyíltan Puskin követőjének vallotta magát, ugyanakkor Gogolt is tanítómesterének tartotta, s számos kutató Gogol örökösének, folytatójaként tartja számon, különös tekintettel a *Holt lelkek*-nek, főként a második, befejezetlen résznek az *Oblomov*-ra gyakorolt hatására, például az *Oblomov–Tyentyetnyikov*-párhuzamra.

E fejezetben kap helyet a kötet magyar vonatkozása is: a Nyugat-Magyarországi Egyetem Szláv Filológiai Intézetének docense, Molnár Angelika tanulmánya szintén egy gogoli párhuzam tükrében tár föl egy regényértelmező aspektust. Az Ivan Goncsarov Nemzetközi Irodalmi Díjjal idén kitüntetett magyar kutató Gogol *Háztűznéző* című darabját állítja párhuzamba az *Oblomov*-val. A szerző hangsúlyozza, hogy nemcsak az ad alapot az összehasonlításra, hogy Goncsarov regénye és Gogol komédiája azonos szituációval és kérdéssel kezdődik (az ágyban fekvő, gondolatának önmagát átadó főhős, magány, unalom stb.), vagy a passzivitás–aktivitás, gondolat–tett szemantikai feszültségei, hanem mindez felerősödik a hősök nevének tematizációjában, *Oblomov* és a gogoli hős, Podkoljoszin nevében föltáruló értelemvilágokban: a *töredékességen* (lásd „лом” – *töredék*, „ломка” – *törés*) kívül ugyanis *Oblomov* neve a körformát és a teljességet is magában foglalja (az

„обло-” tő jelentése többek közt *öblös, kerek*), hasonlóképp a Podkoljoszin nevében foglalt „колесо”, azaz *kerék, kör* jelentésekhez, s az általuk indított metaforikus folyamathoz. Ezzel Molnár nemcsak Guszkovnak a kötetben helyet foglaló Gogol–Goncsarov-tanulmányával folytat aktív párbeszédet, de Alekszej Balakinnal is, aki írásában szintén azt hangsúlyozza, hogy az Oblomov névnek és a Goncsarov által megalkotott *oblomovizmus* kifejezésnek a regény által kifejtett értelemvilágai a mai napig milyen erősen foglalkoztatják a kutatókat, s alapvetően az обломок, лом, облыи fogalmak mentén elemzi a regényt meghatározó *töredékesség–teljesség* dichotómiát.

Kirill Zubkov Goncsarov regényének Alekszej Piszemskij munkásságára gyakorolt hatását vizsgálja, Anna Grogyeckaja Csernisevszkij „megíratlan” *Oblomov*-recenziójának perspektíváját villantja fel, Jevgenyija Sztroganova az író és a Goncsarov-kortárs író, Nagyezsda Hvoscsinszkaja (írói álneven Kresztovszkij) közötti párhuzamosságokat tárgyalja, míg a moszkvai Goncsarov-kutató, Vlagyimir Melnyik Tolsztoj és Goncsarov alkati rokonságát, pályájuk biográfiai és alkotói kölcsönhatásait mutatja be.

A nemzetközi kultúrával való kapcsolódásokat tárgyaló fejezetet Nyina Nyikolajeva tanulmánya nyitja meg, aki a francia szlavista, a nemzetközi Goncsarov-kutatás megalapozója, André Mazon *Oblomov*-értelmezését, s annak műfajtipológiai aspektusait ismerteti. Olga Kafanova a regény intertextuális bázisán belül, amely széles körben Shakespeare-től Goethén keresztül Schillerig vagy Byronig terjed, az olyan francia szerzőkkel való kölcsönhatásokat és párhuzamokat vizsgálja, mint Genlis grófnő, Eugène Sue, Victor Hugo vagy George Sand. A szerző sorra veszi az *Oblomov*ban megjelenő francia irodalmi utalásokat, és azok funkcióit elemzi. Balaksina a goncsarovi humort vizsgálja, s annak elemzését a flamand zsánerfestészet eljárásaival hozza összefüggésbe, különös tekintettel a rubensi és brouweri alapokon alkotó ifjabb David Teniers-re való utalásokra. A szerző figyelmét a humornak az az evolúciós folyamata ragadta meg, melynek során a zsánerfestők egy groteszk-szatirikus manírtól elmozdulnak egy lírai-humoros stílus irányában, és hogy mindez hogyan érhető tetten Goncsarov „humorosnak” mondott világfelfogásában és kompozíciós eljárásaiban. Az író szülővárosának, Uljanovszknak (Szimbirszknek) a vezető kutatója, Ljubov Szapcsenko pedig Agafja Matvejevna lehetséges festészeti prototípusait veszi számba, elsősorban a Gabriél Metsu, Jacob Ochtervelt vagy Jean-Étienne Liotard alkotásaira való szüzsés utalások alapján.

A német kutató, a bambergi Otto Friedrich Egyetem – Peter Thiergen professzor vezette – szlavisztikai műhelyének képviselője, Daniel Schümann tanulmányában az *Oblomov*-hagyatéknak a német nyelvben való jelenlétét, illetve adaptálódását vizsgálja, és köznyelvi, szaknyelvi és irodalmi példákkal illusztrálja (*Oblomowerei, Oblomowismus, Oblomowitis, oblomowieren* stb.) arra mutat rá, hogy az Oblomov minden más orosz irodalmi névnél jobban meggyökeresedett a német kultúrában és nyelvben. A berlini Vera Bischitzky szintén a német nyelv tükrében közli fordítói megjegyzéseit, észrevételeit a goncsarovi regényszöveggel kapcsolatosan.

A kötet negyedik fejezete egészen különböző recepciótörténeti aspektusokat tár föl. Vasziljeva tanulmányában arról ír, hogy az *oblomovizmus* mint fogalom már 1859-ben, a regény megjelenésének évében gyökeret vert az orosz nyelvben, s az 1860-as években már bekerül a Dahl-féle értelmező szótárba. Már a megjelenés évében tucatnyi recenzió látott napvilágot (Dobroljubov, Druzsinyin, Piszarev, Szokolovszkij stb.), s az Oblomov mint jelenség valósággal berobbant a köztudatba, és futótűzként terjedt el az orosz kultúrában. Alekszandra Romanova a regény vallási-etikai aspektusát, a lelki tisztaság megjelenítését, a *nyugalom* jelenségének vallásfilozófiai kontextusát tárgyalja, míg Vlagyimir Holkin a regénynyelv szcenikai nézőpontjait, metadramatikus vonatkozásait vázolja föl. A dramaturgiai „itt és most” Stolz *elbeszélésére* vonatkozik, de nem az elbeszelt történetre. Regény és színdarab különböző filozófiai-grammatikai időkben léteznek, s csak egy színházban közeledhetnek egymáshoz: Ilja Iljics Oblomov önmagának szóló színházában.

A fejezetet végül Szergej Gyenyiszenko tanulmánya zárja, mely átfogó képet ad az *Oblomov*hoz készült elsősorban oroszországi képi illusztrációkról. Mivel Oblomov is olyan „örök típus”, mint Faust, Don Quijote, Hamlet vagy Lear, így különösképp felértékelődik a regénykiadásokat kísérő képi megformálások vizsgálata a regényinterpretációk fejlődésének fényében. A szerző azt mutatja be, hogyan változtak ezek az illusztrációk a regény értelmezésének evolúciója mentén, hogyan alakultak át a regény különböző kiadásaiban, illetve egyéb kiadványokban az idealizált figuráktól a groteszk karikatúrákig, a sziluettkompozícióktól a grafikai kollázsokig. A szerző részletekbe menően sorra veszi, hogy milyen jelenetek vagy szereplők, esetleg szereplői viszonyok ragadták meg az illusztrátorok alkotói képzeletét, és milyen témákat választottak Oblomov alakján kívül is, úgymint a főhős kiegészítő attribútumai (ágy, divány, köntös, házi papucs, később pedig más „kiegészítők”), Zahar és Oblomov, Oblomov szakítása Olgával, Oblomov álma, Oblomov halála, Olga a zongoránál, Stolz megérkezése, Agafja Matvejevna Oblomov halála után, és egyéb ábrázolások.

A tanulmánykötet zárófejezete szemelvényeket közöl abból a készülő *Oblomov-enciklopédiából*, amelyen jelenleg a Puskin Ház Goncsarov-kutatócsoportja dolgozik (az első ilyen – egyetlen műnek szentelt – „enciklopédia” 1995-ben jelent meg, s témája az *Igor-ének* volt, majd az *Anyegin-enciklopédia* következett 1999–2004-ben). Természetesen az akadémiai kiadások jegyzetei és kommentárjai képezik e műfaj forrását, s így van ez az *Oblomov-enciklopédia* esetében is (bizonyos elkészült szócikkek már megtekinthetők a Puskin Ház internetes honlapján). A szócikkek alapjai tehát akadémiai szintű jegyzetek, megjegyzések, de esszéisztikus igénnyel kifejtett szószedetek mindenről, ami a regénnyel összefüggésbe hozható, s így kerülnek olyan példák a szemelvények közé, mint *Annyenkov*, Heinrich *Böll*, az illusztrátor Jelizaveta *Böhm*, vagy a francia Goncsarov-kortárs író, Charles *Deulin*, valamint egy olyan szócikk is, mint az *iskolai oktatás*. Az „enciklopédia” szerkesztőbizottságát pedig többek között olyan Goncsarov-kutatók alkotják, mint Otragyin, Zubkov, Gyenyiszenko, Guszkov, Grogyeckaja és még sokan mások.

A kötet valójában tehát kutatók aktív párbeszéde, melynek során a szerzők Goncsarov munkásságának legösszetettebb és legkevésbé kutatott problémáit tárják föl. Egyetemek, intézetek dialógusa is egyben Oroszország és a világ különböző pontjairól: Szentpétervár, Moszkva, Tartu, Tver, Voronyezs, Tomszk, Uljanovszk (Szimbirszk), Velikij Novgorod, Budapest, Szombathely, Bochum, Bamberg, Berlin és Párizs szlavisztikai irodalmi műhelyei vesznek részt e tudományos párbeszédben, s e polemika az olyan szakaszokban csúcsosodik ki, mint például az epilógusról, a gogoli hatásról vagy éppen a fordítás problémáiról szóló tanulmányok.

A kiadvány arra is ráirányítja a figyelmet, hogy az *Oblomov* „világhíre”, illetve nemzetközi (el-)ismertsége nincs összhangban a regény *megértésének* szintjével. Sőt, talán egy fordított korrelációról van szó, nevezetesen: úgy tűnik, az *Oblomov* ismertsége gyakran fordítottan arányos megértettségével. A goncsarovi hős irodalmi szupertípussá emelése, a tömegkultúrába való expanziója óhatatlanul az irodalmi karakter leegyszerűsítését eredményezte, melynek során bizonyos domináns jegyek felerősödtek, míg gondolati-értelmezési felhangok halkultak el. E jubileumi tanulmánykötet épp arról győzi meg az olvasót, hogy Goncsarov bicentenáriumán, a szerző születésének kétszázadik évfordulóján regénye még mindig felfedezésre váró területeket rejt, és titkok sokaságát őrzi.

Selmezi János

Goncsarov 200.

Gondolatok az *Oblomov* nyolcadik német fordítása kapcsán

Ivan Alekszandrovics Goncsarov legjelentősebb regényét, az orosz irodalom egyik kulcsművét, a felesleges ember típusának egyik csúcsteljesítményű megfogalmazását, az *Oblomovot* először 1868-ban fordították le németre, azaz a fordítás az eredeti mű megjelenése után kilenc évvel látott napvilágot. Az első fordítást – amelynek szerzőjéről nem maradtak fent adatok – a 19. században egy, a 20. században öt további fordítás követte. Az első teljes fordítás előtt, 1885-ben a berlini Deubner kiadó gondozásában jelent meg Gustav Keuechel fordítása. Az első teljes szöveget 1910-ben Clara Brauner készítette, amelyet 1923-ban Berlinben (H. W. Röhl) és 1925-ben Lipcsében (Reinhold von Walter) egy-egy újabb verzió követett. Ez utóbbit 1975-ben újra kiadták, holott a regényt 1945-ben Waldemar Jollos Zürichben, illetve Josef Hahn 1960-ban Münchenben újrafordította.

Az utóbbi időben a világirodalom jelentős művei kiválóbbnál kiválóbb új fordításban jelennek meg a német könyvpiacra. A müncheni Hanser kiadó útjára indított egy sorozatot és egy programot, amelynek keretén belül jó nevű fordítókat bíznak meg a klasszikus európai irodalom regényeinek újrafordításával. Külön meg kell említeni Svetlana Geier Dosztojevszkij-fordításait, Barbara Conrad Tolsztoj-fordítását (*Háború és béke*), illetve Rosemarie Tietze *Anna Karenináját*.

A Hanser kiadó Vera Bischitzkyt bízta meg az *Oblomov* újrafordításával, és ezáltal az újraértelmezéssel. A Csehov-művek fordításával múlhatatlan érdemeket szerzett fordítót 2010-ben Helmut M. Braem-díjjal tüntették ki Gogol *Holt lelkek* című regényének újrafordításáért.

Bischitzky természetesen nem azt a feladatot kapta, hogy modernizálja a regényt, hanem azt, hogy próbálja meg a regény időszínezetét megőrizve visszaadni az eredeti szöveg minden részletét, illetve új nyelvi külsőt adni neki. Ezért néha valóban kicsit elidegenítőleg hat, hogy a „Bureau”, illetve a „Shawl” alakokat használja a „Büro” és „Schal” formák helyett, de mindezt azért teszi, hogy az olvasóban ne egy modern íróasztal vagy sál képzete szülessen meg. Bischitzky figyelmét nem kerülték el a korábbi fordítások hibái sem, melyeket következetesen ki is javít.

Vera Bischitzky fordításában a mű határozott stilisztikai kontúrt kapott, amelyen könnyű patina van. A fordító nemcsak leporolta a művet, hanem kifejezetten könnyen olvashatóvá tette, a modern dikció oltárán pedig nem áldozta fel az eredeti írásmódot, hanem egyensúlyt teremtett a tartalom szabatos visszaadása és a nyelvi rafinériák között. Igazi újdonságnak az számít, hogy Vera Bitschitzkynek sikerült az, ami a korábbi fordítók egyikének sem: Goncsarov burkolt vicceit, Oblomov szellemét és intelligenciáját, komikumát és sorsának tragikus mélységét olvasói felé közvetíteni. Fordítása olyan, amelyben Goncsarov humora és iróniája végre megmutatkozik, anélkül, hogy a fordító mai divatszavakat vagy zsargont használna. Így a nyelv aktuális, vibráló, mintha nem százötven éve, hanem napjainkban írták volna.

A kritika a fordítást ugyanolyan briliánsnak és poétikusnak ítéli meg, mint az eredeti művet. Bischitzky fordítása gördülékeny, alapos, stílusos szöveg. Egyes vélemények szerint nem indokolt az előző fordítás hibáinak felhánytorgatása az utószóban, amely egyébként is túl hosszúra sikerült. Mások azt emelik ki, hogy az informatív utószón kívül egy kis enciklopédia is az olvasó rendelkezésére áll – szintén a fordító tollából –, amelyben a korabeli szokások és hagyományok kerülnek bemutatásra.

Goncsarov művének újrafordítására nemcsak azért volt szükség, mert a régi fordítások elavulnak, vagy mert Goncsarov kétszáz évvel ezelőtt született, illetve mert csak az újonnan megjelent könyvek iránt érdeklődik a szakma és az olvasóközönség. Az újrafordításban az is szerepet játszott, hogy a felesleges ember figurája nagyon aktuális. Hiába vált Oblomov neve és a hozzá kapcsolódó jelenség szállóigévé, valójában mégsem ismerjük őt. Számon tartja-e bárki is, hogy Oblomov annak az új embertípusnak az ellentéte, aki állandóan dolgozik, ellenmodellje annak a folyton nyüzsgő embernek, akinek soha sincs ideje. Egy olyan életforma anti-modellje, amelynek leitmotívuma és kulcsszava a stressz. Ettől lesz ez a regény aktuális.

Ha Oblomov alakját allegorikusan szemléljük, az ő léte, viselkedése az oroszok, de legalábbis Goncsarov válasza a hamletti „Lenni vagy nem lenni?” kérdésére. Oblomov egyértelműen az utóbbi mellett teszi le a voksát.

Oblomov szenvedése és letargiája Vera Bischitzky keze nyomán nyelvileg optimális terápiában részesült, így biztosan túléli a következő száz évet is.

Bárfay Réka

Bibliográfia

- Iwan GONTSCHAROW, *Oblomow*, Neu übersetzt von Vera BISCHITZKY, München, Verlag Carl Hanser, 2012.
- Walter KLIER, Illias der Immobilität, *Wiener Zeitung*, 2012. 06. 15.
- Michael Krüger spricht über Übersetzungen, München, Hanser Verlag, Folge 8.
- Lothar MÜLLER, Oblomow, *Süddeutsche Zeitung*, 2012. 06. 18.
- Günter NAWÉ, Ein überflüssiger Mensch, *Amazon.de*, 2012. 03. 26.
- Brigitte NEUMANN, *Iwan Gontscharow und sein „Oblomow“*, www.br.de, 2012. 06. 18.
- Ulrich M. SCHMID, Neuübersetzung mit Patina, *NZZ*, 2012. 07. 22.
- Mathias SCHNITZLER, Alte und neue Heimat, *Wdr5*, 2012. 06. 17.
- Werner THEURICH, Ein Jahrhundertwerk, *Spiegel*, 2012. 06. 18.

Nekrológ

Viljo Tervonen
(1917–2011)

Akik a finn–magyar tudományos és művelődési kapcsolatokat kutatják, léptenyomon találkoznak Viljo Tervonen írásaival. Sajnos tevékenysége immár lezárult (folytatni és hasznosítani azonban lehet), Viljo Tervonen 2011. május 19-én Espooban, 94 éves korában elhunyt. Bizonyára ő volt a legutolsó szélesebb körben ismert tagja annak a nemzedéknek, amely a finn–magyar kapcsolatokat ápolását még a második világháború előtt kezdte el.¹ S egyben ő volt a külföldi hungarológusok doyenje is.

Viljo Tervonen 1917. május 28-án született az észak-finnországi Pattijokiban. Magyarokkal először diáklevelezés révén került kapcsolatba, majd amikor a Helsinkii Egyetemen a finn lett a fő szakja, ott Weöres Gyula lektortól tanulta a magyar nyelvet, s 1937-ben és 1938-ban az ő javaslatára Tervonen ösztöndíjat is kapott a debreceni nyári egyetemre. Haláláig valószínűleg ő volt e nyári egyetem legidősebb hajdani diákja is. 1942–1943-ban a finn állam Tervontent ösztöndíjjal Magyarországra, az Eötvös Collegiumba küldte, azért is, hogy 1943 őszétől ő lássa el a budapesti egyetemen a finn lektori teendőket. Hajdú Péter finnugor nyelvész, akadémikus így emlékezik vissza erre az időre: „Tervonen rendkívül eredményesen végezte a dolgát, és kiterjedt baráti kapcsolatokra tett szert az egész országban. Hallgatóinak száma félvényként 120 körül járt, akiket több kisebb csoportban oktatott igen jó eredménnyel. Tervonen nyelvünket olyan jól megtanulta, ahogyan előtte tán senki más”. Későbbi munkásságáról pedig ezt mondja: „V. Tervonen egy személyben valóságos intézményt testesít meg a magyar műveltség és nyelv finnországi ismertetésére” (*Újabb kori nyelvészeti kapcsolatok*, in *Barátok, rokonok. Tanulmányok a finn–magyar kulturális kapcsolatok történetéből*, szerk. Päivi HEIKKILÄ, KARIG Sára, 1984, Budapest, 111–112). Tervonen már ekkor alaposabban megismerkedett a magyarsággal,

¹ A 2012. augusztus 18-án, életének 105. évében elhunyt néprajztudósnaK, Keszi Kovács Lászlónak a finn–magyar kapcsolatokat kutatása ugyan nem volt központi témája, de sokat tanult a finn néprajztudománytól, s szintén részt vett a finn–magyar kapcsolatokat ápolásában is.

a magyar kultúrával: biciklivel is járta az országot, s Képes Géza és Kodolányi János például a magyar népzene s Bartókra és Kodályra is felhívta a figyelmét. A második világháború idején a finn követséggel együtt az utolsó vonattal tért haza. 1944-től 1947-ig a Helsinki Egyetem részfoglalkozású magyar lektora, és a Magyar Intézetet is vezeti, mivel ezt az állást született magyarral akkor nem tudták betölteni. (A későbbi magyar lektorral, Lavotha Ödönnel aztán együtt írnak egy magyar nyelvkönyvet: *Unkarin oppikirja*, Helsinki, 1961.) Ezután igen megbecsült, az anyanyelvi oktatás terén szintén tevékenykedő középiskolai tanár lesz, s a neves Kalliói Gimnáziumból megy nyugdíjba. Itt is számos alkalommal megtalálja a módját, hogy diákjai közelebb kerüljenek Magyarországhoz, annak kultúrájához, irodalmához. Érdekességgént megemlítem, hogy Tarja Halonen, az előző finn köztársasági elnök szintén tanítványa volt.

Noha Tervonen már 1939-ben s az 1940-es évek első felében is ír a finn–magyar kapcsolatokról (Antti Jalava Magyarország iránti érdeklődéséről, Reguly Antal finnországi útjáról, Arvi Järventaus magyarországi kapcsolatairól), tudományos munkássága igazában nyugdíjba vonulása után teljesedik ki, amikor több szabad ideje lesz, s az államközi finn–magyar kulturális egyezmény, az ösztöndíjak, a tudományos, kulturális kapcsolatok is jó lehetőséget nyújtanak a kutatásaihoz. A hetvenes évek végétől sorra jelennek meg műfordításkötetei, amelyek a magyar folklór főbb területeit ölelik föl: *Tonavalta pubaltaa...* (Hej, Dunáról fúj a szél – népdalok), Suomalaisen Kirjallisuuden Seura [Finn Irodalmi Társaság], Helsinki, 1977, 2. kiad. 1988; *Kuoliaaksi tanssitettu tyttö...* (A halálra táncoltatott leány – népballadák, GY. SZABÓ Béla fametszeteivel illusztrálva), 1979; *Puolitoistavuotias kuninkaanpoika* (A másfél éves királyfi – erdélyi népmesék, illusztrálta GY. SZABÓ Béla), 1981; *Murbe itkun kirjoittaa...* (A bánat felszakasztja a sírást – siratók, KUNT Ernő fényképeivel illusztrálva), 1994. E kiadványok nemcsak a jól sikerült átültetések, hanem a sokoldalú és színvonalas jegyzetanyag miatt is figyelemre méltóak. Tervonen pedig, amikor fordít, a zongora mellé is oda tud ülni (kötetei közlik a kottákat és az eredeti magyar szöveget is). S fordítói munkássága egyébként kiterjed a magyar novellák (Hajnóczy, Karinthy, Kosztolányi, Krúdy, Márai, Móricz, Tamási stb.) és tudományos művek átültetésére is.

Tervonen másik fő, talán a fordításnál is fontosabb tevékenysége, a kapcsolat-történeti kutatás ugyancsak a későbbi évtizedekben hozta a leggazdagabb termést. Tanulmányok, cikkek születnek: értekezik a magyar népköltészet és a műköltészet finn fogadtatásának kezdeteiről, múlt századi finn és magyar tudósok kapcsolatáról stb. 1982-ben Irene Wichmann-nal együtt kiadják a finn–magyar kulturális kapcsolatokra vonatkozó finnországi irodalom bibliográfiáját. Ez 1946 tétel, az egyes, külön megjelent versek, cikkek stb. adatait is tartalmazza (*Suomalais-unkarilaisten kulttuurisubteiden bibliografia vuoteen 1981*. Castrenianumin toimitteita 24). A magyar és a finn nyelvtudomány kapcsolatának, de magának a magyarországi finn-ugor és magyar nyelvtudomány történetének is igen értékes forrása egyes finn és magyar tudósok levelezése. Tervonen több gondos szövegközlésű és jegyzetelt önálló kiadványban tette közzé a legérdekesebb, legfontosabb levélváltásokat:

Budenz Józsefnak Otto Donnerral (Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. 201; 1989) és Antti Jalavával (MSFOu. 220; 1995) való levelezését, s két vaskos kötetben Hunfalvy Pál és a finnek (MSFOu. 197; 1987), valamint Szinnyei József és Jalava (MSFOu. 224; 1996) levélváltását. A magyar nyelvű leveleket finnre is lefordította. Legutoljára, 2006-ban, Reguly Antalnak 1839–1840-ben Finnországból írt leveleit adta ki finnre fordítva és jegyzetekkel (társszerző: Liisa Rumohr-Norio). Ezek a levelek nemcsak alátámasztják vagy árnyalják a finn–magyar tudományos és művelődési kapcsolatokról, a finn és a magyar tudományos életről való képünket, hanem számos figyelemre méltó részlettel is szolgálnak. Reguly levelei közül néhány a korabeli Finnországról ad érdekes képet, s arról, hogyan támad fel az ő érdeklődése a nyelvrokonság iránt. Vagy a Szinnyei és Jalava levelezését tartalmazó kötetben például rövid leírás van Budenz temetéséről, megtudjuk, ki hogyan szavazott azon a választáson, amelyen a budapesti finnugor professzori katedra betöltéséről döntöttek, s amelyet Szinnyei nyert el. Szinnyeinek a *Halotti Beszéd*ről tartott akadémiai székfoglalójáról szintén olvashatunk, s egy rendkívül tehetséges és csodálatos szorgalmú tanítványáról, Gombocz Zoltánról, aki egy húszezer szavas kéziratot magyar–finn szótárt állított össze.

Tervonen munkásságáról jó áttekintést ad egy műveiből készült, azok bibliográfiáját is közlő válogatás (*Viljo Tervonen válogatott írásai a finn–magyar kulturális kapcsolatokról*, szerk. Szíj Enikő, Budapest, 1996). Tervonen tevékenységét mind magyar, mind finn részről számos kitüntetéssel ismerték el. Ezek közül ezúttal a Pro Cultura Hungarica, a Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztje elnevezésűeket, valamint a Finn Oroszlánrend első fokozatát és a Fehér Rózsa lovagkereszt rendjét említem meg.

S Viljo Tervonenra nemcsak kutatóként vagy tanárként emlékezünk. Barátságos, eleven természete révén is sok magyar barátja és jó ismerőse volt. Magam is jó személyes és munkakapcsolatban voltam vele, néhány közös cikkünk is megjelent. E nekrológot írva előkerestem egy húsz-egynehány éves fényképet. Ezen Viljo az otthonunkban két kiskorú gyermekünk között ül mosolyogva. Én is vendégeskedtem espooi lakásában, ott is aludtam. Jól, hosszan elbeszélgettünk, amihez egy saunázás is csatlakozott.

Viljo Tervonen elment ugyan, de a munkái velünk maradtak. Mi s mindazok, akik utánunk a finn–magyar kapcsolatok terén is tevékenykednek vagy tájékozódnak, megbecsülik ezt az örökséget, és támaszkodnak rá. Szerzőjüket pedig megtartjuk jó emlékezetünkben. – *Kedves Barátunk, nyugodj békében!*

A. Molnár Ferenc

Számunk szerzői

Innokentyij Fjodorovics ANNYENSKIJ (1855–1909) orosz szimbolista költő, drámaíró, műfordító. Tizenkét Euripidész-tragédiát ültetett át versformában, két ógörög stílusú tragédiát írt. Élete során csak egy verseskötetet adott ki *Тухие песни* (Halk dalok) címmel (1904). Irodalmi tevékenységét recenziókkal és kritikákkal kezdte. Nagy hatású esszéi a kétkötetes *Книги отражений*ben (Tükröződések könyve) jelentek meg.

BÁRTFAY Réka (1973) az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Orosz irodalom és irodalomkutatás doktori oktatási program hallgatója. Kutatási területei: a levél mint irodalmi műfaj, az orosz irodalom recepciója a századfordulós német nyelvű irodalmakban, német–orosz irodalmi kapcsolatok, különös tekintettel Rainer Maria Rilke és Marina Cvetajeva munkásságára.

Katharina HANSEN LÖVE az Amszterdami Egyetem kutatója. Kutatási területei: az irodalmi tér kategóriái, a térstruktúrák evolúciója az orosz irodalomban a romantikától a modernizmusig. 1994-ben Amszterdamban adták ki a *The Evolution of Space in Russian Literature: A Spatial Reading of 19-Th and 20-Th Century Narrative Literature* (A tér evolúciója az orosz irodalomban: a 19. és 20. századi elbeszélő irodalom térolvasata) című könyvét.

Dmitrij Szergejevics LIHACSOV (1906–1990) orosz filológusprofesszor, akadémikus, művészettörténész, kulturológus, textológus, tudományszervező és publicista. Kutatási területe elsősorban a középkori orosz irodalom és az orosz kultúra. Főbb munkái: *Слово о полку Игореве* (Igor-ének) (1950), *Человек в литературе древней Руси* (Az ember a Rusz irodalmában) (1958), *Текстология. На материале русской литературы X–XVII вв.* (Textológia. A 10–17. századi orosz irodalom anyagán) (1962), *Поэтика древнерусской литературы* (A középkori orosz irodalom poétikája) (1967).

MOLNÁR Angelika (1975) a Nyugat-magyarországi Egyetem Szláv Filológiai Intézetének docense. Magyar és orosz nyelvű monográfiája jelent meg Ivan Goncsarov poétikájáról. Tágabb kutatási területe a 19. századi orosz irodalom.

A. MOLNÁR Ferenc (1942) professor emeritus (Miskolci Egyetem, Magyar Nyelvtudományi Intézeti Tanszék). Fő kutatási területe a magyar nyelvtörténet, a régi (és újabb) magyar irodalmi szövegek nyelvi és művelődéstörténeti magyarázata, az egyházi nyelvhasználat, valamint a finnugor filológia.

Tyimofej Ivanovics RAJNOV (1888–1958) neokantiánus filozófus, művészettörténész, irodalomtudós. Foglalkozott orientalisztikával, tudománytörténettel, gazdaságtannal és szociológiával. Alekszandr Potebnya tanítványaként pub-

likált a *Вопросы теории и психологии творчества* (Az alkotás elméletének és pszichológiájának kérdései) című kiadványsorozatban. Fontosabb munkái: *Теория творчества* (Az alkotás elmélete) (1914); *Духовный путь Тютчева* (Tjutcsev szellemi útja) (1923); *Александр Афанасьевич Потебня* (Alekszandr Afanaszjevics Potebnya) (1924).

ROGINER Oszkár (1986) az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén szerzett diplomát 2009-ben, 2010-től a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában doktorandusz. Kutatásterületei a téralapú közösségi identitáskonstrukciók és a kulturális emlékezet nyomai a magyar és a délszláv irodalmakban.

RÓHRIG Eszter (1954) irodalomtörténész, kritikus. Kutatási területe a 19. századi francia és orosz irodalom, ezen belül Gustave Flaubert és Ivan Goncsarov munkássága. Tanulmányait, recenzióit elsősorban a *Győri Műhelynek* írja, de publikált a *Helikon*, a *Kritika*, a *Magyar Szemle*, a *Revue d'Études Françaises* és a *Szkbolion* című folyóiratokban, valamint állandó szerzője a www.librius.hu-nak.

SAMU János (1977) a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza, az Újvidéki Egyetem szabadkai karának Magyar Nyelv, Irodalom és Kommunikáció Tanszékének tanársegéde, a *DNS* folyóirat egyik alapítója, főszerkesztője. Legutóbbi kötete, *A médium eseménye*, 2011-ben jelent meg az Újvidéki Egyetem gondozásában.

SELMECZI János (1977) az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájában 2012-ben szerzett PhD fokozatot az Orosz Irodalom és Irodalomkutatás programban. Kutatási területe: Turgenyev elbeszélő művészete, kései prózája, az úgynevezett titok-próza poétikája.

Peter THIERGEN (1939) német komparatista, irodalomtörténész, a bambergi Otto-Friedrich-Universität professzora. A 19. századi orosz irodalmat, elsősorban Gogol, Turgenyev és Goncsarov regényeit, illetve Csehov elbeszéléseit tanulmányozza.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva