

Filológiai KÖZLÖNY

LXIII. évfolyam

2017/4

IVAN TURGENYEV BICENTENÁRIUMÁRA

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Szegedy-Maszák Mihály (1986–1991,
2008–2016) • Vízkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E lapszámunk tematikus írásait Kovács Árpád szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

VLAGYIMIR TOPOROV: A tenger archetípusa. A „tengeri” szindróma	5
KOVÁCS ÁRPÁD: A prózanyelvi identitás Turgenyev antropológiájában. <i>Egy felesleges ember naplója</i>	30
KROÓ KATALIN: A <i>nihilizmus</i> gondolköre Turgenyev poétikájában az orosz irodalmi tradíció tükrében	65
MOLNÁR ANGELIKA: Az érintés motívumai a <i>Nemesi fészek</i> ben. Turgenyev lírai prózájának egyik előzményéről	92
SELMECZI JÁNOS: <i>Senília</i> : az önértelmező írás műfaja. Turgenyev: <i>Költemények prózában</i>	109
NAGY ISTVÁN: Az európeér és orosz Turgenyev...	124
Számunk szerzői	133

A tenger archetípusa

A „tengeri” szindróma

Turgenyev műveiben a leggyakrabban és leghangsúlyosabban „szerepeltetett” halál-alakzatok közül kiemelkedik a *tenger* („tengeri”), amely természetesen a halál témaköréhez közvetlenül vagy közvetetten nem kapcsolódó kontextusban is többször megjelenik.¹ A „tengeri” princípiumnak és a „tenger” képzeinek megkülönböztetett jelentősége van az író műveiben; Turgenyevnél a halál témaköre biztosítja a „tudatos” és a „tudattalan”, az „individuális-személyes” és a „kollektív-típusos”, illetve az „objektív” és a „szubjektív” ütközőpontjainak terét, valamint a tenger- és a „tengeri” téma, képzetek és gondolatiság alkalmazásának pragmatikus, szűkebb értelemben véve pszichoterápiás aspektusát, következésképpen megalapozottan beszélhetünk egy sajátos *tenger-komplexus* jelenlétéről Turgenyev műveiben, amely az alkotó alakjának néhány pszicho-fiziológiai sajátosságáról is számot ad.

Az alábbiakban azt vizsgáljuk meg, milyen szerepet játszik Turgenyev „tenger-komplexusában” a „*kollektív tudattalan*”, pontosabban szólva az archetípusok „előbukkanása”, egyes „pszicho-fiziológiai” hiányosságok (legalább) potenciális kompenzálásában, illetve ennek a szerepnek a „páciens” általi tudatosítása, aki ezt a kapcsolatot a tudatalatti és a tudat birodalma között önmaga számára feltárja, és ezt a műveletet – mint „válságkezelő” eszközt – elsajátítja. Ez a szituáció – különösképp, ha a végletekig kiéleződik – azt feltételezi, hogy izomorfia alakul ki az alkotó és az alkotás, a költő és a szöveg között, és ennek eredményeképpen legalább részben feloldja a „szerző/szöveg” oppozíciót, vagyis azonos mértékben (de természetesen eltérő módon) tanúskodik az egyikről és a másiról is. S azt is bizonyítja, hogy az író egész munkássága során megőrizte a „feltétel nélkülihez”, annak mélységéhez, és a *hiteleshez* fűződő eleven viszonyt.

Számos Turgenyev-szövegben felfedezhetjük ezt a sajátos „egzisztenciális” réteget, azt a „lét-síkot”, amelyet a „külső” és a „belső” együttműködése alkot, és ez kölcsönös egymásba hatolásukat eredményezi mind az alkotásban, mind a művek-

¹ A tanulmány eredeti publikációja: В.Н. Топоров, Странный Тургенев: Четыре главы, Москва, 1998, (188 pp), (Чтения по истории и теории культуры / РГГУ; Вып. 20), 102–126.

ben. Ezt a „mélységében valóságot” a kutatók is alig ismerték fel, s még könnyebben siklanak át felette az olvasók, holott az elv – vagy mondhatni, őselem – nyomai számottevők, és jelenlétük mindig egyedi mintázatot hagy a legközvetlenebb „szövegszomszédságban”, továbbá nem marad észrevétlen az olvasó számára azokon a helyeken sem, ahol vertikálisan mélyülő értelemmozgás jelentkezik.

Ez a réteg, és mindaz, ami benne történik, nyilvánvalóan megtalálja korrelációs, kapcsolódási pontjait a szerző „pszicho-fiziológiájában”, annak is abban a részében, amelyben Turgenyev se nem *meleg*, se nem *hűvös*, hanem *forró* (általában) vagy hideg (ritkábban) (l. *Jelenések Könyve*, 3, 15–16). Szövegei és részben életrajza, amely önvallomásaiból és kortársai visszaemlékezéseiből áll össze, illetve az alapján, amit valójában – vagy nagy bizonyossággal – tudni lehet Turgenyev „pszicho-fiziológiai” típusáról és genetikai-nemzetiségi kontextusáról, a „forró” írókhoz sorolhatjuk, és megláthatjuk a szövegek mélyén azt a titkos réteget, melynek bizonyítékait teljes egészében nem tudta elrejteni.

Ehhez a rejtett síkhoz tartozik a fent nevezett „tenger-komplexus” is, amelynek azonban megvan a maga „külső” kifejeződése is a szövegekben (e komplexus tágabb összefüggéseinek és alapvető megnyilvánulási formáinak részletezése megtalálható e sorok szerzőjének egyéb munkáiban (TOPOROV 1994b és 1995); továbbá természetesen P. Tillich írásaiban, aki a tengeri princípiumnak kifejezetten ezt az aspektusát vizsgálta, valamint az „archetipikus” és az archetipusok problémájának szentelt szakirodalomban, elsősorban C. G. Jung műveiben). A kulcsszavak, amelyek nagy bizonyossággal teszik azonosíthatóvá a „tenger-komplexus” jelenlétét Turgenyev műveiben, a következők: *tenger*, *víz*, *hullámok*, *csónak*, *ladik*, *ringatózás*, *lebegés*, *süllyedés*, *merülés*, *hullámvérés*, *apály-dagály*, *part*, *tengeremély*, *tengerfenék* (de gyakran az *ég* is). Ugyanakkor még e szavak előfordulása esetén sem érhetők tetten egyértelműen a fragmentumok anélkül, hogy egyfelől diagnosztikailag a „legerősebb” bizonyítékokra, másfelől pedig a tágabb és általánosabb kontextusra ne támaszkodnánk, amelyben a *halál és a születés*, *az álom*, *a szerelem* (erősz) és az *iszonyat*, *rettegés* témája kritikus szerepet tölt be. Idesorolható „tenger”-fragmentumot Turgenyev műveiben mintegy háromtucatnyit találunk, amelyek túlnyomó többsége időrendben két szakaszra oszlik – az 1840-es évek végétől a ’60-as évek elejéig, illetve a ’70-es évek végétől az író haláláig terjedő periódusokra (a második szakasz különösen fontos és bővelkedik példákban). Természetesen nem minden példa azonos értékű: egy részük semlegesnek, pusztán tájleírásnak tűnhetne, ha más „erős”, kulcspozicióban szereplő példák nem világítanak meg más fényben a „tenger”-topika egyéb megjelenéseit a szövegekben, és nem indukálnák bennük a „tenger-komplexusban” rejlő potenciál megnyilatkozását.

Röviddel a halála előtt, miután gyötrelmes szenvedései már elviselhetetlenné váltak, Turgenyev ezt írja: „A *tenger mélyére* merültem, láttam szörnyeket és alakatlan organizmusláncokat, amelyeket még senki sem írt le, mert *senki sem támadt fel* egy ilyen látvány után.” A tengerfenékre süllyedés és az ott-tartózkodás bor-

zalma nem más, mint a vég, a *halál* iszonyata. Turgenyev ezt többször átélte, és valamennyi hasonló megnyilatkozása mögött – amelyek szigorúan személyesek vagy a művészi szövegeiben jelölt szereplők által közvetítettek – a halál *személyesen megtapasztalt* rettenetes élménye rejlik.

Azonban három évtizeddel az idézett halálközeli élményt megelőzően a lelki terhet szintén illetéknéppen metaforizálja. Az E. M. Feoktyisztovnak 1852. február 26-án (március 9-én) írt levelében Turgenyev így válaszol a Gogol halálának körülményeit részletező üzenetre: „Nehéz, Feoktyiszto, nagyon nehéz, komor vagyok és nem kapok levegőt... Bizonyosan úgy érzem, mintha *sötét hullámok* csobbanás nélkül zárulnának össze a fejem fölött és a tenger *mélyére süllyednék, testem megdermed és megmerevedik.*”

Hasonló érzéseket, szinte ugyanazokkal a szavakkal leírva, tapasztal meg Natalja Laszunszkaja, miután elolvassa *Rugyin* búcsúlevelét: „Ott ült rezzenéstelenül; úgy érezte, hogy sötét hullámok csapnak össze nesztelenül a feje felett, és ő némán és megdermedve leszáll a vízfénékre” (TURGENYEV 1981, 103). A *Nemesi fészek* című regényben Lavreckij is úgy érzi, mintha a folyó aljára merülne, amikor nehéz megpróbáltatásokkal kell szembesülnie.

Másnap Lavreckij meglehetősen korán kelt fel, tárgyalt a sztarosztával, járt a szérűskertben [...]. Hazatérve csendes *zsibbadtságba* merült, melytől nem tudott egész nap szabadulni. „Mikor én a mélybe zuhantam”, – mondta magáról többször is. Az ablaknál ült, meg sem moccant, mintha annak a csendes életnek a folyását hallgatná, amely körülvette: az eldugott falu ritkán megszólaló nesztét [...] aztán egyszerre halálos csend lesz; nem zörren, nem mozdul semmi; a szél sem mozgatja a falevelet; a fecskék nesztelenül suhannak egymás után a föld felett, s szomorúság lepi meg az ember lelkét ettől a néma suhanástól. „Mikor lezuhantam a mélybe” – gondolja magában Lavreckij megint (TURGENYEV 1981, 194–195).

A *Tavaszi vizek*ben az élete feleslegességébe és értelmetlenségébe belefáradt Szanyin még egyáltalán nem öreg, mégis fél a haláltól, és szintén számot vet vele:

Gondolkozott az emberi dolgok hiúságán, haszontalanságán és banális hamisságán. Életének minden szakasza elvonult egymás után lelki szeme előtt (nemrég töltötte be az ötvenkettedik évet), de egy sem bizonyult érdemesnek a kegyelemre. Mindegyik ugyanaz az örökös áramlás az ürességből a semmibe, ugyanaz a hamuórlés [...] majd a hirtelenül és váratlanul reánk szakadó öregség, s vele együtt az az állandóan növekedő, szüntelenül mardosó és őrlő *halálfélelem*... s végül: a feneketlen *mélységbe* zuhanás! S még jó, ha így fut el az élet! Még megeshetik a vég előtt, hogy – mint rozsdá a vásra – jön a tehetetlenség, a szenvedés... Nem viharosan hullámmódonak tűnt fel előtte az *élet tengere* [...] nem, – zavartalanul simának, mozdulatlanak és a legsötétebb mélységig átlátszónak látta most; maga kicsi, ingatag *csónakba* ül, s

onnan alulról, arról a sötét és iszapos *tengerfenékről, óriási halakhoz* hasonlóan, *rút szörnyetegeket* rémlenek át: az élet sok nyomorúsága, betegségek, szomorúságok, örültség, szegénység, vakság... Nézi, s egyszer csak kiválik az egyik szörnyeteg a sötétből, mind magasabbra emelkedik, egyre láthatóbb lesz, egyre undorítóbban láthatóvá... Egy pillanat, s már-már *felborul* a szörny meglökte *csónak!* De mintha most megint elhomályosodnék, távolodik, leszáll a mélybe – s elfekszik ott, úszóját alig-alig rezgelve... De jön majd a végzetes nap – és felborítja a csónakot (TURGENYEV 1969, 231–232).

Vö. ugyanott a tengerőről más szempontból: „– Menjünk haza, – suttogetta Gemma, – menjünk együtt... akarod? – Ha Gemma ebben a pillanatban azt mondta volna neki: „Vesd bele magadat a *tengerbe...* akarod?” – nem is mondhatta volna végig, s Szanyin hanyatt-homlok a mélybe vetette volna magát” (uo. 320). Közismert, hogy a kisregény autobiografikus ihletésű, magját az író életének egy epizódja alkotja, aki saját maga hívta fel a figyelmet erre az önéletrajzi síkra (Vö. HALPÉRINE-KAMINSKY 1901, 136 és PAVLOVSKY 1887, 89–90). Ennek fényében fokozott jelentőséggel bírnak a mű Szanyinra vonatkozó megjegyzései.

A tenger és a halál összefüggése (ebben már olykor jelen van a tengeri szörnyek korábban említett képe is) figyelhető meg a többi Turgenyev-szövegben is, például az *Egy félesleges ember naplója* című elbeszélésben: „Az orvos imént távozott tőlem. Végre kiszedtem belőle... Akárhogy is csűrte-csavarta a szót, végül már nem tudott kitérni a válasz elől. Hát igen. Hamar, nagyon hamar *meghalok*. A folyón megindul a jégzajlás, és az utolsó jégdarabbal alighanem én is elúszom... Hogy hová, csak a Jóisten tudja. Talán én is a *tengerbe*. Na de ha egyszer meg kell halni, akkor már inkább tavasszal.” (TURGENYEV 1989, 39).

Vö. még a *Feketerigó* című prózai költemény első részével: „Nem vigasztalt meg engem, nem is kerestem vigasztalást... [...] De vajon érdemes-e búslakodni és epedezni és töprenkedni magamon, amikor körös-körül mindenfelől eláradtak már azok a hideg *hullámok*, amelyek maholnap magukkal sodornak a parttalan óceánba?” (TURGENYEV 1964, 149) vagy a *Tavaszi vizek*-kel: „...visszariadt az ön-maga visszafojthatatlan megvetésének attól az érzésétől [...], amely feltétlenül kiárad, s *hullámszerűen* minden más érzését elönti” (TURGENYEV 1969, 392).

A gőzhajó már közeledett Stettinhez, a ragyogó nap megvilágította az idegen partot, Borisz Andrejics csak állt, a korlátra támaszkodva, és elgondolkodva nézte, amint a fényes sötétzöld nedvesség fehér habkupacokká forrt a tompán dobogó kerek és ütési alatt, – hirtelen megszédült, és *beleesett a tengerbe...* A gőzhajó azonnal megállt, leeresztettek egy csónakot, de Vjazovnyin örökre eltűnt a habokban...

Eredetileg ez volt a *Két jó barát* című elbeszélés váratlan lezárása 1869-ig, amikor a főhős halála egészen más motivációt kapott. Tudvalevő, hogy Druzsinyin élesen bírálta a hős „korai” halálát:

Pontosan ott, ahol a mély erkölcsi dráma kezdődne, költőnk kiirthatatlan, állandó szeszélyei miatt az elbeszélést hat vagy hét oldalba sűríti, s azt is unottan csapja össze [...]. A dolog végül oda vezet, hogy Turgenyev úr mintha nem tudná, mihez kezdjen Vjazovnyinnal, hullámsírba temeti, és nem mond le erről a svindliről, amely teljesen méltatlan az egész történethez.

Feltételezhetően az effajta recenziók ösztökölték Turgenyevet arra, hogy az 1869-es kiadáshoz a finálét átdolgozza. A *Látomások* című elbeszélésben így ír:

Fejem fölött súlyos, szürke felhők vonultak, összetorlódtak, majd megiramodtak, mint tucatnyi ártó *szörnyeteg*... És odalent egy másik *szörny* tombolt; a dühöngő, úgy van, a dühöngő tenger... A fehér tajték reszketve csillogott, forrt halomban a tetején, és felkavarva a szilaj hullámokat, vad robajjal görgette őket egy hatalmas szurokfekete szirthoz. A vihar bömbölése, a *felkorbácsolt* tenger jeges lehelete, a hullámverés súlyos csobbanása, – amelyen keresztül néha jajveszékelésféle hallatszott –, a távoli ágyúlövések, harangszó, velőt rázó sikoly, a parti kavicsok csikorgása, egy láthatatlan sirály hirtelen kiáltása, egy hajó váza ködös látóhatáron – mindenütt *halál*; *halál* és *pusztulás*... *Szédültem*, és elakadó szívvel újra lehunytam a szemem...” (TURGENYEV 1989, 503).

A hullámozó tenger szédülést vált ki, amelyet annak okától függetlenül, az író úgy él meg, hogy „tengeri hullámok őrzöngenek a fejében”; vö.: „Turgenyev gyakran állította azt, hogy „nagyon beteg” és mindenféle ritka betegséget képzelt be magának [...]; ekkor úgy érezte, hogy „tengeri hullámok őrzöngenek a fejében»” (N. A. Osztrovszkaja). De a tenger megjelenik a lelkében is, amely szintén azonosítható vele. Lásd a *Steno* című drámai költeményben:

„*Lelkem – maga a tenger, Julia / Amikor elfelejtem szenvedéseimet, / Szabadon fellélegzem / Hosszú küzdelem után / magammal, – csendes és vidám vagyok / S az üdvözlőkre felelek... / De hamarosan ismét fekete szárnyával / Körülölel a félelmetes sors... / Ismét Steno vagyok. S bennem újra / Mindaz, ami volt, felgyújtja a lelkem, / S utálatosak az arcok, / S magamnak is csak teher vagyok*”.

Élete utolsó éveiben a nemcsak fizikailag meggyötört Turgenyev azt kérdezgette önmagától: „Merre menjek? Vagy nincs itt az ideje, hogy a tengerbe bukjam én is?” (*Fészkek nélkül*, TURGENYEV 1964, 153); vö. ugyanitt: „Alatta [a madár alatt. – V. T.] tenger, sárga és *halott*, akár a pusztaság. Igaz, hogy hullámozik és zúg, de vég

nélküli morajlásában és habjainak egyhangú ringásában itt sincs élet, itt sincsen menedék. Kifáradt már szegény madár. [...] Végre összecsupkja a két szárnyát... s elnyújtott sóhajtással a tengerbe bukik. Elnyeli a hullám – és sodorja előre, örök, értelmetlen zsongásával.” (uo.)

Turgenyev műveiben gyakran köti össze a tenger motívumát a sztyeppével, pusztasággal: „Eszembe jutott: láttam egyszer, estefelé, apály idején, a messziről mélyen és fenyegetően morajló *tenger* homokos, sík partján egy nagy, fehér sirályt, [...] – ez jutott eszembe, amikor Jakovot hallgattam. Úgy dalolt [...] emelte őt, mint a bátor úszót a *habok*, a mi hallgató, szenvedélyes együttérzésünk. Dalolt, s a dalnak mindegyik hangjából megcsapott egy lelkünkkel rokon, beláthatatlan térség fuallata, mintha az ismerős *sztyepp* tárult volna ki előttünk, amely belevész a végtelen messzeségbe” (*Az énekesek*, TURGENYEV 1963, 209-210); – „Lankásan ereszkedő domb tetején álltam, előtttem hol arany-, hol ezüstfoltos *tengerként* ért rozsvetés terült el. De ezen a tengeren nem volt szaladó hullámverés.” (*A galambok*, TURGENYEV 1958, 183); – *S a sztyepp ismerős, mint hazája; / Mint tengeren, sétálgat rajta (Egy elégetésre váró poémából, 1858).*

De nem csak a sztyeppét és a pusztát azonosítja a tengerrel:

Erdővidék. Az egész látóhatárt átölelő *tengerre* hasonlít. Ugyanazokat a benyomásokat kelti: ugyanolyan érintetlen őserő árad hatalmasan és fenségesen a néző szeme előtt. Az évszázados erdők mélyéből, a vizek halhatatlan öléből ugyanaz a hang száll fel: „Semmi szükségem rád – mondja a természet az embernek, – én uralkodom, te pedig azzal törődj, hogy meg ne halj.” Az erdő azonban egyhangúbb és szomorúbb a tengernél, különösen a mindig egyforma és szinte nesztelen fenyves. A tenger fenyeget és ringat, száz színben játszik, ezer hangon beszél: visszatükrözi az égboltot, amely viszont az örökkévalóságot tükrözi vissza, de ez az örökkévalóság nem idegen tőlünk... A változatlan, komor *fenyves* hallgat vagy tompán süvölt – láttára még mélyebben és ellenállhatatlanabban hatol be a szívbe jelentéktelenségünk emberi felismerése (*Utazások Erdővidékre*, TURGENYEV 1989, 339).

Ez a képesség, hogy a sztyeppében, a pusztaságban, az erdőkben, az utakon („nem nagy öröm szekerezni teljes huszonnégy órákon át az országutak zöldes színű *tengerén*” – *Lebegvény*, TURGENYEV 1963, 163), és a dombokban („Csúcsig felszántott és bevetett, alacsony, kerek halmok futnak a mezőbe széles hullámokkal” – *Künn az erdőn, künn a pusztán*), de még a naplementében is („A nap lement, csillaggyulladás az alkonyat tüzes tengerében” – uo.) a tenger képét látja meg: mindenben a „tengeri”-t véli felismerni, ami végtelen, és látványától az emberben csak gyöngesége és jelentéktelensége tudatosul – mindez tökéletesen meghatározza a turgenyevi „tenger-komplexus” egyéni, személyes változatát.

Az erdő és a tenger újra megjelenik *A Kraszivaja Mecs menti Kaszjan* című elbeszélés egy részletében, amely diagnosztikai szempontból különösen érdekes,

és bizonyítja, hogy Turgenyevnél a „tenger-komplexus” pszicho-fiziológiai természetének a sajátja. Az alábbi idézetben nem a „tengeri” és az „erdei” témák együttes jelenléte és egymásba fonódása válik lényegessé, hanem az egyértelműen jelölt „óceáni” érzés átélése, amely Paszternak *Fenyőfák* című költeményét juttatja eszünkbe. Erről a részletről beszélék:

A forróság végül arra kényszerített, hogy bemenjünk az erdőbe. Levetettem magam a földre, egy magas mogyoróbokor tövében, mely felett egy fiatal, karcsú juharfa terjesztette ki szépen könnyű ágait. Kaszjan egy ledöntött nyírfa vastagabb végére ült. Elnéztem őt. A levelek halkán *lengedeztek* a magasban, ritkás, zöld árnyékaik csendesen *imbolyogtak előre meg hátra* vézna testén [...]; hanyatt feküdtem, s elkezdtem gyönyörködni a távoli ég fényes boltján kirajzolódó, egymásba szövődő falevelek békés játékában. Micsoda gyönyörűség *hanyatt feküdni* az erdőn s *felfelé nézni!*² Az az érzésed, hogy *feneketlen tengerbe* nézel, hogy ott terül el *alattad szélesen*, s hogy nem felfelé emelkednek a földből a fák; hanem, mint valami óriási növények gyökerei; lebocsátkoznak és merőlegesen belehullanak a kristályfényű *hullámokba*. A levelek a fánkon egyszer *áttetszenek* élénk smaragd színnel, máskor meg majdnem sötétzöld-arany színűvé *sűrűsödnek* [...]. S nem messze tőle másik levélke *libeg*, mint a sellőben *úszkáló* halak *játékra* emlékeztető mozgással, mintha nem is a szél lengetné, hanem a maga akarataból mozogna. Mint varázslatos *vízalatti szigetek*, csendesen *lebegnek elő* és vonulnak el a szőke labdafellegek, és most egyszerre ezt az egész *tengert*, ezt a sugaras levegőt, ezeket a verőfényben fürdő gallyakat és leveleket *elárasztja* és *megreszketteti* egy hirtelenül fellobbanó ragyogás, aztán friss és *remegő* susogás támad, a partnak hirtelenül nekiszaladó *hullámfalnak végtelenül* finom *zsongásához* hasonló. Nem mozdulsz, csak nézed – és nem lehet azt kifejezni szóval, milyen öröm, milyen békességes, édes érzés tartja megszállva a szívedet. Csak nézed – s az a *tiszta és mély azúr* mosolygást kelt az ajkadon, ártatlant, amilyen ő maga. Mint a felhők az égen – talán együtt is velük –, lassan haladó sorban boldog idők *emlékei* vonulnak át a lelleden és állandóan úgy rémlik neked, hogy a tekinteted messzebbre száll ebbe a ragyogó és békességes végtelenbe, s maga után *húz* téged is a békességnek és fényességnek a *mélységébe*, s nem tudod eltépni magad ettől a *mélytől*, ettől a *magasságtól*. (TURGENYEV 1963, 109–110)³

Természetesen, az efféle összecsengések, és még inkább a szöveges (néha szó szerinti) egyezések Turgenyev műveiben egyáltalán nem véletlenek, és nem tulajdoníthatók kizárólag egy klisészerű eljárás automatikus ismétlődésének. A „tengeri

² Vö.: *Leheverünk a buja gyepre, / kökörcsin, kosbor, fájvirág / közé, karunkat hátravetve, / nézzük az ég boltozatát.* PASZTERNAK 1990, 201.

³ Vö. Blok költeményében: *S már vezet is, már látom is: / gránitfalak közt zúg az ár. / Szalad a víz, dalol a víz, / susog a víz – pokoli száj!* BLOK 1972, 57.

tapasztalat” folytonos újra-átélését az író gyakran a szereplők álmainak leírásai során rögzíti, mindvégig megőrizve e kép állandó gondolatiságát, de nemcsak egyesített formában, hanem mint egy változatokból álló „legyezőt”, „sorozatokat” alkalmazva: mindez az *adott* esetben nem egy „külső” rend jelenségeiről tanúskodik, hanem sokkal inkább e „tenger-alakzat” hitelességéről, illetve az átélés visszatérő, azonos jellegéről, amelyet a szerző nem egyszer személyes tapasztalatként élt meg. Az élmény „személyessége” pedig, noha ugyanazon a nyelven szólal meg, mindig kivételes és megismételhetetlen, mindig elsődleges, mint ahogy elsődleges és egyedülálló már önnön eszméjében minden kontaktus az eredettel, az őszivel, és következésképpen, az *új* feltárása is. Többek között azért, mert ez a „személyesfőlötti”-nek, annak a nagy „kollektív tudattalan”-nak az újdonsága, amelyet bárki, aki arra rendeltetett, mindig újra és újra felfedez önmaga számára, mint a maga nemében egyedülállót és „feltétel nélkülit”.

Éppen ezért, mégha ismétli is önmagát, korábbi szövegeit, Turgenyev *lényegében* nem nevezhető autoplagizátornak: a „plagizálás” forrása – a mindenki számára közös, bár nem mindenki által aktivizált „kollektív tudattalan” *archetípuskészlete*, amelyet a nyelv gyakran meglepő egységességgel kódol. A Turgenyev által említett szörnyek és „alakatlan organizmusláncok” beletartoznak azoknak az elterjedt képeknek a körébe, amelyek az elhagyatottság lidérces, fantazmagórikus átéléséből születnek, mintegy a tengerfenékre való elmerülés-eltemetettséggel tapasztalatából, akárcsak Tyutcssevnél:

Nincs nap, hogy a lelkem ne sajogna, / Ne epedne a múltért, / Keresné, de nem találná a szavakat, / S szikkadna, epedne minden egyes nappal, – / Mint az, aki emésztő bánattal / Szenvedne a honvágytól / S váratlanul megtudná, hogy hullám / Temette sírba a tenger mélyén.

Turgenyev műveinek idézett részleteiben a tengermélybe való süllyedéshez olyan motívumok és alakzatok rendelődnek, amelyek az *élet terétől* való elszakadást (a fej fölött tompán összezsapó hullámok) és egy *másik* térben való elmerülést képviselik, mely merülést állapotváltozás – megdermedés, megmerevedés, elmúlás, s végül *halál* – kíséri. Ezekben a fragmentumokban a halál jegyeit, tulajdonságait, és/vagy képeit jelöli a sűrűsödő sötétség és a rettegés, amely olyan elviselhetetlenné fokozódik, hogy utána az életbe visszatérni, feltámadni már nem lehet.

A „víz-komplexus” keretei között a halállal való találkozás, pontosabban a haldoklás, amely viszont nem éri el a *másik* partot, úgy is leírható, mint ahogyan a *Jergunov hadnagy történetében* (1867) olvashatjuk: amikor Kuzma Vasziljevics életére törnek, majd egy szakadékba vetik, ahol eszméletlenül, vérző fejjel haldoklik, más dolgokat lát, noha a körülmények hasonlóak.

Szerencsére éppen jókor előkerült egy csónak; Kuzma Vasziljevics beszállt, bár ügyetlenségében megbotlott, és olyan fájdalmasan megütötte magát, hogy egy időre elvesztette eszméletét. Nemsokára azonban jobban lett, s egy nagy padra ülve elhajózott Cárgrádba azon a nagy folyamon, amely a nyikolajevi gimnázium egyik falára akasztott térképen mint az „Idők Folyama” van feltüntetve. Kuzma Vasziljevics nagyon kellemesen utazott. Útközben számtalan bűvármadarat látott, de a madarak nem engedték közel magukhoz, s mihelyt a víz alá buktak, azon nyomban kerek, rózsaszín foltokká változtak. És Kolibri is vele utazott; hogy védje magát a tűző napsugaraktól, a csónak alatt helyezkedett el, ahonnét időről időre felkopogtatott Kuzma Vasziljevicsnek... Végre megérkeztek Cárgrádba! [...] Itt van a palota is, ahol lakni fognak [...] már nem is Kolibri többé, hanem egy rövid kabátos kisfiú, Kuzma Vasziljevics pedig a kisfiú nevelője, s kénytelen utánacsúszni egy távcsőbe. A távcső azonban egyre keskenyedik, úgyhogy a végén már mozdulni sem lehet benne... se előre, se hátra, sőt már levegőt sem kap... és most valami a hátára esik... a szája tele lesz földdel... (TURGENYEV 1989, 584–585).

A halál motívuma sötét, szűkös, félelmetes és iszonytató helyre, *csőbe* vagy *lyukba való bemászás* formájában kétségtelenül archetipikus, és mint ilyen, igen elterjedt az irodalomban. Vegyünk csak két kézenfekvő példát. Vö. Tolsztojnál *Ivan Iljics halálának* a részletezésével:

abban a fekete zsákban kapálódzott, amelybe egy láthatatlan, legyőzhetetlen erő gyömöszölte [...] egyre közelebb kerül ahhoz, amitől iszonyodik. Érezte, hogy gyötrelme kettős: abban áll, hogy egyre *mélyebben gyömöszölődik* abba a fekete lyukba, de még inkább abban, hogy nem tud egészen belejutni.” [...] „Egyszerre [...] lezuhant a lyukba, és ott, a lyuk végén, valami megvilágosodott” [...] „Még azt akarta hozzátenni: „bocsáss meg”, de ehelyett azt mondta: – „Bocsáss el!”⁴ [...] Beszívta a levegőt, a sóhajtás közepén elakadt, kinyújtózott és meghalt (TOLSZTOJ 1984, 132–134).

Egy másik példa Platonov *Mester születik* című művéből:

...semmiféle halált ő nem érzett” [...] „Mindez már megtörtént egyszer vele, de nagyon-nagyon régen, s ugyan hol? – azt nem lehet visszaidézni” [...] „Látszott rajta, hogy melege van, valami szűkös helyen – a két vállával *furakodott*, fészkelődött, és azon erőlködött, hogy örök időre elhelyezkedjék. – *Dugatok* be jó mélyen a csőbe [...] – Ivan Szergejevics, hívjad csak ide a Háromnyolcados Menetvágót – ő majd, derék fickó, beszorít engem a kontracsavarral.” [...] „A műhelyfőnök most már em-

⁴ Toporov itt a „Bocsáss be” jelentést érzékelteti – a ford. M.A.

lékezett, hol látta ezt a csendes, forró sötétséget... ez egyszerűen anyja bensőjének szűkös világa, és most ő újra bújik vissza az anyja szétfeszült csontjai között, de nem tud átjutni már a túlságosan nagyranőtt, öreg testével” (PLATONOV 1969, 226–227).

Mindez, akárcsak annak a történetnek a zárszava, melyben Kuzma Vasziljevics öt hetet tölt élet és halál között, de erős fizikumának köszönhetően végül túléli az esetet, a turgenyevi elbeszélés tartalmát és értelmét alkotja, amelyről Remizov találóan azt mondta: „Ezt az álmod Gogol is írhatta volna” (maga Remizov is nagy álomlátó: a *Képeimhez* című szövegében leírja egy fiú álmát, aki azt látja, hogy elmerül, és néhány nappal később az álom valósággá válik). A „Kolibri a hajó alatt” motívumát érdemes összevetni Turgenyev *Klara Milics* című elbeszélésének részletével: „Csak ott lenn, életének felszíne alatt kísérté titkon minden útjában valami súlyos és sötét érzés. Így úszik a horogra került, de még ki nem húzott nagy hal a mély folyó fenekén, közvetlenül a *ladik alatt*, amelyen a horgász ül erős horogzsineggel a kezében” (TURGENYEV 1963, 1101). A csónak archetipikus mélységű toposzával kapcsolatban lásd az aranyos ladikot Aratov fenyegető álmában: „És ott az aranyos ladik...”; „Nem ülök bele!, – gondolja Aratov, – lesz rosszul is!” (uo. 1125) Ez a kép nemcsak Turgenyevnél ismétlődik meg, de széles körben is elterjedt (vö. a népszerű dallal, sanzonnal: „*Aranyozott, arany csónakban ringatóztunk...*”), és az „első, ősi teremtés”, illetve az embriogonikus párhuzamok tágabb összefüggésében is fontos szerepet tölt be (az olyan hely megtalálásának problémája, ahol ki lehet kötni – meg lehet telepedni, *terra ferma*). A ngadzsu dajakok teremtésmítoszában a leány egy *arany csónakba* száll, a fiatalember pedig egy drágakövekből készült ladikba. Mindketten az ősvizeken hajóznak. A fiatalember beleszeret a lányba, el akarja venni feleségül, és feléje igyekszik, de csónakjaikkal nincs hova kikötni. Mahatala látja ezt, és az ősvizeken szigetet teremt, amely a sodródó férfi és nő princípium találkozásából születik meg. Analógiákat ismer a védikus hagyomány is (vö. KEIPER 1986, 120 és SCHÄRER 1963, 28).

A „tengeri” nemcsak irodalmi témája volt Turgenyevnek, de egy számára különösen fontos, személyes tapasztalat kivetülése is, amely az író életében és legperszonalisabb szövegeinek adott rétegében az archetipikus legeggyértelműbb megnyilatkozásával („felbukkanás” vice versa „lesüllyedés” a tenger mélyére) kapcsolódott össze. A tenger (víz) mélyére merülés vagy egy másik part elérésének hasonló képei és értelmezési típusai megjelennek egyaránt a szépirodalomban és olyan feljegyzésekben is, melyek a halál megtapasztalásáról tanúskodnak a tengerfenékre *süllyedés* vagy egy másik partra – a halálba – való *átúszás* formájában. Mivel máshelyütt ezeket a példákat részletesen is elemezzük, itt elég, ha csak utalunk Adrian Leverkühn fantázia-etüdjére lelke útjáról a tengermélybe, mivel Thomas Mann *Doktor Faustus*-ában ez a téma egy rejtett motivációs sorba tagozódik, illetve Paul Valéry *Pillantás a tengerre* című esszéjére, amelyben a tengerfenék úgy viselkedik, mint egy hatalmas depozitórium, amely mindent megőriz a múltból,

elsősorban a múlt és jövőbeli életeket, de a jelen, valós életek is bizonyos helyzetekben érintkezésbe kerülhetnek ezzel az egyszerre temetkező és „szülő” hellyel. De ahhoz, hogy kapcsolatba lehessen lépni az „alsó” világgal, mélységgel-halállal (Abgrund) és alappal-reménnyel (Grund), meg kell halni az életben és újjá kell születni a halálból, mint ahogyan ez a nagy aszkéta hősökkel – prófétákkal, látókokkal – és a nagy költőkkel történik, akik az „új” élet reményében leereszkednek az alvilágba, megszerezik az élet vizét („felélesztő vizet”) és ellenállnak a halálnak.

Az sem véletlen, hogy a tengerfenék vagy a tenger képéhez gyakran a *fenyőfa* motívuma társul, amely szintén ambivalens tartalmú. A tűlevelű fa – az életerő termése (a tűlevelű fák – lucfenyő [karácsonyfa], erdei fenyő, cédrus, vörösfenyő stb. – mind a világfa megvalósulásai az „életfa” változatában), ugyanakkor a temetés attribútuma, a „lehullott” élet is. Szemléltessük két példával ezeknek a képeknek-szimbólumoknak a közelségét és kapcsolatát. A német katonák a karácsonyt ünneplik a körbevett Sztálingrádban:

Az egyik katona halkán fújni kezdte: *O Tannenbaum, o Tannenbaum, / Wie grün sind deine Blätter...* Két-három hang csatlakozott hozzá. A fedezékben szinte tébolyító *fenyőillat* terjengett, s a gyermekdalocska szavai úgy hangzottak, mint isteni harsonaszó: *O Tannenbaum, o Tannenbaum.* És a *tengerfenékről*, a hideg *sötétből* elfelejtett, elhanyagolt érzések buktak felszínre, és régóta tökéletesen feledésbe merült gondolatok *szabadultak ki...* Nem hoztak ezek se örömet, se megkönnyebbülést. De erejük emberi erő volt, a világ legnagyobb ereje (GROSSZMAN 2013, 908).

A tenger és a tűlevelű fa kapcsolatához az emlékezet, a halál és a temetés kontextusában érdemes felidézni Ahmatova *Hős nélküli poémáját*: „...s ott zöld füst, / S hazai szellő fújdogál... / Csak nem a tenger? Nem, ez csak a fenyő / Temetői, s tajtékzó habok / Egyre közelebb és közelebb... Marche funèbre... Chopin...”.

A tengerfenék ambivalenciája (a tenger eszméje, amely elgondolható határát elérte) – *Abgrund*: Grund, halál: élet – nemcsak vízszintes (a tenger felülete – alja), de függőleges kivetülését is feltételezi. Az utóbbiban a tenger aljára süllyedés a part felé irányuló mozgásba transzponálódik, amely szintén ambivalens – mint a halál partja (elöl) és az élet partja (hátnál). Mindkét part – „*másik*”, az egyik esetben az elhunyt, a másikban – az „*újjaszülető*” számára (aki megmenekült a haláltól). A halált, amely a test és a lélek szétválasztását jelenti, úgy képzelik el, mint egy széles (de mindenképpen kiterjedt) vízterületet, amelyen az elhunyt lelkének át kell kelnie (vö. a turgenyevi *Steno*-val, amelyben a lélek a tengerrel azonos: „*Lelkem – maga a tenger*”). Ezt a kérdést már Platón is több helyütt taglalta műveiben, és többek között azt állította, hogy a halott lelkét csónak, hajó (ladik) fogadja és viszi át a túlpartra, a „*másik*” partra. Tulajdonképpen azt a mitológemát idézi, amelyben Kharón a lelkeket Hádészhoz szállítja (vö. na’lon ‘szállítási díj’, de ‘szállított hajóteher’, ‘poggyász’ is, ha a na’j ‘hajó’, illetve lásd ennek a tőnek más ‘halálos-tengeri’

asszociációit [more: mor] az indoeurópai nyelvekben; vö. a „halál-hajó” képével és a csónakban temetés ősi szokásával [vö. ósszláv * nav: *naviti az indoeur. **neue-* „haldokolni” és hasonlók esetén]; és nem zárható ki teljesen a «новый» [’új’] jelenésével való kapcsolat sem).

Közeledem valamihez, / Ami mindenkit elér, csak az ára más és más... / Ezen a hajón bérelt kabinom van / S a szél fújja a vitorlát – borzalmas pillanat / Amikor búcsúzom hazámtól – írja Ahmatova a „Halál”-ciklus második versében (*Halál*).

Ezeket a halál-képzeteket a közelmúltban sokan alátámasztották – olyanok, akik a klinikai halál állapotába kerültek. Lássuk az egyik beszámolót:

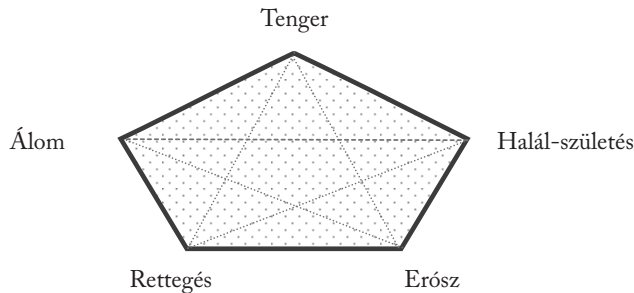
Elvesztettem az eszméletemet, azután kellemetlen dongást és zúgást hallottam. Majd arra emlékszem, hogy egy *hajóra* vagy kis *csónakba* szálltam, amely egy *nagy vízfelület* másik *partjára* vitt, ahol láttam *mindenkit*, akit az életben *szerettem*. [...] Úgy tűnt, hogy hívogattak magukhoz, de én csak azt mondogattam magamban: „Nem, nem, nem vagyok kész arra, hogy csatlakozzak hozzátok. Nem akarok meghalni, még nem vagyok kész” [...]. Minden erőmmel azt próbáltam az orvos értésére adni, hogy nem készülök meghalni, de senki nem hallott meg. Minden – az orvosok, az ápolók, a műtő, a *hajó* és a távoli *part* – egyfajta konglomerátumot alkotott. Csónakom eljutott a *túlpartig*, de mielőtt még kikötött volna, hirtelen visszafordult. Végre sikerült elérnem, hogy az orvos meghalljon és azt mondtam: „Nem akarok meghalni”. Úgy rémlik, hogy ez volt az a pont, amikor magamhoz tértem...” (MOUDI 1991, 68–69).

A csónak a halál partjára nem kelt át: az utolsó pillanatban irányt változtatott, és ismét beúszott az élet széles tengerébe, amely a megmenekülést jelentette (a megmenekülés másik változatát a halál tengerében való hosszú úszás után az élet partjának elérése reprezentálja). Ebben az összefüggésben érdekes bizonyítékként szolgál Alekszandra Andrejevna Tolsztaja („Alekszandrinn”) Lev Tolsztojnak szóló levele, amelyben egy gyakran visszatérő látomását meséli el: „Úgy tűnt, hogy ismét a *tengerparton* állok apály idején, és rettegve várom a *hullámot*, amely mintha *el akarna vinni* egymás után *mindenkit*, akit szeretek [lásd mint fent – V. T.]. Ez az érzés, amelyet oly sokszor, minden különösebb ok nélkül átéltem, váratlanul, titokban és határozottan keríti hatalmába józan és csüggedt lényemet” (TOLSZTAJA 1993, 98).

Számtalan hasonló példát hozhatunk fel, és a teljes kép, amely ezekből összeáll, nagy mértékben holisztikus-egységes, annak ellenére, hogy két lehetséges értelmezési – „pozitív” és „negatív” – módozst feltételez. A „tenger-komplexus” lényegét alkotó tenger – a hullámok mint a kollektív pluralitás képe, a part, a mélység, a tengerfenék – ambivalens, mivel mintegy az ősvizek képének folytatója, melyek maguk is kettős lényegűek: egyrészt, Khaosz örökségeként a halál vizei, másrészt, mint az alap-tartópillér (Grund) és a kozmikusvá váló világ magja – az élet vizei, „szülő” mélye. A tenger mint demiurgosz teremtményeivel tölti be a teret, közöttük

kapcsolatokat alakít ki és egységes egésszé köti össze őket. De egyben kiüresít, elpusztít és szét is választ. Önmagában végtelen, mégis ismeri határait, melyek a part, a tengerfenék és az ég. A tenger egyedülállóan mély és öblös alakzat-forma, nagy befogadó-képességű, és természetesen az adott komplexum centrumává válik, az archetípuskészlet jelentős részének őrzőjévé, s amikor az archetípusok a tudatalatti mélységeiből előbukkannak, fontos pszichoterápiás feladatokat old meg, vagy épp ellenkezőleg, destruktív irányban működik. A tenger és a „tengeri” ugyanakkor magas szintű *prognosztikai* funkciót is képes ellátni, miszerint meg is magyarázza ezen alakzat nemcsak a *nem-esetleges*, hanem kiemelten fontos szerepét az álmokban, divinációkban, megváltozott tudatállapotokban és jövőndölésekben.

Ha több láncszemet is elhagyunk, amelyek más helyzetekben játszanak jelentős szerepet, és csak a fenti példákra, tehát Turgenyev műveiben a „tengerire” koncentrálunk, a „tenger-komplexus” általános sémáját feltételelesen egy ötelemes konstrukcióként képzelhetjük el, amelyet mind tagjainak a „külső” kapcsolatai, mind pedig ennek a térnek a „belső” tagjaival való kapcsolatai határoznak meg.



Világos, hogy Turgenyev számára ebben a sémában a leglényegesebbek a tenger, illetve a tengeri princípium összefüggései a halállal és a rettegéssel. A fentiekben említett számos példa erősíti meg Erósz kapcsolatát a tengerrel, amely a halál kezdeteként jelenik meg – ugyanakkor meg kell említenünk Erósz *elsőszülöttségét* is, amely a kozmikus *ösvizekből* ered az ógörög kozmogónia változatainak sorában (vö. Protogonosz/Fánész az orfeistáknál). Erósz egyébként a holtak birodalma kulcsainak birtokosa is egyben, Khaosz gyermekeinek, Erebosz (a sötétség) és Nüx (az éjszaka) istenségek fia. Már Platón számára is ismert volt Erósz és Thanatosz rokonsága a halállal, az „elhaló élettel és az élő halállal”. Afrodité is a tengerből született, és Erósz eredete is az ösvizekre vezethető vissza. Továbbá, a későbbi gyakorlatban a szerelem teljessége gyakran a tenger határtalan kiterjedésével került összefüggésbe: „De szeretni csak térben tudok / *Tengernyi szerelmem* helyébe / Nem léphet a part élete” (Alekszej Tolsztoj).⁵ Egyértelmű a „tengeri” összefüggése az „erotikussal”, és

⁵ Saját fordítás – S.J.

az őket összekapcsoló egyik legfontosabb predikátum a *ringatás*, ringás, s a *hintázó* mozgás (vö. a *hinta* képzetének „erotikus” konnotációival), a *hullámozás* (a hullám, amely a költő szavai szerint „morajló és szabad”).

A tenger alakzatának kapcsolata az álommal-álmokkal kiterjed e téma mindkét variánsának kifejtésére – *álom a tengeren, illetve tenger az álmokban*. Bizonyosan kijelenthető, hogy egyik orosz írónak sem volt a tenger témájának és képzetének az álmokban és látomásokban való megjelenése annyira esszenciális, mint Turgenyev számára, aki műveiben rendre visszatér „tengeri” álmaihoz. Turgenyev „tenger-komplexusa” különösen erősen megnyilvánul az álmokkal és divinációkkal összefüggésben, és ebben a kontextusban diagnosztikus jelentése megnövekedett súllyal bír. A *Senilia* ciklusban *A világ vége (Álom)* (1878. március) című prózai költeményben Turgenyev saját halálát úgy írja le, mint ami egybeesik a világ végével:

Mintha Oroszországban, egy isten háta mögötti, egyszerű falusi házban lettem volna valahol.

Tágas, alacsony, háromablakos szoba; [...] A ház előtt nagy, pusztaság; fokozatos eséssel fut a messzeségbe; a szürke, egyszínű égbolt úgy függ fölötte, mint valami lepedő.

Nem vagyok egyedül, velem együtt tízen vagyunk a szobában [a kollektív sokaság egy másik, gyakran ismétlődő alakzata – *V.T.*]. [...] Egyikük sem tudja, miért került ebbe a házba, s miféle emberek a társai. Nyugtalanág és csüggedés minden arcon... rendre mindegyik elmegy az ablakig s fürkészve kitekint, mintha várna valamit kívülről. [...] Egy alacsony termetű fiúcska is ott forgolódik közöttünk; időnként vékony, egyszínű hangon sivalkodik: „Apuka, félek!” Elszorul a szívem ettől a sivalkodástól – s magam is félni kezdek – mitől? Magam sem tudom. Csak azt érzem, hogy valami nagy, nagy szerencsétlenség jön s közeledik felénk. [...] Jaj, hogy lehetne kijutni innen? Milyen fülledt a levegő! Milyen bágyasztó, milyen nehéz!... De kijutni lehetetlen.

Az égbolt – halotti takaró. Szellő se mozdul. Meghalt talán a levegő?

A gyermek most hirtelen az ablakhoz ugrik, s felkiált azon a panaszosan sivalkodó hangon: „Nézzétek! Nézzétek! A föld leszakadt!”

„Micsoda? Leszakadt?” – S csakugyan: az imént még sík föld volt a ház előtt, de most egy rettenetes hegy tetején terül el az a síkság! A látóhatár lezuhant – lesüllyedt, s pontosan a ház mellett majdnem merőleges, fekete, szakadékos oldal ereszkedik a mélybe.

Mind az ablakhoz tódulunk... A rémület megdermeszti a szívünket.

– „Ott ni, ott ni!” – suttogja a mellettem álló. S hát végig az egész távoli földperemen mozogni kezdett valami, kis kerek halmok emelkedtek és ereszkedtek.

„A tenger! – villant át valamennyinek a fején ugyanabban a pillanatban. – Azonnal elnyel mindnyájunkat... De vajon hogy tud akkorára nőni és idáig emelkedni? Eddig a meredekig?”

És mégis nő, nő hatalmasan... Már nem egyes halmok tolonganak a távolban. Egyetlen összefüggő hullámszörnyeteg fogja körül az egész látóhatárt!

S repülve jön, repülve jön felénk! Jeges zivatarral száguld és irtózatossötéttséggel örvénylik. Minden megreszket körös-körül és ott, annak a felénk nyargaló roppant tömegnek recsegve, dörögve, ezerszeres érc-csaholással kirobban a hangja...

Ha! Micsoda bőgés, micsoda üvöltés!

A föld üvöltözött a rémülettől.

Vége van! Mindennek vége! [...] Meg akartam fogódzni a társaimban, de a következő pillanatban valamennyiünket elborított, eltemetett, mélybe sodort és magával ragadott az a tinta-fekete, jeges, mennydörgő hullám.

Sötétség... Örökös sötétség!

Már-már akadozott a lélegzetem, amikor felébredtem (TURGENYEV 1964, 30–34).

Egészen hasonló és az életvalóságban gyökerező jelenségnek tekinthetjük Jelena profetikus álmának leírását Inszarov halálos ágyánál *A küszöbön* című regényben:

Jelena hátrahajtotta a karosszékből a fejét, és sokáig nézett kifelé az ablakon. Az időjárás rosszra fordult; szél indult. Nagy, fehér felhők futottak sebesen az égen [...]. Jelena behunyta a szemét. [...] ...ő is elszundított.

Különös álmot látott. Úgy tetszett neki, hogy a caricini tavon csónakázik, idegen emberek társaságában. Azok hallgatnak és mozdulatlanul ülnek, senki sem evez; a ladik magától siklik a vizen. Jelena nem fél, de unatkozik [...]. Néz-néz, hát egyszerre kiszélesedik a tó, eltűnnek a partok – ez már nem a tó, hanem a végtelen tenger: hatalmas, azúr színű, hallgatag hullámok ringatják felségesen a ladikot; fenyegető, dörögő hang csap fel a mélyből; az ismeretlen utasok hirtelen felugranak, kiabálnak, hadonásznak... Jelena megismeri az arcukat: apja is ott van közöttük... Jelena körülnéz: most is fehér minden, mint az előbb; de az a fehérség hó, hó, végláthatatlan hó. S már nem is a ladikban van; kocsiszánon utazik, mint mikor elhagyta Moszkvát; nincs egyedül: mellette egy öreg felöltőbe burkolt kicsi alak ül. Jelena megnézi: hát Kátya, gyermekkori szegény barátnője. Jelena szorongani kezd. Hát nem halt meg? – gondolja. [...] Kátya, Kátya, ez Moszkva? Nem, gondolja Jelena, ez a szoloveci kolostor: sok-sok kicsi, szoros cella van benne, akár a méhkasban. [...] Egyszer csak tátongó, szürke szakadék tárult fel előtte. A kocsiszán belezuhan [...]. „Jelena, Jelena!” – hallatszik egy hang a mélységből.

„Jelena!” – hangzott most tisztán a fülébe. Gyorsan felkapta a fejét, megfordult, s megdermedte látványtól: Inszarov, fehéren, mint a hó, melyet álmában látott, félig felemelkedett a diványról, s nagy fényes, félelmes szemmel nézett rá. Bús elérzékenyséssel vegyes rémületet fejezett ki a hirtelen elváltozott arca.

– Jelena! – mondta. – Meghalok. (TURGENYEV 1970, 192–193)

A tenger képe jelenik meg a haldokló Paszinkov szemei előtt is a *Jakov Paszinkov* című elbeszélésben: „Meghalok... [...], – nézd csak: a tenger... csupa merő arany [...] Elhallgatott... Fél óra múlva... nem volt többé” (TURGENYEV 2015, 73). Az aranyló tenger, a szigetek, az azúr kékség látomása kibontott formában jelenik meg az *Azúr-ország* (1878) című prózai költeményben:

Ó, Azúr-ország! Azúr, fény, ifjúság és boldogság hazája! Láttalak téged... álomban láttalak. *Többedmagammal* egy csinos, feldíszített ladikon ültem. [...] Nem tudtam, kik az útitársaim... [...] ugyanolyan fiatalok, vidámak és boldogok, mint én! [...] Csak a *parttalan*, azúrkék *tengert* láttam körös-körül, menyet, mint megannyi *arany-pikkely*, egészen elborított az apró habfodor – fejem felett pedig ugyanolyan azúrfényű tenger feszült, és rajta diadalmasan, szinte nevetve, gördült tova a nyájas sugarú nap. [...] A szelíd hullámokba könnyen belemrülve *lebegett* sebes ladikunk tovább. [...] *Szigetek* bukkantak fel előttünk, drágakövektől, rubintól és smaragdtól fénylő, varázslatos, félig átlátszó szigetek. [...] Részegítő jószag áradt felénk a kerek vonalú partok felől; [...] És a virágokkal és madarakkal édes, édes zengés szállt felénk... Mintha asszonyi hangok csendültek volna benne... És körös-körül *minden: az ég, a tenger, a vitorla* lebegése a magasban, az ár mormolása a ladik fara körül – minden *szerелеmről* beszélt, üdvösséges, mély szerелеmről! [...]

Ó, Azúr-ország! *Láttalak* téged... *álomban* láttalak (TURGENYEV 1964, 80–81).

Három évvel korábban – noha teljesen más gondolati kontextusban – ugyanerről írt egy másik nagy orosz író; és ez a hasonlóság, mint ahogyan az eltérés is, megkülönböztetett figyelmet érdemel:

Váratlan álmot láttam, mert sosem szoktam efféle álmodni. A drezdai képtárban lóg Claude Lorrain-nek egy festménye, címe a katalógus szerint „Acis és Galathea”, de én, magam sem tudom, miért, mindig az „Aranykor”-nak neveztem magamban. Azelőtt is láttam, s most, azaz három nappal azelőtt is megnéztem futólag. Nos, ezt a képet álmodtam, de nem mint festményt, hanem mint történetet. Voltaképpen magam sem tudom pontosan, hogy mit álmodtam; a görög szigetvilág egy zugát láttam, akárcsak a képen, és az idő is visszaugrott vagy három ezredévvél; simogató *kék hullámok*, szirtek és szigetek, *virágzó partok*, tündéri panoráma a távolban, alkonyuló, hívogató nap... lehetetlen szavakkal visszaadni. Az európai ember itt mintegy bölcsőjére emlékezik, és ez a gondolat bensőséges *szeretettel* töltötte el az én lelkemet is. A földi paradicsom volt ez: az istenek leszálltak az égből és rokonságba kerültek az emberekkel... És milyen gyönyörű emberek éltek akkor! [...] Csodálatos álom, az emberiség nagyszerű eltévelyedése, aranykor! Minden álmok legvalószínűtlenebbike... [...] Mindezt átéltem akkor *álomban*: a szirteket és a *tengert*, a lenyugvó *nap ferde sugarait*, szinte még láttam, amikor fölébredtem és kinyitottam szememet, amely a szó szoros értelmében könnyben úszott. Emlékszem: boldog voltam. So-

sem tapasztalt *boldogság* hatolt szívembe fájón; az emberiség *szeretete* volt ez! Már esteledett; szobácskám ablakán, virágokon s lombon át napsugarak ferde pászmája hatolt be s elöntött ragyogásával. És akkor, édes barátom... az európai ember első napjának ragyogó alkonya, melyet álmomban láttam, fölébredésemkor nyomban az európai ember utolsó napjának alkonyává változott! (*A kamasz* – DOSZTOJEVSZKIJ 1961, 322).

Az *Azúr-országban* Turgenyev a szerelem boldogságáról, az áldásról, a természet szépségéről beszél, s mindezt belerajzolja egy déli tengeri tájképbe. Épp ez a tengeri *paysage* annyira meggyőző és valóságos, hogy az olvasói tudat már-már el is felejtí a szöveg kiinduló frázisait: „Ó, Azúr-ország! Azúr, fény, ifjúság és boldogság hazája! Láttalak téged... álmomban láttalak”, majd vonakodik ugyanettől a frázistól, mikor a szöveg zárásaként megismétlődik. Abban az évben, azonban, a szerző efféle hangulati stádiumai aligha voltak véletlenek. Öt hónappal az *Azúr-ország* megírása után, 1878 novemberében veti papírra a *Mentem magas hegyek között...* című költeményét, melyben szintén a boldogságról, a szerelemről és a csalódásról beszél, és a tenger alakzata, bár közvetetten, itt is olyan őselemként jelenik meg, amely egyaránt vezet úgy a boldogsághoz, mint annak elvesztéséhez:

Mentem magas hegyek között,
Fényes tó partján merengve...
S ami szemembe ütközött,
Egyetlen szót súgott fülemben:
Szeret! Szeret! Szeret! Szeret!
S feledtem minden egyebet.
[...]
Minden boldogságtól feszült,
de szívem egyért sem hevült.

Hullám emelt, hullám sodort,
– ölelőbb tengeren se támad –
de lelkemben csend és béke volt,
mélyebb, mint az öröm s a bánat...
Magamra sem ismertem én:
egy egész világ volt enyém!

Mért nem haltam meg akkor, ott?
(TURGENYEV 1964, 161-162)

Hangulati beállítódása alapján részben közel áll e költeményhez a *Levelezés* (1856) című elbeszélés részlete:

Felzaklatott ez a levél... Eszembe jutott a nápolyi tartózkodásom... Akkor is pompás idő volt, épp hogy beköszöntött a május; nemrég múltam huszonkét éves; [...] Egyedül kószáltam, hevített a boldogságvágy sa gyötörő, édes, olyannyira édes szomjúság, hogy az már szinte maga volt a gyönyör. [...] Lám, mit jelent az ifjúkor! Emlékszem, egy éjjel csónakázni mentem az öbölbe. [...] Micsoda éjszaka volt és micsoda égbolt, micsoda csillagok, hogy remegtek, hogy porladtak szét a hullámonkon! Fellobbant és lángolt a víz az evezők alatt, micsoda áhítatos tisztelet áradt szét az egész tengeren – nem tudom én ezt leírni, bármily „ékesszóló” is a tollam. A horgonyzóhelyen egy francia sorhajó állt... [...] Bált adott a hajó kapitánya. A vidám zene ritka hullámokban szállt felém, különösen egy kis fuvola trillájára emlékszem a kürtök tompa remegése között; mintha pillangóként szálldosott volna a csónakom körül. [...] Egy-egy pillanatra nők körvonalai tűntek fel az ablakokban, akiket szélsébesen tovaröpített a valcer forgataga... Megparancsoltam a csónakosnak, hogy evezzen távolabb, neki a sötétségnek... Emlékszem, a hangok még sokáig és gyötörően nyargaltak utánam... Végül elhaltak. Felálltam a *csónakban*, és néma vágyakozással a *tenger* felé tártam karomat... Ó, hogy elszorult akkor a szívem!... Mekkora súllyal nehezedett rám a magányosságom! Micsoda örömmel adtam volna át magam egészen... egészen, ha lett volna kinek! Micsoda keserű érzéssel vetettem magam arccal a csónak fenekére... (TURGENYEV 1989, 278–279).

Aztán négy évvel később az *Első szerelem* című elbeszélésben Zinaida az egyik – általa „fantáziált” – történetet írja le vendégeinek: „Lehet, hogy csacsiság, amit mondtam, de nekem néha furcsa gondolataim támadnak...” (TURGENYEV 1989, 453). Itt a figyelem középpontjában nem egy magányos fiatalember élményei vannak, hanem leányok sokaságának bakkhánsi öröme, a tenger helyett pedig folyó és annak a partja, de ugyanolyan sötét éjszaka, mint a *Levelezés*-ben. Zinaida nekilátott:

Fiatal lányok csoportját írnám le, [...] éjjel van, s ők egy nagy *ladikon* lebegnek, csendes *folyón*. Süt a hold, fehér a ruhájuk, fehér virágkoszorú a fejükön, s valami himnuszfélét énekelnek. [...] Egyszerre: zaj, nevetés, fáklyák, csörgő dobszó a parton. Bacchánsnők csapata érkezik futva, dalolva, kiáltozva. [...] ...csak azt szeretném, hogy a fáklyáknak vörös legyen a lángja s erős a füstje, s a bacchánsnők szeme villogjon a koszorúk alatt, a koszorúk pedig sötétek legyenek. [...] A bacchánsnők magukhoz hívják a lányokat a ladikból. A lányok abbahagyják a himnusz, nem tudják folytatni, de nem mozdulnak; a folyó viszi őket a part felé. S hát egyszer csak felemelkedik közülük az egyik... [...] Már átlépett a ladik peremén, a bacchánsnők körülfogták, s elragadták az éjszakába, a sötétségbe... Aztán: gomolygó füst... és elkeveredik minden. Csak a sikongásuk hallatszik még, a lány koszorúja ott maradt a parton. (uo.)

Turgenyev életének utolsó éveiben még gyakoribbá válik a tenger témája az író szövegeiben, és amikor nem közvetlenül a tenger-komplexus rögzülésével vannak összefüggésben, akkor is megkérdőjelezhetetlen kontextusképző szerepük van a komplexus manifesztálódásában. Más okokból kifolyólag már említettük a szerző *Senília* című ciklusát, a prózai költemények sorozatát. Ebből most két szöveget szeretnék megjelölni: *A kő* (1879. május), illetve a *Tengeri utazás* (1879. november) című prózai költeményeket. Az előbbi – egy parallelizmus: egyfelől megelevenedik egy „vén, szürke kő” a dagály idején, egy verőfényes napon, amikor a tenger hullámai „csapkodják, s hízelkedve el-eljátszadoznak vele”, és az egyébként komor színű felületén fényes színek ütköznek ki; másfelől pedig megjelenik „az én öreg szívem” is, mely fölé „így hullámozottak mindenfelől a fiatal női lelkek – s az ő dédelgető érintésükre megpirosodott a szívem a rég elhalványult színektől s a hajdani tűz kiütköző foltjaitól. A hullámok visszavonultak... de a színek még nem homályosultak el – pedig érdes szél szárítgatja őket” (TURGENYEV 1964, 107–108). A *Tengeri utazás*ban pedig a „tenger a ködben” alakzat leírása készíti elő a „tengeri” és a tudattalan összefüggését:

Tökéletes szélcsend volt. A tenger mozdulatlanul, ólomszínű abroszként terült el körös-körül. Nem is látszott nagy víznek; *sűrű köd* feküdt meg, mely az árboc-csúcsokat is betakarta, s fásasztotta és tompította puha homályával a szem élességét. A nap bágyadt-vörös foltként függött a ködben; alkonyattájban pedig meglobbant és piroslott ez a köd különös és titokzatos fénnel. [...] ...hosszú egyenes csíkok futottak ki a hajó orra mellől – egyre szélesedtek és fodrozódtak – szélesedtek, s végül simulni kezdtek, himbálództak s elenyésztek. A felkavart tajték csomókba gyűlt az egyhangúan kattogó kerekék alatt; tejfehéren, halk sustorgással kígyószerű szalagokra bomlott, azután *összefolyt*, és maga is eltűnt a mindent elnyelő ködben. [...]

A köd mindkettőnket álmosító nyirkossággal fogott körül; s mi *egyforma, öntudatlan tűnődésbe* merülve ültünk egymás mellett, mintha rokonok lettünk volna.” (TURGENYEV 1964, 127–128).

A tengerrel kapcsolatban érdemes megjegyezni azt az ismert epizódot az író életéből, melyet a «Пожар на море» (*Tűz a tengeren*) című karcolatban jegyezt fel. Arról szól a történet, hogy a hajó és utasai tengeri örvénybe kerülnek és közvetlen életveszéllyel néznek szembe, s a katasztrófa elkerülhetetlennek, a part pedig elérhetetlennek tűnik. Azonban mégis épp a tenger menti meg őket: Turgenyevet és társait a szerencsétlenségben a kis csónak a parthoz viszi. A tenger és a part tölti be a megmentő szerepét (épp *Az álom* című elbeszélés befejezésének inverziójaként). Innentől fogva, amikor ezt a huszonéves ifjú átélte és megtapasztalta, a *Sein zum Meer* számára *Sein zum Tode* lett. Ez az esemény nem tudott nem kitörölhetetlen nyomot hagyni Turgenyev lelkében, és bizonyára elővételezte, vagy legalább is hitelesítette mindig élő valósággal a halál képzetét hordozó tengerhez

való sajátos viszonyulást. Az átéltekre való visszaemlékezés több okból is kínzóan fájdalmas volt számára, és aligha véletlen, hogy Turgenyev csak akkor hozta meg a döntést a visszaemlékezések publikálására, amikor már tudta, hogy a közelgő halál árnyékában jár.

1883 júniusában az író franciául lediktálta ennek az elbeszélésnek a szövegét Pauline Viardot-nak. A szöveg orosz nyelvű fordításával Turgenyev A. N. Lukanyina írónőt bízta meg, aki teljesítette a feladatot, és három héttel a szerző halála előtt, 1883. augusztus 10-én elhozta neki a szöveget. Az elbeszélés keletkezése: *Bougival, 1883. június 17.*, bár a végleges változat csak augusztusban születik meg (Turgenyev átnézte a fordítást, majd átdolgozta, eltávolítva az egyértelmű gallizmusokat). Nyomtatásban csak a szerző halála után jelent meg az elbeszélés az 1883-as szentpétervári *Turgenyev-összes* első kötetében, míg a francia nyelvű szöveg az *Oeuvres uvres dernières* 1883-as párizsi kiadásában. Ilyenformán ez a szöveg egyfajta sajátos vallomássá vált a halál küszöbén, vagyis ez lett az író 'utolsó szava'.

A tenger-komplexus és a tengeri tematika ezen felosztását két „tengeri” álommal zárjuk, melyek közül az első részletes leírását adja egy olyan álom-látomásnak, amelyet Turgenyev valóban átélt, míg a második egy elbeszélés arról a többjelentésű, látnoki álomról, amely *Az álom* című novella értelmi centrumát képezi.

A Pauline Viardot-hoz címzett, 1849. augusztus 11-ével kezleztett terjedelmes levélben (amelyről korábban már tettünk említést azzal a témával kapcsolatban, miszerint az álmodó a tenger felett lebegő madárrá változik), Turgenyev teljes egészében és részletességében kifejti álmát barátjának:

Azon az éjjel egészen különös álmot láttam (*un rêve assez drôle*), ahogy ez velem néha megesik; elmesélem most önnek [...]; körbenézek, és a sötétség ellenére is látom, hogy egy rendkívül magas sziklaszirt tetején vagyunk kinn a tengeren [...]; Azonban ebben a pillanatban felkap és elragad a szél. Nem tudom átadni azt a boldog izgalmat (*le frémissement de bonheur*), amelyet akkor éltem át, széttárva széles szárnyaimat; felemelkedtem a széllal szemben [...], majd alászálltam a tengerhez (*je me lançait en bas vers la mer*), hasítva a levegőt, mint ahogyan a sirályok teszik. Abban a percben madár voltam, ez biztos [...]: mindez egészen pontosan és világosan beleíródott nemcsak az agyamba, ha szabad így kifejeznem magam, hanem az egész testembe, és azt bizonyítja, hogy *la vida es sueño, y el sueño es la vida*. Azonban amit nem tudok önnek leírni, az a látvány, ami elem tárult azokban a pillanatokban, amikor a levegőben lebegtem: ez volt a tenger, a határtalan (*la mer, immense*), viharos, komor, sötét tenger itt-ott fénylő pontokkal; alig észrevehető hajók siklottak a hullámokon; magas sziklák emelkedtek; időnként hangos zajt hallottam; lejjebb ereszkedtem. A kiáltás hangosabb lett és megrémített; újra felemelkedtem a felhők közé [...]. Néha egy hatalmas, teljesen fehér vízoszlop próbált a felszínre törni a tenger mélyéből (*du sein de la mer*), és éreztem ahogy a tajték az arcomba csap; majd hirtelen erős fény áradt ki messze, alattam... Ah, mondtam magamban, ezek a ten-

geri villámok (!), melyeket Galilei fedezett fel... Nem olyan gyorsak, mint a rendes villámok, mert a víz nehezebb és nem lehet olyan könnyen mozgatni. E villámok ragyogásában láttam a tengert, melyet e ragyogás a tengerfenéig átvilágított (*jus-qu'au fond*); láttam nagy fekete ebihalakat, amint lassan a felszínre úsznak. Mondtam magamban, hogy alá kellene merülnöm, hiszen ez az én élelmem. De ekkor titokzatos undort kezdtem érezni, ami megakadályozott ebben... Túl nagyok voltak. Majd hirtelen látom, ahogyan a tenger elkezd fehéredni és fodrozódni, mint a forró, gyöngyöző víz, és hirtelen rózsaszínű csillogás vesz körül... Ez a felkelő nap, mondom magamban, inkább meneküljünk, hisz mindent feléget. Minden ragyogott és szikrázott, a szemnek elviselhetetlen volt; nagy, csillogó buborékok emelkedtek a levegőbe, fojtogató hőséget éreztem, tollaim kezdtek perzselődni. Látom a horizontot elfoglaló, lobogó kályhaként lángoló napkorong tetejét; kibírhatatlan félelem ragad el (*une angoisse insupportable*) – és felébredek. Már világos volt; láttam a szobám falát díszítő zöld fűzfa színeit, és még nem fogtam fel, hol is vagyok. De illik-e ilyen terengősen elmesélni egy álmot?⁶

Már ejtettünk szót arról, hogy a *tenger* képzete Turgenyev számára nem pusztán *téma* volt, hanem létfontosságú életélmény, melynek alakzatai valami archetipikusat jelenítettek meg, és amelyről az írónak – bárhogyan is nevezzük – megérzései voltak. Az archetipikus felszínre törése nem ritkán bizonyos kritikus határhelyzetekben történt, de különösen gyakran az álomlátás során. Turgenyev álomlátó tevékenysége kivételesen bőséges és szerteágazó volt, az álmoknak megkülönböztetett jelentőséget tulajdonított, s fejtegette az álmok önkéntelenségét, s az általuk rejtett és – ha nem is teljes egészében – feltárt titkokat. Az álmok gyakran részletesek voltak, és néha vissza-visszatértek különböző változatokban, amelyek nemcsak, hogy nem zavarták eredeti értelmük feltárását, hanem épp ellenkezőleg, segítették a fő értelemvonalak megvilágítását. Turgenyevnek kétségtelenül nemcsak a tudatos, félig tudatos vagy intuitív álomfejtésben volt tapasztalata, hanem – ami ritkábban történik általában – az álmok feljegyzésében és verbális szöveggé fordításában is: amennyire meg lehet ítélni, olyan fordításban, amely megszabadítja az álomszöveget attól, aminek a gyökerei a „nappali” nyelvből és logikából erednek. Ebben a viszonylatban Turgenyev álmai – az „archetipikus” legértékesebb tanúbizonyságai közé tartoznak, melyekkel az orosz kultúra rendelkezik.

Az elmondottakat – többek között – Turgenyev *Az álom* című elbeszélésében az „én” felismerése erősíti meg. A tizenhétéves elbeszélő, aki egy tengerparti kisvárosban zárkózottan és magányosan él anyjával (bonyolult viszonyok kötik össze anyát és fiát, noha az anya minden gondolatát a fiára összpontosítja), így mesél magáról:

⁶ Saját fordítás – S.J.

...idegeim idő előtt tönkrementek; azonkívül az egészségem is meglehetősen gyöngye volt [...]. Kerültem a velem egykorúak társaságát; általában kerültem az embereket; még anyámmal is keveset beszéltem. Mindennél jobban szerettem olvasni, egyedül sétálni – és álmodozni, álmodozni! Hogy miről álmodoztam, nehéz megmondani; néha igazán *úgy rémlett*, mintha egy félig bezárt ajtó előtt állnék, amely mögött *ismeretlen titkok* rejtőznek, bágyadozom – és nem lépem át a küszöböt, s mind csak azon gondolkozom, mi lehet ott elől – csak várok és megdermedek... vagy álomba szenderedem. [...]

Az előbb említettem, hogy néha homályos tűnődések és álmodozások hatására álomba szenderedtem. Általában sokat aludtam – *az álmoképek jelentős szerepet játszottak az életemben; majdnem minden éjjel álmot láttam. Nem felejtettem el őket, jelentést adtam nekik, jövődöléseket láttam bennük, s próbáltam megfejteni rejtett értelmüket*; volt olyan is közöttük, amely időnként visszatért, amit én mindig csodálatosnak és különösnek éreztem. Különösen egy álom ejtett zavarba (TURGENYEV 1963, 1030).

Ez az álom, melyben az elbeszélő egy különös embert pillant meg (akiről később kiderül, hogy az apja, akit fel akart kutatni), végül a *tengeri* téma egy félelmetes variánsához vezet el, de az álom tartalmáról szerzett fő benyomás egészen más: a régi kisváros szűk utcáján sétálva az elbeszélő az apja után kutat, bár tudja, hogy apja már meghalt; álmában viszont úgy tűnik, hogy az apja él, és valahol bujkál előle és az anyja elől. Alacsony, sötét kapun keresztül bemegy az egyik házba, áthalad a gerendákkal és deszkákkal telerakott udvaron, majd végül bejut egy kis szobába, melynek két kerek ablaka van: a szobában ott áll az apja, aki egyáltalán nem hasonlít az igazi apjára és neheztel, hogy rátaláltak. A fia tanácstalanul, zavartan áll. Az apa dörög valamit és lassan eltávolodik, időnként hátranézve. „A szoba kitágul, s eltűnik a homályban...”. A fiú hirtelen megrémül a gondolatra, hogy megint elveszti az apját, utána rohan, de már nem találja. A szíve elszorul, felocsúdik az álomból, s utána sokáig nem tud elaludni. „Másnap szüntelenül erre az álomra gondolok, de természetesen nem tudok belőle semmi következtetést levonni”, – írja le helyzetét az elbeszélő.

Egy nap, mikor egy kávéházi terasz előtt halad el, az elbeszélő meglátja az apját, akit álmában látott. Bemegy a kávéházba, és még beszélni is tud a férfival, aki bárónak mondja magát. A fiú megtudja, hogy az ember Amerikából érkezett és készül hamarosan visszatérni oda. A férfi maga érdeklődik a fiú apjának holléte felől; mikor megtudja, hogy meghalt, megtudakolja a fiú anyjának a keresztnévét és azt, hogy hol laknak, majd ezt követően gyorsan eltűnik.

Miután a fiú hazaér, megtudja, mit történt otthon az ő távollétében: anyja hálószobájából szörnyű kiáltás hallatszott, majd a berohanó szobalány ájultan találta az asszonyt; a kertész pedig látta, amint ezt követően egy férfi a kert ágyásain át elmenekül; a férfi személyleírása ráillett arra az emberre, akit a fiú álmában látott. Az anya, magához térve, kénytelen volt elmesélni fiának egy fontos eseményt a

múltból, ügyetlenül barátnője történetének álcázva. Így már nem volt kérdés a fiú számára, hogy az álombéli férfi az ő igazi apja volt.

A következő reggel, az éjjeli vihart követően, a fiú elindul, hogy megkeresse az apját és véletlenül megtudja, hogy az nem sokkal előtte elhajózott Amerikába. Ezzel elveszett minden reménye. „Semmiképpen nem tudtam kibékülni azzal a gondolattal, – mondja az elbeszélő, – hogy ilyen természetfeletti titokzatos kezdet ilyen értelmetlen és közönséges végbe torkollik”. Gépiesen a tenger felé indul: ahhoz a tengerhez, amely oly hirtelen elvette tőle az apját.

Mentem lehajtott fejjel. Gondolat és szinte érzés nélkül, teljesen önmagamba merülve. – Egyenletes, tompa és haragos moraj rázott fel dermedésemből. Felemeltem a fejem: tenger zúgott és morajlott tizenöt lépésre tőlem. Észrevettem, hogy dűnehomokon járok. Az éjjeli vihartól felkavarva a tenger a távoli horizontig habos hullámoktól fehérlett, s a hosszú hullámtarajok váltakozva hömpölyögtek s verődtek szét a lapos parton.” A homokot a víz elárasztotta tengeri növények foszlányaival, rákok hulladékaival, tajtékkal. „Vizsgálódni kezdtem. Valami sötét feküdt ott, mozdulatlanul feküdt a kő mellett. [...] Már csak harminc lépés volt a kőig. De hiszen ezek egy emberi testnek a körvonalai!

Hulla; vízbefúlt ember, akit partra dobott a hullám! Egészen közel mentem a kőhöz. Ez a bárónak, az én apámnak a teste! Megálltam, mintha gyökeret vert volna a lábam. Csak most értettem meg, hogy kora reggeltől valamilyen ismeretlen erők vezettek, s hogy hatalmukban vagyok – s hogy néhány pillanaton keresztül semmi sem volt a lelkemben a soha nem hallható tengercsobogáson – s azon a néma félelmen kívül, hogy a végtet hatalmában vagyok... (uo. 1041).

A fiú anyjához rohan és elmesél neki mindent, s az anya követeli, hogy fia vigye őt oda rögtön: „Ahol fekszik... Látni akarom... Fel akarom ismerni... felsimerem... felismerem...”

Így most anya és fia ketten mennek a homokdűnén. „A tenger visszahúzódott, még messzebbre vonult; csendesedik, de gyengülő morájában is van valami baljóslatú és félelmetes.” A holttest azonban nincs sehol, csak egy mélyedés maradt azon a helyen, ahol feküdt.

Nem láttam többé azt az álmot, mely annak idején úgy megriasztott; nem is „kutatom” már az apámat; de néha álmomban úgy rémlett – s még ma is úgy rémlik nekem, hogy távoli hullámmorajlást hallok, meg nem szűnő mélabús panaszokat; valahol egy magas fal mögül hangzanak, amelyeken átjutni lehetetlen, hasogatják a szívem – s olyankor behunyt szemmel sírok – és sehogy sem tudom megérteni, mi panaszol: élő ember sóhajt – vagy csak a viharos tenger elnyújtott vad üvöltése hallik? Aztán megint átmegy a hang abba az állati dörmögésbe – s lelkemben bú és rémület van, mikor felébredek (uo. 1045).

A tenger és a tengerpart, amely néhány percre egyesítette a fiút az apával, most – bár már holtan – véglegesen szétválasztja őket. A tenger partja a remény elvesztésének partja lett, a tenger pedig a halál tengere.

Valóban: *a földi életet álmok ölelik körül* – látnoki álmok, de bonyolultabbak és kifinomultabbak, mint a mi megértésünk az általuk közölt információkról: egy adott konkrét álom vagy látomás interpretációk egész skáláját járhatja be – annak ellenére, hogy valószínűleg egyik sem tekinthető az egyetlen, „eredeti” értelmezésnek. *Habet mille nomina* – mondták egykoron ilyen esetekben az alkimisták.

Molnár Angelika és Selmeczi János fordítása

Bibliográfia

- BLOK, Alekszandr (1972), *Alekszandr Blok válogatott művei. Versek. Hógörgeteg örvényesen*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1972.
- DOSZTOJEVSZKIJ (1961), *A kamasz. Regény három részben*, ford. SZÖLLÖSY Klára, Budapest, Európa, 1961.
- GROSSZMAN, V. (2013), V. GROSSZMAN *Élet és sors*, ford. SOPRONI András, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- HALPÉRINE-KAMINSKY, E. (1901), *Ivan Tourguénéff d'après sa correspondance avec ses amis français*, Paris. 2013
- KEIPER (1986), Ф. Б. Я. Кейпер, Космогония и зачатие: к постановке вопроса, in Ф. Б. Я. Кейпер, Труды по ведийской мифологии, Москва, 1986.
- MOUDI (1991), З. Моуди, Жизнь после смерти. Исследование феномена продолжения жизни после смерти тела, Москва, Рига, 1991.
- PASZTERNAK, Borisz (1990), *Versek*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1990.
- PAVLOVSKY, I. (1887), *Souvenirs sur Tourguénéff*. Paris. 1990.
- PLATONOV, A. (1969), *Mester születik*, ford. CSALLÓ Jenő, in PLATONOV, A. *Nagyfeszültség*, Budapest, Magvető, 1969, 169–240.
- SCHÄRER, Y. (1963), *Ngaju Religion, the Conception of God among a South Borneo People*, The Hague, 1963.
- TOLSZTAJA (1993), А.А. Толстая, Печальный эпизод из моей жизни при дворе. Записки фрейлины, Октябрь, № 5, 98.
- TOSZTOJ, Lev (1984), *Ivan Iljics halála*, ford. SZÖLLÖSY Klára, in Lev TOSZTOJ, *Elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 65–134, 1984.
- TOPOROV (1994a), В.Н. Топоров, О мифопоэтическом пространстве, Pisa, 1994.
- TOPOROV (1994b), В.Н. Топоров, О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах, in История культуры и поэтика, Москва, 1994, 11–52.
- TOPOROV (1995), В.Н. Топоров, Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического, Москва, 1995.

- TURGENYEV (1958), *Költemények prózában – Senilia*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1958.
- TURGENYEV (1963), *Elbeszélések*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, Magyar Helikon, 1963.
- TURGENYEV (1964), *Költemények prózában*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, Magyar Helikon, 1964.
- TURGENYEV (1969), *Tavaszi vizek*, in *Turgenyev összes regényei II.*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1969, 229–400.
- TURGENYEV, I. Sz. (1970), *A küszöbön*, ford. ÁPRILY Lajos, Bukarest, Kriterion, 1970.
- TURGENYEV, I. Sz. (1981), *Rugyin. Nemesei fészkek*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, Kriterion Könyvkiadó, 1981.
- TURGENYEV, Ivan (1989), *A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések*, Budapest, Európa, 1989.
- TURGENYEV (2015), *Jakov Paszinkov*, ford. AMBROZOVICS Dezső, Budapest, Atheneum – MEK Egyesület, Moszkva, 2015.

KOVÁCS ÁRPÁD

A prózanyelvi identitás Turgenyev antropológiájában

Egy felesleges ember naplója

Szép az, ami fölösleges,
ami célját önmagában hordja.

(Miguel de Unamuno)¹

A frázis és az önértékű szó

A kitűzött feladatot az *Egy felesleges ember naplójának* elemzése során vázolom föl. Mégpedig azért e mű kapcsán, mivel általa Turgenyev újraalapozta a személyes alanyiség prózanyelvi diszkurzusát. A regényhős unikális figuráját állítja elénk, eltérőt a Puskin, Lermontov és Gogol prózájában megformált alakok, illetve a Hamlet és a Don Quijote által reprezentált alanyiség formációitól. A kisregény szövege ugyanis egy sajátos diszpozíció mintájául szolgálhat, melynek értelmét az orosz író szövegeinek interpretációja során tárhatjuk föl. A specifikus diszpozíció beépítése a regénynyelv horizontjába a műfaj antropológiai gyökereire vet fényt, melyek az életvilág perszónáontológiai értelmezésének problémáival való szembenézést követelik meg. Különös tekintettel arra, hogy ezeket a gyökeres indítékokat Turgenyev életelvként vallotta magáénak. Élete végéhez közeledve maga tett tanúbizonyságot arról a diszpozícióról, amely egész életében nyugtalanította. Idézem a *Senilia* kötet² egyik prózaversét:

¹ Így ír a *Don Quijote* egyik elmélyült értelmezője, Unamuno. Példaként az ugrás jelenetét emeli ki: „A levegőbe ugrani a lehető legszebb; itt a cél az ugrás maga, s nem több.” UNAMUNO 1998, 128–129.

² A *prózavers* új, Turgenyev által kimunkált műfaj. Gondolatalakzatainak mintája az *aforizma*, melyet a bölcséleti irodalomból, műfaját (egyebek mellett) Erasmus gyűjteménye és írásmódja alapján ismerjük. Rövid, egy megnyilatkozásra szorítókozó frappáns esszenciális – holt dogmák és mentális sztereotípiák ellen irányuló – szöveg, melyben egy erkölcsi vagy bölcséleti tétel fogalmazódik meg, de nem predikatív szerkezetben, hanem egy váratlan metaforikus kapcsolat létesítésének köszönhetően. A tömör szöveg rövid és sűrű jelentősora olyan mélyszerkezettel, enthümémával rendelkezik, melynek implicit jelentéstartománya – bármiféle tantételtől eltérően – kimeríthetetlen.

Félek a frázisoktól és kerülöm őket, de a frázistól való félelem is – pretenzió. Így e között a két idegen szó: frázis és pretenzió között fut el és himbálódzik bizonyult életünk.

(TURGENYEV 1964, 170.)³

A közöttség a nyelvi redundanciát, a szóvirágokat elkerülni törekvő beszédmód alanyára s annak életvilágot formáló szerepére mutat. A „kerülő utat” Puskin elegikus költészete jelentette – a kifejezés tömörségének, a retorika lefojtásának, a szemantika sűrűségének művészete. Ezt az „egyszerűsége” törekvő művészi attitűdöt legalizálja a kisregény végén megidézett versszakasz.

A feszültség permanens fennállását is hangsúlyozza Turgenyev, mint a tevékeny valóság, az eleven élet állandóan létesülő tényezőjét. A „himbálózás”, a billegés a motívum alanya és a nyelv szubjektuma közötti hasadás okán állandósul. Az időbeliség szintjén ennek meghaladására szolgál a személytörténet kibontakozását szabályozó konstitutív elv, amely a verbális kompozícióban – egy elbeszélésben – válik megközelíthetővé, olvashatóvá, értelmezhetővé. A *Naplóban*⁴ tételszerűen fogalmazódik meg az élet és az egyén, illetve az érzelem érveinek és az ész érveinek összemosódása a nem releváns kifejezésmód okán:

len. Turgenyev például az élet értelmét konnotálja két szó – a frázis és a pretenzió – szemantikai mezőinek interakciójával. A tömörség tehát itt fölöttébb enigmatikus. Ezenfölül az író a *versnyelvi* rendezéssel – a megnyilatkozás ritmikus újratagolásával – eggyel több közvetítést alakít ki a szavak és dolgok között. Ezúton éri el a bölceleti hagyomány megújítását – és pedig a kétarcú poézis felől. Ily módon az eredeti aforizma (a bölceleti diszkurzíva) egységeinek kétoldalú szabályozása valósul meg a *prózanyelv* és a *versnyelv* szimbiózisának köszönhetően. Ezt az innovációt a terminológiai gondokkal küszködő irodalomkritika „lírai” vagy „lirizáló” prózának nevezi, holott itt nyoma sincs a lírai attitűdnek („lírai hősnek”, „lírai alanynak”, „lírai hangnak”). Valójában csak a versnyelv konstrukciós elveinek beépüléséről van szó a (nem epikus) prózanyelvi képződmények szövegébe. Például a verssor szorosságának elvét megvalósító ritmusrend, amely hatékonyan támogatja a prózai megnyilatkozás tömörségének fokozását, illetve a másodlagos (járulékos) jelentések tartományának tágitását, markírozását. Turgenyev megjelölése – *Versművek prózában* (*Styihotvorenyija v proze*) – ez ideig a legrelevánsabb műfaji meghatározás, amit olyan párhuzamos műfaji képződményekkel szembesített, mint a Baudelaire által publikált *poémaciklus* – *Petits Poèmes en Prose* (*Kis költemények prózában*) – tartalmazott.

³ Ebben a kijelentésben Ivan Turgenyev habitusának legvonzóbb – magatartását, alkotását és stílusát egyaránt meghatározó – ismérve fogalmazódik meg, amit a kutató Dmitrij Merezkovszkij, a jóbarát Gustave Flaubert és a műfordító Áprily Lajos (meg még sokan mások) a *mérték* mint érték alapelvében jelöltek meg.

⁴ A továbbiakban ezt a rövidítést alkalmazom a kisregény címe helyett – K. Á.

[...] érzéseim és gondolataim, illetve ezen érzések és gondolatok kifejezése között volt valami értelmetlen, érthetetlen és leküzdhetetlen gát, és mikor elhatároztam, hogy erőszakkal legyőzőm, áttöröm ezt az akadályt, mozdulataim, arckifejezésem, egész lényem a gyötrelmes feszültség benyomását keltette. (47.)

A frázis tehát nem más, mint a kikényszerített áttörések szublimációja, mely a gesztus és a mimika képződményeinek groteszk metakommunikációjával egészül ki. Egy példa az akadály sikeresnek vélt leküzdésére: „A boldog ember olyan, mint a napfényben kerengő légy” (55); „még a járásom is más lett, szinte szökdécseltem, mintha valósággal szárnyam nőtt volna” (54). A *Napló*ban a frázis és pretenzió megjelenítése – témává tétele – történik meg egy másféle beszédmód, a próza-költészet közegeiben. Ezen a szinten nem a frázishős, hanem önironikus alakmása válik dominánssá a narráció síkján megvalósult újraértelmezésnek köszönhetően. A frázis ellen az elbeszélő váratlan társításon alapuló metaforák megképzésével veszi fel a küzdelmet, miáltal motiválttá teheti a kifejezés és a tartalom összefüggését. Ezúton a nyelvi önkritikát a vallomások központi témájává avatja.

Turgenyev tehát a szubjektumot nem az énazonos *ego* reflexív tudatából vezeti le, hanem a cselekvés világával szembesülő, öntevékeny létező jelenvalóságából, melynek alkotórészét képezi a tettek és jelek, illetve redundáns alakzataik viszonyának átvilágítása, jelentésük újratételezése, konkretizálása. Ebben a vonatkozásban a Hegel filozófiáját behatóan tanulmányozó korai Turgenyev a 1840-es évek végén pozíciót vált, megszabadul ifjonti „Hegel-bűvöletétől”.⁵ Ha nem tévedek, Fichte aktuselméletének jegyében, amely az életet nem a szemlélet és a kontempláció síkján értelmezi, hanem az *öntevékeny alany* cselekvő s egyúttal cselekvése által életvilágot tételező tevékenysége alapján.⁶ A cselekvés ebben a thetikus megközelítésben iniciatív aktus – nemcsak döntést, de kezdeményezést is teljesít. Kezdeményezi, hogy tetteivel értéket oltson az életvilágba. A másik ez irányú tájékozódási pontja Blaise Pascal bölcséletében⁷ érhető tetten.

A fent vázolt felfogás adhat magyarázatot a Turgenyev hőseit érő gyakori kritikái megítélésre, hogy tudniillik „cselekvésképtelenek”, s nem csupán társadalmilag improduktívak. Valójában arról van szó, hogy Turgenyev a pretenzió és a

⁵ S rövidesen a filozófiai pályától is.

⁶ A megszüntethetetlen összefüggést cselekvés és világtételezés között – nos, ez az, amit Turgenyev a pretenzió terminusával fejez ki. A különbség annyi, hogy ő mint szépirodai és nyelvi tapasztalatot is beiktatja a cselekvésmegjelenítés eszköztárába, melynek értelemvilága a nyelvi közvetítés nélkül nem lehet teljes. Erre Fichtének nem volt szüksége, mivel ő a filozófiai értekezés műfajában látta a releváns metanyelv biztosítékát. Turgenyev viszont a szó „társszerzői” működésében, illetve a költői nyelv produktív képződményeiben.

⁷ Az intellektuális érdeklődést levelei alapján is nyomon követhetjük. Például a végtelen és az örökkévalóság témakörének kivételesen eredeti értelmezése kapcsán: TURGENYEV 1986, 431–432.

diszpozíció felől járja körül a cselekvő embert, aki – szerinte – tetteivel nem döntést, nem választást hajt végre, hanem „igaz arcát” fedi fel, jelként kezeli tetteit, melyek révén *saját világot* képes megalapozni, autonóm értékrenddel és nem triviális beszédmóddal. Olyat, aminek minden részlete – a cselekvés által elsajátított valamennyi eleme – magán viseli egy integer, a tettek sorában tételezett, kialakuló s részesülő alanyiságát gonddal ápoló személyiség ujjlenyomatát. Ilyen például a „nemesi fészek” természetközeli belső értékrendje, Lavreckij öntevékenységeinek műve; szemben a szerelmet elhárító s kolostorba menekülő Liza intézményes környezetével, melynek saját világáról nem tudunk meg semmit, hiszen a szereplő öntevékenysége ott nem érvényesülhet. Liza belső szabadságát nem tartja fontosnak realizálni. Egy bizonyos, eleve adott, rögzített rend normáinak tesz eleget.

Exkurzus I.

A tett aktusként és jelként felfogott narratív alakzatát Turgenyev „jó cselekvésnek” nevezte. De így járt el már Arisztotelész is, aki a „szép tett” mibenlétéről értekezett *Rétorikája* 9. fejezetében (ARISZTOTELÉSZ 1982, 45). A görög gondolkodó a cselekvést részesülő jelenvalólétnek, tevékeny valóságnak (*energeia*), ezt pedig életfeltételnek tekintette. Axiómája: „Az élet cselekvés.” Szép a cselekvésben az, ami „természettől fogva jó, és az, ami nem valaki számára jó, mert az ilyesmit önmagáért tesszük” (ARISZTOTELÉSZ 1982, 47). Önmagáért az élet revitalizálásáért, mely érzékelhető vagy szemlélhető adottságát magasabb szinten valósítja át a létbe. Például úgy, mint Tatyjana tette, mely a konkrét benne-léttel, a találkozással, a közelség megvalósulásával tanúskodik a szerelemtől, nem pedig eszméjével vagy intézményeivel. A szerelemben nem a szeretést (vagy szeretkezést) tudja magáénak, hanem a társ által tanúsított feltétlen elfogadást, egy másik ember odatarozottságát, melynek életébe örökre beíródott, miként Anyegin is az övébe. Ezért hangzik el éppen ekkor, a legkritikusabb helyzetben, melyben a tettet minősítő megnyilatkozás tonalitása katarziszba fordulásról tanúskodik: „Szeretem Önt”. Tehát abban a pillanatban, amikor a végleges elválás megy valósulásba. A közelség nem volt – most kezdődik. A regény nem sorssal zárul, hanem a megszakadt kapcsolat megszakításával, a determinált (házassági) távolság felszámolásával.

Szép az effajta – ontológiailag vett – cselekvés, minthogy a végrehajtás „stílusában” feltárulnak a tett apriorizmusának indexjelei; és pedig éppen akkor, amikor pusztán azért cselekszünk, mert szeretünk cselekedni, s általa frázismentesen megnyilatkozni. Unamunót már idéztem: „Szép az, ami fölösleges, ami célját önmagában hordja”. Ebben az értelemben „felesleges” környezetében Turgenyev hőse is, aki az irodalmi környezetbe beíródó kisregény szövegének megalkotásában nélkülözhetetlen.

A megnyilatkozás és az elbeszélés összefüggése Turgenyev prózájában

A turgenyevi szubjektum az egyén státuszából a személytörténet síkjára transzponálódik, nyelvében pedig a verbális megnyilatkozás zónájából a narratíva írásos közegébe. Olyan írásműről van szó, melynek elbeszélő figurája saját alanyi identitását a cselekvés végrehajtásának aktusában hozza létre, s e tekintetben a konfesszió poétikai elveire épít. Ez a művelet – az elbeszélés integrálása az írásaktus eseményébe – a cselekvőt a diszkurzus szubjektumává avatja. Következésképpen háromlépcsős közvetítést hoz létre: egyfelől az egyén mint az életvilág ágense és a beszéd hordozója között, másfelől pedig a napló narrátora és az írásesemény szubjektuma között, aki pedig tetteit és megnyilatkozásait saját történetének elbeszélésébe transzponálja annak végleges lezárulása, az életszakadás, a meghalás óráiban. Hiszen e közvetítések hiányának tulajdonítható a kirekesztettség érzése és reflexió fokozódása a cselekvés világában, majd a válságot előidéző hasadás bekövetkezése is; a válság viszont a vallomás, egy új beszédmód inspirációjának bizonyul. A narratív megvilágítás alanyaként Csulkaturin ezt világosan látja, miként azt is, hogyan válik ez az önmagának elégséges diszpozíció az értelmi önfeladás és az idegen, többnyire könyvízü retorika motívumává:

Mikor az ember nagyon boldog, az agya, mint köztudott, alig működik. Egy nyugodt és örömteli érzés, a megelégedettség érzése hatja át egész lényét, teljesen betölti, a tudat felszívódik ebben az érzésben, azaz, mint a rossz költők mondanák, az ember „úszik a boldogságban!” (54.)

Először az alaki megnyilatkozások funkcióját szükséges megvizsgálnunk a történetmondás fénytörésében, hiszen szereplőként Csulkaturin más – nem narratív – beszédstratégiát követ, mint amelyet naplóíróként hoz létre. Turgenyevnél a hős monologikus szava erősen metaforikussá és stilizálttá teszi, sőt – mondhatjuk – heroizálja a megnevezett jelenséget. Az elbeszélői megnyilatkozások viszont a narráció szintjén e szóhasználat neutralizálására szolgálnak. A nyelvi önreflexióra azért van szüksége a visszaemlékezőnek, mert a frazeologizmusok alkalmazásának következtében épp a cselekvő tette, szava, akarata, érzelmi töltése válik – önmaga számára is – intranszparenssé. Semmiképpen sem tud közvetlen reflexió tárgyává válni. Egyfelől azért, mert a cselekvés motívuma, végrehajtása és produktuma ellentétbe kerülnek egymással, illetve azzal a primer beszédmóddal is, amellyel az alany a hasadások okait magyarázni próbálja. Az itt tárgyalandó kisregény – akárcsak más perszonális elbeszélésbe foglalt művek (például *Ászja*, *Első szerelem*, *Tavaszi vizek*, *Klara Milics* stb.) esetén épp ezért válik szükségessé az áttérés az emléknymok s az élményanyag narratív átfogalmazására, újrendezésére. Az elbeszélés szekunder szövege – szó a szóról – ugyanis a szereplői megnyilatkozások felidézésekor azt a műfaji vagy stilisztikai sablont is leleplezi, amely az életbeli

megnyilatkozások retorikai kódoltsága okán szükségképpen torzítja a beszéd tárgyát. A személyt pedig a tudatműködését szabályozó favorizált beszédmód hatalmának veti alá. Továbbá a megnyilatkozás a cselekvést becsatlakoztatja többféle kommunikációs kontextusba. Am beszédmódja következményeként Csulkaturin kirekeszti magát a dialógusokból s egyben a cselekményhelyzetekből, mintegy jelezve a szereplők verbális stratégiájának is a sebezhetőségét; feltárja e beszédmódok inkompetenciáját az események alakításában betöltött szerep tisztázása kapcsán. Erről a felismerésről a naplóban a következőket olvashatjuk:

Nos, mondják meg ezek után, hát nem fölösleges ember vagyok én? Nem játszottam-e ebben a történetben mindvégig a fölösleges ember szerepét? A herceg szerepe... hát ez nem szorul magyarázatra. Bizmjonkov szerepe úgyszintén világos... De az enyém? Hogy keveredtem bele ebbe az egészbe?... Már megint az ostoba ötödik kerék szerepét játszottam!... (TURGENYEV 1989, 99).

Világos: vannak már ismert, sémákba rögzített szerepkörök, ugyanakkor vannak nem áttetsző, szinte rendellenes – az adott fabulának ellentmondó – cselekedetek.⁸ Am a jel sem, a váratlan minőségjelző – a „fölösleges” – maga sem áttetsző, nem igazít el akkor, amikor a személyes identitás problémája, az elbeszélés központi témája megfogalmazódik: „Miféle ember is vagyok én?...” (46). Ugyanis e szónak az emberi jelenség vonatkozásában nincs azonosítható referenciája. Hogy van felesleges ember, nem tudjuk bizonyítani. Ebből az következik, hogy nemcsak a szereplő cselekményfunkciója megragadhatatlan közvetlenül, hanem a jelenség leírásában – az önmegértés aktusában – használt nyelvi megnyilatkozása is fölöttebb komplex, azaz gyaníthatóan – jelentéskörét tekintve – különösen összetett és gazdag; szaknyelven fogalmazva: poliszemantikus. Jelentéspotenciálja a történetmondás egységeit újratagoló metaforikus digressziókban képződik meg. Az átvitelek hatására sokféle jelentéstöbblet rakódik az attribútumra, a tárgyi jelentés mellé.

Turgenyev a regényhősről alkotott felfogásunkat kétszer is megújította: megalkotta a „felesleges”, majd a „nihilista” alakját, mindketten a belső szabadságon alapuló öntevékenység megtestesítői. Az irodalomtörténeti örökséget – Don Quijote, Hamlet, Faust, Anyegin, Pecsorin s az ún. „kisember” innovatív epikus figuráinak természetét – tudatosan kezelve Turgenyev saját elképzeléssel – s új szöveghőssel – gazdagítja a különösen eredeti irodalmi figurák arzenálját. A műfaj történeti problémájának külön esszét szentel *Hamlet és Don Quijote* (TURGENYEV 1963) címen, láthatóan arra törekedve, hogy regényeinek s elbeszéléseinek középpontjába eredeti, sajátosan orosz epikus figurát állíthasson. Sőt, az orosz

⁸ Például Don Quijote attackja a szélmalomok ellen; Kirillov öngyilkossága; Édes Anna utolsó tette.

hagyományhoz képest is újszerűt. Sem a szlavofil, sem a liberális, sem az esztéta kritika elvárásainak nem kíván eleget tenni.

A „felesleges ember” titulus olyan szereplőre mutat az új, keresendő karakter-jegyeknek megfelelően, aki a naplóírás aktusában *felismeri*, hogy mindig is kívül állt az ideológiai irányzatok körein, illetve azon az intézményes világon is, amely a többi szereplőt egységes – tipikus – történetben pántolhatja össze. Teljesen egyértelmű, hogy Csulkaturinnak nincs esélye a személyes azonosság föltárására azt megelőzően, hogy kialakítaná narratív alanyiságát, vagyis elbeszélőként viszonyulva életéhez és egyszeri arculatához, tisztázhatná az „én” szerepét a történetben. Csak a személytörténettel megvalósított azonosulás juttatja nyugvópontra a problémáját felvető szubjektumot: „Miféle ember is vagyok én?” Az identitás krízishelyzeteiben szükségképpen merül föl a *saját történet* megalkotásának igénye: „Elmesélem magamnak az egész életemet” (39). Tenné ezt ahelyett, hogy jellemének meghatározásával kísérletezne továbbra is valamely találó terminus vagy propozíció révén, amint azt induláskor tervezte. Ez a szándék vezette ugyanis a följegyzések készítésének elkezdését, amit így készült indokolni: mi értelme lehet a közelgő halál árnyékában bármiféle naplóírásnak. Aztán következett az első korrekció: „Inkább megpróbálom megmagyarázni magamnak a jellememem” (46). A karakter megvilágítására azonban szintén nem kerül sor. Az erkölcsrajzi magyarázat helyett a narratív értelmezés, azaz a cselekedetek sorának személytörténété rendezése lép hatályba. Ezért módosul a magyarázat és a karakterizálás igénye valami másra, de csak az utólagos megítélés szintjén. Idézem a második korrekciót: „Naplót akartam írni, és ehelyett életem egy epizódját meséltem el” (97). Az epizódról kiderül, hogy olyan integratív cselekményelem, amelyben egyetlen esemény kapcsán a cselekvés által kialakított személyes világ tárul fel: benne egy egész történet az élet és a halál (második, végső epizód) fordított perspektívájába helyeződik, s ezért benne novellisztikus tömörséggel nyilvánulhat meg az elbeszélő létének értelme. Ennek hatására megtörténik a hiányvilágként észlelt, szükségtelennek minősített élet elfogadása. Megnyilvánul továbbá összefüggése más életvilágokkal, illetve a természeti és a természetfeletti tartománnyal. Az írás alanya sem a karakter, sem az önéletrajz mintái alapján nem képes azonosítani alanyiságát – kizárólag szubjektumstátusza elsajátításának elbeszélte története az a kontextus, melyben cselekedetei, gondolatai, szavai hiteles értelmezési keretbe – egy személytörténet szövegébe – szerveződhetnek. Ugyanis a narratív megjelenítés – tekintettel a vallomásos elbeszélés kirívóan önkritikus voltára – világossá teszi, hogy ebben a megközelítésében az emberi jelenség nem kategorizálható, nem rendelhető valamely típus alá.

A prózanyelv rendjének megfelelő jelölő gyakorlat, az új név, az önértékű szó megtalálása vagy megképzése nélkül az egyszeri tapasztalat hordozójának saját világa és annak relevanciája nem tárható föl. Ezt a felismerést az újdonsült elbeszélő mindjárt a napló első lapjain megfogalmazza:

Felesleges, felesleges... Kitűnő szót találtam. Minél mélyebbre hatolok saját magamban, minél figyelmesebben tanulmányozom saját múltamat, annál inkább meggyőződöm e szó szigorú igazságáról. Pontosan ez az: felesleges. Más emberekhez nem illik ennyire ez a szó... Az emberek vagy rosszak vagy jók, vagy ostobák vagy okosak, vagy kellemetlenek vagy kellemesek, de feleslegesek... nincsenek. (47.)

„Kitűnő szó” – ez a más szereplőre nem használható, önértékű szó csak az lehet, amely nemcsak a valóságot, hanem az igazságot is képes megközelíteni. A „felesleges embernek” ezért metaforája a „felesleges madár”, azaz a hangjával, énekével kommunikáló lélekjelenség – nem beszédszerű; nyelvisége a hangzóság ritmusa és tonalitása által rendezett (dominált), de szintaxissal nem rendelkező auditív közlemény. Maga a metaforikus átírás gyakorlatilag a költői nyelv szavához méri a naplóban formálódó önértékű szavak státuszát. A megtalált szó hordozója tehát az egzisztencia öntevékeny alanyának felkutatására, egy új referencia feltárásának elbeszélésére irányul. Épp a *meghatározás* az, ami felesleges, mert a poézis megvilágításában az ember „egyedüli példány” – *ineffable*. S ha ezt nem ismeri föl – mondja Turgenyev –, az érintett frázisokkal bátyázza körül magát, többnyire önkéntelenül. A történetelbeszélés igényének fölmerülése a halál előtti órákban arról tanúskodik, hogy a cselekmény felépítésének elkerülhetetlenül reprodukálnia kell a naplóban, méghozzá annak érdekében, hogy a visszaemlékezéseit rendezgető figura megtalálhassa helyét, pontosabban rendeltetését egy hiteles – tehát értékekre orientált – világban. Turgenyev költészetében ezek a *fénysugár* övezetbe emelt életvilágok. Ilyen többek között a narráció megvilágosodást eredményező teljesítménye, a perszonális elbeszélés.

Az elbeszélés a kezdet és a vég összepántolásának kompozícióját teremti meg, s ebben a kontextusban az elbeszélő öntörténet vége egyúttal az alanyi létmódváltás kezdetének bizonyul. Mondhatjuk így is: a napló szerzőjévé avatásának eseménye szintúgy prezentációra kerül. E fordulat dokumentálása később, az írás befejezése után történik meg a kézirathoz fűzött kiadói megjegyzésben. Ezért az új kezdetet kiemelő dátum: „április 1-ről 2-re virradó éjszaka”. Éppenséggel a *virradattal* szimbolizált éber jelenlét iniciációja fokán, túl az első tavaszi napon, valamiféle „fényes”, „ragyogó”, „tavaszi” *kezdet* bekövetkezésekor. Határeseményről beszél a szöveg: az új – spirituális – létmódra mutató átvalósulásról. Ezen a horizonton nemcsak a nap, hanem a fénye által megérintett minden létező saját kisugárzással ruházódik fel (gyakran az arany színével is), minek hatására megjelenésmódja a megértés aktusát hívja elő. Erről beszél Rodin, amikor a sziklatömbben lappangó alak látomását, az anyagban a tevékeny formát látja a szem sugárzása révén tetten érni.

A szerelem története és a meghalás története egy szüzsébe komponálódik, s ki egészül az agóniával egyidejű íráseseménnyel, amely a tematikus és narratív képződményeket tölti ki másodlagos, innovatív szemantikával (például „a szerelem betegség”; „a halál szakadék”; „az élet sugárzás”). Hiszen a naplóírás folyamatában alakulnak át a beszédmegnyilatkozások, és a narratív kijelentések hatására mó-

dosulnak áttekinthető prózanyelvi képződménnyé, illetve végső soron – a privát napló publikációja következtében – poétikailag kódolt, olvasható szöveggé. Az irodalmi értékeket demonstráló alkotás perdöntő szerepet játszott az orosz regény további alakulástörténetében, többek között a személyes elbeszélésekre épülő polifonikus regény megalapozásában.

A halál minden létezőre érvényes bizonyosság (általánosság) – a szerelem és a róla megalkotott írás eseménye konkrét, egyszeri és megismételhetetlen személyes tapasztalat következménye, az öntevékeny szubjektum műve. A kétféle válsághelyzet konfigurációja egy történetben egymás tükrévé teszi a kulcsepizódokat, s ezúton kölcsönhatást mutat ki ott, ahol az élmények – a találkozás az eleven élettel és a távozás a létezés világából – epizodikusnak és antinomikusnak tűntek. Az a marker, melynek ismétlődése okán rímelnék az eltérő szituációk – ez a marker a jelenléthiány indexe. A kisregény a *semmivel* azonosított *üresség*, a nemlét megnyilvánulásait tárja fel nemcsak a halál, hanem – visszamenőlegesen, konverzív elbeszélői pozícióból – az érzelmi elragadtatás helyzetében is. A „boldogság” szenzuális élményének már akkor a semmi, azaz az élmény különös képzete felelt meg – a szerelem mint hiányvalóság. Ezzel szemben a konkrét valóságot a hiányzó társra irányuló *vágy* realitása, pontosabban annak eksztatikussá fokozódása képezi. Az epikus kompozíció aszimmetrikus képződménye a halálhoz való viszonyt az eleven élet, a tevékeny éber lét jegyeivel ruhazza föl; ezzel szemben a felfokozott érzelmi állapotban pedig a „tűzvészhez” hasonló, pusztító erőt ér tetten az elbeszélő. Az előbbi az azúr fényével kitöltött „űr”, a másikat pedig a fénytelen szakadék, az árnyékvilág jelképe reprezentálja. A halál pillanatában a napfény sugarának és a belső megvilágosodásnak egybefonódó eseményével szembesülünk; az egykori találkozás diszpozíciójában pedig a szakítás kezdetének tünetjegyeit ismerjük fel. Az (epizodikus) alkony és a (beköszöntő) virradat fényei keretezik ezt a képződményt: a trombitaszóra emlékeztető alkonypír tüze egyfelől, és másfelől a virradati sugárzással prezentált csend világa. Az egyik a találkozás, a másik a végső távozás óráiban.

A kitűnőnek minősített kulcsszó kijelentése és írásos elemzése a vallomás szövegébe szervül, éspedig épp a szó jelölőjének kiterjesztései által. A nyelvi alkotás képződményei a szó lexikailag nem motivált szinonimáit állítják elő, azaz a prózanyelvi metaforák szemantikailag innovatív alakzatait (például *felesleges*: „ötödik” / „kerék” / „madár” / „pacsirta” / „légy” / „hal” stb.). Ilyeténképpen egy másik történet motívumaival való érintkezés lehetősége nyílik meg. S ebből a szemszögből nézve kiderül, hogy sem a meghatározás, sem az önéletírás műfajába kapaszkodva nem sikerülhet az egzisztenciális értelmezés nyelvének megalkotása. A nyelvvalóság fölismerésekor fordul Csulkaturin a vallomásforma eszköztárához, a *számadásra* irányuló személytörténet megalkotásához.⁹

⁹ Ezt a műfajtörténeti fordulatot már Dosztojevszkij megtette a *Fehér éjszakák* című regényben. A jelzót is alkalmazza, de nem a szereplőre, hanem a képzelet világába menekülő frázishős kapcsán,

Mármost világos, hogy az olyan metafora, mint például az „ötödik”, az ismeretlen tulajdonságot nem a deficit, hanem a *többlet* jelentése felől korrigálja. Akárcsak a számtalan madáralakmás,¹⁰ melyek szerepe a lelki-spirituális aspektus fölcsillantása, legtöbbször az „öröklét” értelmi tartományában. A madarak ebben a világban akkor is elégedettek („boldogok”), amikor – úgymond – nem „szerelmesek”; csivitelnek, dalolnak, repülnek – ez a természetük ontológiai értelemben; mert elfogadják létezésük tényét, s játékokba, dalolásba bocsátkozva jelzik, hogy örülnek az életnek.

A metaforikus kiterjesztés során a *felesleges* szó belső formájára való utalásról van szó. A jelentéstartománya alapján ambivalens gyök – a fölösleg pluszos és mínuszos jelentését egyaránt – magában hordozza. Hiszen a költői nyelv hatósugarában éppenséggel az új, többirányú referencia, pontosabban a koreferenciális hálózat kerestetik. Például az olyan váratlan vagy éppen paradox képződmények esetében, mint a „kerék vagyok”, „madár vagyok”, „pacsirta vagyok”, stb. A madár például – ha éppen a szárnyaival reprezentáljuk – a levegőben ég és föld között, a kozmikus térben való tartózkodás szinte korlátlan lehetőségére utalhat, s ezért a hős belső szabadságának jelképe lehet; viszont a fészek közvetítésével a személyes függetlenség s a privát biztonság hajlékára. A kerék Turgenyevnél kozmikus társával, a mindenség centrumát képviselő napkoronggal kerül párhuzamba, s a kör alakzat okán a végtelenség képviselője a véges privát élettel való érintkezésének felismerésekor az utolsó följegyzésben.

Csulkturin megnyilatkozásait, szavait, dikcióját a választékos *írásos közvetítés* révén manifesztté teszi, s ezúton új értelmi potenciált nyit meg az önmegértés folyamatában; nem a dolgokat megjelölő szavak, hanem a jelölőjüket megjelölő scriptum – az írás mint öntevékenység – által. Ezenfölül a beszéd és az elbeszélés képződményeit úgymond „átvilágítottá”, szemléletessé teszi: az *írásos prezentáció* ugyanis a reinterpetáció lehetőségét nyitja meg a jelölő gyakorlat újításai s poétikai műveleteinek – a prózanyelv működésének – felfedése révén. Az egyes beszédegységek felől már rögzített közleményt, magát a verbális kifejezést újra-

aki később szintén megírja a maga visszaemlékezéseit, létrehozva a személytörténet egyedi diszkurzusát. Írásában a „fölösleges élet” (DOSZTOJEVSZKIJ 1973a, 454) megjelölést kapja a biográfiai múltban rögzült hiányvalóság, azaz a szerelmes álmodozás, míg az „eleven élet” természetét írásművében tárja fel. A frázishős alakmását megtaláljuk egy másik kisregényben is, jelesen a *Feljegyzések az egérlyukból* című műben, melynek szövegében számos, a turgenyevi elbeszélést idéző utalás jelenik meg, gyakran polemikus éllel. Sőt, a női főszereplő ott is a Liza nevet viseli. A vele folytatott párbeszédben előadott monológ ugyancsak könyvívízű, sőt szónokias. Természetesen az írásmű tükrében itt is megtörténik a számvetés: „Hozzáteszem még, hogy sokáig meg voltam elégedve a szerelem és a gyűlölet hasznáról mondott *frázissommal*, jóllehet én magam akkor kis híján búskomorságba estem” (DOSZTOJEVSZKIJ 1973b, 784).

¹⁰ A turgenyevi madárszimbolika tartalmas elemzését egy másik elbeszélés kapcsán lásd SZITÁR 1999.

jelölés tárgyává teszi, vagyis a beszédet is a megjelenített világ szintjén – témaként – lokalizálja.

A napló befejezett narrációját megjelenítő szöveghez olvasói „kommentárok”, idegen textusok kapcsolódnak – egyfelől Pjotr Zudotyosin naplót elutasító szavai, másfelől pedig az ezeket cáfoló kiadói megjegyzés a napló publikálásának bejelentésével. Ezzel teljeseedik ki Turgenyev soron következő diszkurzív eljárása, minek következtében megváltozik az írás ontológiai státusza: a magánfeljegyzések esztétikai ténnyé valósulnak át, amely az irodalmi orgánum olvasójához *Egy felesleges ember naplója* címmel jut el. Ily módon – a naplóíró halála után – az elbeszélés a kultúra szöveguniverzumába íródik be, s elkezdí útját az irodalom történetében. A művészetekben jártas fővárosi guru, a Herceg nem véletlenül ismeri fel Csulkaturin különös gyakorlatiatlanságában és esetlenségében a belső embert. Így nyilatkozik róla: „költői lélek” (83).

A „felesleges” felettese

Most vegyük szemügyre a tematizált gyökérmetafora még egy utalásirányát, nevezetesen az irodalomtörténeti vetületben fölmerülő alaktipológia kérdése kapcsán. Arról a turgenyevi innovációról van szó, amely Puskin, Lermontov és Gogol különösen eredeti alakfelfogásaival való összevetésben érhető tetten. Már csak azért is, mert maga a szöveg tartalmaz a jelzett kontextusokra vonatkozó jelzéseket, vendégszövegeket.

Az elbeszélő nyelvvel szövetkező konfesszionális tudat azzal a gyakorlattal szembesül, amelyet a köpönyegbe burkolt hiányvilág („Semmi sem az, aminek látszik”) kapcsán Gogol a groteszk szatíra eszközeivel már az 1830-as évek pétervári elbeszéléseiben megsemmisítő nevetés tárgyává tett. Az egykorú naturalizmus talaján álló kritika e művek központi figuráit a „kisember típusa” címkével tüntette ki – a naplóban „tucatemberként” köszön vissza. Az ábrázolásból kiderül, hogy valamelyest egzaktabb megfogalmazásban szociológiai átlagról van szó, jelesül a hivatalnok – az intézményes funkciók nyalábjával azonosított „tulajdonságok nélküli ember” – alakjáról. Legfontosabb ismérveit a gogoli epika feltárta. Arról a figuráról van szó, aki hivatali funkciót tölt be, ám azzal a többlettel, hogy esztétizálja és eszményíti szerepkörét, s lényegében erre – a miliő termékének individuumára, a reprezentációk rendszerének „mutogatójára” – korlátozza az emberi jelenséget. S akárcsak Turgenyev hőseinek megítélése során a kritika a társadalmi improduktivitást és az egyéni cselekvésképtelenséget a legfőbb vonásának tekinti.

Turgenyev új epikus figurája hangsúlyozottan önreflexív, „hamleti” alkat. Az, aki saját történetében tapasztalja meg a személyes életvilág (konkrét valóság) és az intézményes társadalmi környezet (szabályozott realitás) közötti különbséget; megtapasztalja a gyakran végzetes konfliktusokhoz vezető szembenállást, illetve

mentálisan a reprezentációk interiorizált rendszerének és az egyszeri tapasztalat szubjektumának belső kollízióit. Ez a tapasztalat azért különösen sokatmondó, mert az elbeszélésben a két aspektus egyetlen szereplő egyszeri történetében, egyazon horizonton belül tárul fel, azaz nem az egyén és az intézmény között fennálló tipikus formában,¹¹ például Akakij Akakijevics és az ügyosztály – az intézményes hatalom és áldozata – vonatkozásában. Ténylegesen az áldozat is aktora a hatalomgyakorlásnak, az egyén önpusztító tevékenységébe beépült faktor. Csulkaturin mentális konfliktusként éli át ezt a kettősséget, mivel nemcsak „kívül”, az Oszogin-körben szenved el, hanem „belül” is megtapasztalja mint hasadást önmagában, egyfajta szociálisan kódolt „felettes én” alakjában. A „kisember” Turgenyev újításának fényében maga is aktora a jelzett intézményes funkciónak, maga is tevékeny – bár nem tudatos – részese az önkirekesztésnek és az önkifosztásnak. Ám a narratív önelsajátítás során ennek az interiorizált normarendszernek az identitásromboló hatása is leleplezésre kerül. A figura belülről támadó szociális vezérlésének az én fölöttesévé való átvedléséről van szó, egyfajta *superegó*vá.¹² Csulkaturin számadásában, különösen önvádjainak éles megfogalmazásaiban ez a hatalomgyakorlás utólag mindig lelepleződik. Azonban a személyes elbeszélésben az annihilizációt, a fölöslegesítés aktusát nem úszhatja meg a felettes én referenciálást irányító központja sem.

Ha volna is ilyen – mármint a „felesleges ember” mint típus –, Turgenyev megkérdőjelezné a megjelölés hitelességét; a frázisok közzé sorolná. A prózaköltészeti bázismetaphora aktivizálása éppen arra irányul, hogy Csulkaturin önazonosságának keresése során témája se az életrajz, se a jellemrajz, se a fogalmi meghatározás felől megközelíthető ne lehessen. Az igény abban áll, hogy maga a *probléma* váljon ki-tüntetett regénytémává.¹³ Épp ezért folyamodik az önelbeszélés műfajához, mivel ennek keretében nemcsak a cselekvés és közvetlen reflexiója, hanem mindkét ak-

¹¹ Eltérően a tragikus konfliktus hősétől és a tragédia krízismintájától, Csulkaturinnak nincs megszemélyesült ellensége. Hamletnek például van legalább jól azonosítható antagonistája, jelesül Claudius.

¹² E figura is Gogol „köpönyegéből bújt elő”. Az *Egy örült naplójában* a lemeztelenített „kancelár” és a „spanyol király” tölti be a *superego* szerepét. Ez a kisregény az orosz perszonális elbeszélés archetipikus bázisa, amely a csinovnyiktematika kereteiben exponálja Turgenyev „felesleges” és Dosztojevszkij „paradox” emberének irodalmi alapvonásait, s ezenfölül reflektált íráspoétikai szabályait. Vö. Kovács 1994, 11–59.

¹³ A *Szegény emberek* című műben Gjevuskin, a regény hőse (nem a szerző) töri a fejét a problémán: miféle identitást jelöl a „kisember” megnevezés? S a választ az első két nagy kaliberű irodalmi alakról alapozó műben, Puskin *A postamester* és Gogol *A köpönyeg* című alkotásainak olvasása során, illetve egyéni olvasatainak leírása és prózanyelvi értelmezése aktusában tárja fel. Önmegértését a művészi szövegek értelmezésének függvényévé teszi. Épp ez a poétika hermeneutikai megalapozásának a lényege, hogy tudniillik interpretációs gyakorlata az irodalmi antropológiával áll kölcsönhatásban.

tus interpretációja is beépülhet a narráció szövegébe: hol szereplői, hol szerzői tevékenység formájában, a két oldal szoros összefonódásának alakzataiban. A napló tartalmazza a találkozás élményének elbeszélését, úgy, konkrétan, ahogy a hivatalnok magánéletében egyszer megtörtént; hasonlóképpen az elmúlás tapasztalatának narratív feldolgozását is. Mindkettőnek más esemény felel meg, azonban mindkét elbeszélésegyeséget jellemzi ugyanaz – az öniróniát gyakorló szövegben persze tematizált – retorikus előadásmód s a túltengő stilizáltság. Ugyanakkor az önelbeszélést manifesztáló írásmű mint nyelvi alkotás épp ezzel a torz verbális dominanciával szemben lép fel, a frázisokkal folytatott deklarált leszámolás jegyében, éspedig az „egyszerű” – nem könyvízü-normatív – prózanyelv kialakítása érdekében. Ennek középpontjában már nem a szerelem és nem a halál témája áll, hanem *az élet mint egzisztenciális probléma*. Tehát az előre nem programozható valóságban, az „eleven élet” válsághelyzeteiben. A hipotetikus figura, a „felesleges ember” káprázatán azzal lép túl a kisregény, hogy nem közvetlenül az empirikus tapasztalat – az elfogadás és elutasítás, az elmúlás és eltávozás – Énjeit viszi színre; nemcsak a témát, hanem a személyes identitás elvi problémáját is. A probléma megfogalmazása határozza meg azt az értelmezési keretet, amelyben szinguláris gondként merül fel – a szereplő részéről saját megfogalmazásokban. Tudniillik egy komplex antropológiai kérdésnyaláb: Mi a szerelem? Mi a boldogság? Mi a hűség? Mi halandó és mi maradandó? Mi a szubjektum? A kezdet és a vég között feszülő életszakasz lényegében már lezárult, története elkészült. Ám az írásközpont még mindig folytatódik, s ezúton *a problémátörténet* válik domináló, immár egzisztenciális témává az egyszeri élet és a természeti, illetve a természetfeletti szférák érintkezési pontján, tehát a konfesszionális önértelmezés eredményeként elnyert személyes identitás zónájában. Nem a szakadékból tátongó epizodikus részű (a káosz), hanem a sugárzással telített üregész (a kozmosz), a személyes életvilág terének és a mindenség sokdimenziós szférájának érintkezési pontjain.

A problémátörténet megjelenítése az alak tudat- és beszédhorizontján belül kitüntetett sajátossága a *Napló* műfaji újításainak. Hiszen Puskin vagy Lermontov prózájában az élet, amint nyelvi és antropológiai problémaként kell megfogalmazódnia, a szerző hatáskörébe vonódik, például a *Jevgenyij Anyegin* számos narrátori kitérőjébe; vagy a *Holt lelkek*ben a szerző ars poetica monológjaiba. Elbeszélésével Turgyenjev arra az útra lép, amelynek témakörét Dosztojevszkij teszi központi kérdéssé.

Vessünk egy pillantást a csinovnyikjelenség átírására is. A szereplő alaptulajdonsága a mindenkori feletteséhez való hasonulásban nyilvánul meg; és nem csak az előremenetel s az intézményes hatalom minél nagyobb szelvényének birtoklása kapcsán. Többről van szó: a bűvöletében cselekvő hivatalnok szépséget – tehát értéket – is tulajdonít annak, amit a katonaságnál használt címek, rangok, fokozatok, komfortok és pénzkötegek, illetve a nekik megfelelő kellékek reprezentálnak: köpeny, bunda, munda, prémgallér, fényes gombok, kardok, hintók stb. – szóval

a rang és presztízs attribútumai. E modellt alkalmazza Turgenyev a vidéki kisváros főnökeinek, Liza családjának s környezetének, egyszóval hangadó „krémjének” a bemutatásánál. Fabuláris vonatkozásban az apa, Ozsogin „a járás egyik vezető tisztviselője”; a napló szerint „tucatember volt” (51). A hajlék, a családi fészek középpontjában, a szalonban pici madár látható, de nem a szabad ég alatt vagy saját fészke oltalmában, hanem a ház ekvivalensét jelképező ketrecben. Így magának Lizának a helyzetére utal, akit épp e ketrecel a kezében lát meg először Csulkaturin. A bezártság motívuma a cselekményzáró epizódban ismétlődik meg, de ott majd maga Liza található a kerti lugasban álló „kalitkán” belül, ahol megtörténik Bizmjonkov leánykérője s a lány beleegyezése. A filagória ajtaja – nem véletlenül – „szomorúan lógott, mint egy sebesült madárszárny” (94). A megsebzett lány önként lép be ebbe a házasságot jelképező madárlakba.

Jól látható, hogy az automatizálódott referenciák „üres” helyén a metaforikus képződmények szemantikája nyit meg új valóságvonatkozások feltalálására teret. Ezúton az önelbeszélés szövege a túlfűtött érzelmi és a túlfeszített reflexív önképet igyekszik fölülírni: „[...] tudni szeretném, hogy úgymond, miféle madár is voltam [...]” (46). Megfogalmazódik a probléma konkrétabban is: mit jelent az, hogy nem olyan „vagyok, mint a többiek”. Elbeszélőként végső soron Csulkaturin azt feszegeti: miben áll az integer személyiség? Egyértelmű, hogy a metaforikus önazonosítások sora az önmegértést szolgáló átírásokból áll össze egységes képződménnyé, s azt a hiátust küszöböli ki, ami a már rögzített tudáson (például boldogság = elégedettség = fészek) túl táruhat fel az önismeret számára. A metaforikus átírás itt a *szárnyaló* és a *szárnyaszegett* témakörét aktualizáló alakzatok szemantikai mezőinek interakcióját teszi lehetővé a levegőben és a fészekben létező lény kettős egysége alapján. Ebben a műben leginkább – meg lehet – a boldogság és szabadság összefüggése kapcsán. Mintha a kétféle öngienlést reprezentálná az erdőben (a találkozás helyszínén), illetve a ketrecben (Liza lakosztályában), tehát a természetesben, illetve a természetellenesben létesített „fészek” ambivalenciája. A saját életvilág hiánya az identitásválság egzisztenciális bázisa, melynek mintázatait Turgenyev leggyakrabban a madár és a fészek korrelációival jeleníti meg. Különös plaszticitással a *Nemesi fészek* és a *Fészek nélkül* című művekben.

A másik póluson a nagy materiális méretek uralják az Ozsogin-ház rangos vendégeinek megjelenését: „Járt hozzá a városbíró, nagy, vörös kétlovas hintón, egy óriás termetű, valósággal *föls*¹⁴ anyagból összegyúrt ember, de jártak más hivatalnokok is [...]”. Plasztikai változatai a ház kapuját őrző „moszkvai” oroszánfajta utánzata, amelynek a kinézete – a narratív ironia fényében – inkább „a rosszul sikerült kutyára emlékeztet” (51).

¹⁴ Kiemelés tőlem – K. Á.

Csulkatúrin erre a helyszínre érkezik meg, hogy hivatali állását elfoglalja. Ennek érdekében minden erejével törekszik a vidéki csinovnyikelit tetszését elnyerni. Ezzel magyarázható ama törekvése, hogy ő is, *superegőja* – élősködő Fölös énje – diktátumának kiteve cselekszik: követi, eminens tanulóként szeretne eleget tenni a miliőt uraló s a közmegegyezéssel megtámogatott normák és viselkedés betartásának. Léven azonban túlfokozottan gátlásos, érzékeny és reflexív, állandóan megfigyelés alatt tartja a végrehajtás aktusát – saját gesztusait. Azt reflektálja legintenzívebb módon: vajon megfelel-e viselkedése az eszményített közeg visszacsatolásainak; megfelelnek-e a felvett mozdulatok, arckifejezések, hajviselet, öltözék, cselekedet, szóhasználat – minden apró részlet ennek az „ideállá” duzzasztott elvárásitikként. Teszi s egyúttal nyomban analizálja a hasonlóságra irányuló erőfeszítéseit, minthogy a cselekvés a „kitárulkozni akartam” lózungja jegyében történik. Ugyanakkor az önreflexió esztétikailag deficitesnek, görcsösnek mutat minden analógiát demonstráló aktust, amiben a hasadás tünetjeleit lehet tetten érni. Egyebek közt azért, mert környezete visszajelzéseinek elsajátítása (már-már beteges fölértékelése) révén alkot képet magáról – a „létszám fölötti”, aki a „váratlan és hívatlan vendéggel” való azonosítás áldozataként ismer magára (47). Minél jobban igyekszik hasonlítani a tucattisztviselő magatartásához, a típushoz, annál inkább torznak bizonyul magatartása. Az analógián alapuló gondolkodás idealizálja tárgyát, s mivel ennek az eszménynek a konkrét cselekvés világában nem tud, mert nem is lehet megfelelni – tudniillik annak, „hogyan olyan legyek, mint a többiek” (48) –, az önmegértés egy „visszajára fordított értelmezés” áldozatává válik. Viszont a naplóban helyreállított értelmezés feleslegesnek éppen a látszat és a valóság egybeesését tételező *ego* művét minősíti:

A legapróbb részletekig ízekre szedtem magam, összehasonlítottam másokkal, vizsgálództam azoknak az embereknek a legjelentéktelenebb pillantását, mosolyát, szavát is, akik előtt kitárulkozni akartam [...] mindent visszajárol értelmeztem [...], nemcsak természetellenesnek és görcsösnek látszottam, hanem valójában azzá is váltam (47).

Csulkatúrin tehát a cselekményhelyzetekben – mint maga írja – nem tud „kibújni a bőréből”, nem képes az esztétikailag vett típusnak megfelelni. Ám ebből az is kiolvasható, hogy kizárólag e mérce szerint tekinthető fölöslegesnek: se nem példás hivatalnok, se nem szép alakmása annak.

Minden szokványos tudástól eltérően a naplóban a „fölösleges ember” kifejezés referenciáját egy másik – a „teljesen fölösleges madár” (46) utalásiránya írja fölül; vagyis egy fészeklakó lény alakja, aki nincs ketrecben és állandóan elégedett. A természetben, az erdő fáival érintkezve, ezek a természeti lények az emberpár találkozását köszöntik: „A madarak cinkosan csicseregtek [...]. A túlradó boldogság megrészegített” (56). A metaforikus digressziók hatására elindul az értel-

mezői keret újragondolása s következésképpen a szemantikai innovációk hosszú sora. Például a szerelmet a boldogsággal, a boldogságot az elégedettséggel azonosító figurát így jellemzi az elbeszélés: „pacsirtaként csicseregtem” (75). A hajlékalapítás képzeete örömet okoz, de egyben reprezentációvá módosul – a boldogság mintaképévé: „Letelepedni, akárcsak ideiglenesen is fészket rakni, megismerni a hétköznapi kapcsolatok, szokások örömét [...]” (54). Szó sincs szerelemről, teljes odaadásról – érzelmi, érzéki, lelki érintettségéről, se plátói, se erotikus értelemben. Mindazonáltal Csulkaturin a Lizával való találkozás hatása alatt azt érzi: „úszik a boldogságban”. Ám a napló szövegében a mesterkelt érzés új értelmezést – önironikus narratív átfogalmazást von maga után: „mint a rossz költők mondanák” (55). A boldogságképrázat megkonstruált képének összeomlása is ezt a nyelvezetet hívja életre: „[...] az iménti rossz költőt idézve – záporozni kezdtek rám a sorscsapások” (uo.). Minden ilyen esetben az érzéki-érzelmi eksztázis hatásához hozzákapcsolódik a boldogság valamely irodalmi toposza.

A szubjektív metaforizáció: szakadék és fénysugár

Szövegével az elbeszélés tevékeny alanyaként Csulkaturin hidat ver a szerelem és az élet, az élet és a halál, a mérhető és a mérhetetlen létszférák heurisztikusan (nem kategoriálisan) megragadható összefüggései között. Az ezen belül megjelenő divergencia metanyelvi megfelelője a *szakadék*, a konvergenciaké a *sugárzás*.

Az üres hely, illetve a – filozófiailag vett – Semmi szimbólumként a mélységi dimenzió megnyílását célozza; szövegszóként pedig olyan gyökérmetafora, mely a szemantikai újítások végrehajtását szolgálja, vagyis átviteleit a térbeliséggel nem rendelkező létezők, illetve aspektusaik megjelölésére. Például Liza és Csulkaturin szakítására; vagy a leszakított szárnyú madárra, illetve alakmására, a filagória leszakadt ajtajára. De a legfontosabb átvitel az írás metaforáját illeti meg, amely a véget szakításként teszi olvashatóvá – éspedig a „feleslegesség” kategóriáját létrehozó tudattal s a hozzá vezető illúziókkal.

A leírás a mélységi kiterjedést a merőleges vektorral hozza összefüggésbe, a földi mérhető valóságot kiegészíti az égbolt mérhetetlen – mégis evidens – dimenziójával. A szakadék túloldali peremén a két horizont érintkezése tárul föl a szemlélet számára is: „épp lenyugvóban volt a bíborszínű, hatalmas napkorong” (58). Az esemény az utolsó pillanatot testesíti meg, amikor a lenyugvás eléri a mélypontját: „A fél égbolt lángba borulva szintén bíborszínt öltött, a vörös sugarak végigszaladtak a réteken, vörös visszfényt hullajtva még a szakadék árnyékos oldalaira is, tüzes ólomként feküdtek rá a patakra [...]” (uo.).

A tüzes ólom nem a nap sugarainak alakmása, hanem a patak vizének felszínén észlelhető visszfényé, amely „fekvését” jellemzi, vagyis nem vertikális adottságát, hanem horizontális látványát. Ez a visszfény szolgál Liza attribútumául, szemben

azzal a sugárral, melyet a haldokló észlel távozása perceiben. S mivel a halált most szakrális értékkel ruházza fel, a fénysugár metaforikus értelemben az a belső forma, amely az emberi végességben maradéktalanul megtestesül. Hiszen a végesség jegyében – az elbeszélés lezárulásával – tapasztalható meg egy életmenet átvalósulása áttekinthető és értelmezhető *életegésszé*. A Puskin-idézet alapján pedig az élet újratereztése a szép törvénye alapján („Örök szépség sugározzon”).¹⁵

A földgolyó, érintkezve a napkoronggal, az egyik oldalról határolja a véges világot, a másik oldalról a szakadék; az egyik elválaszt – a másik összekapcsol: „[...] volt valami kihívó ebben az alkonyi arany lángolásban, ég és föld bíbor ragyogásában”. Fontos tényező, hogy az elbeszélő a találkozó párt is – de csakis őket – ebbe a mindenséget és annak minden egyes tagját átfogó világrendbe helyezi el: „Ott álltunk mi is az égő glóriába fonva”. Aztán az esemény fordulópontja következik, amikor Liza kilép ebből a hármas egységből: „Feléje nyújtottam a kezem. Ő elfordult tőlem [...]. Közben a nap lebukott, az alkonyi fény kihunyóban volt” (uo.). Az első érintés gesztusától elforduló lányt a *lebukott* égitest esthajnali megvilágításában figyeli meg Csulkaturin. A „glória” sugárövezetén kívül a hasadás alakzata, a szakadék dominálja a látványt. Ami az érzéki tapasztalat síkján a fent vázolt eseménysorban kulminál, majd megtörik – tudniillik az érintkezés a konvergáló mindenség mintájára –, nos, az helyreáll a szöveg végén elbeszélte eseménnyel, mely éppen az érzéki tapasztalás megszűnését – a „széthullást” – tematizálja. Ott a sírgödör lett a földi mélység alakmása, melynek peremén az érintkezés jelképes alakzata, nem a kihunyó alkonyipír, hanem a virradati fénysugár játéka tűnik föl. Ekkor a mélység pereme – eltérően univerzális szimbolikájától – nem a „közönyös természet”, hanem az „ifjú élet” bekövetkezésének szignálja.

A szakadék egyik változata, a *szakítás* az elbeszélés szövegét is utoléri, éspedig ott, ahol az olvasás lép az előző napon készült manuscriptum helyére, azaz megszakad az érzelmi azonosulás kizárólagosságát tanúsító nyelvhasználat, s az olvasó „szeme elé” tárult az, amit elbeszélőként előadott, valamint saját redundáns szövegének olvasata is: „Átfutottam azon, amit tegnap írtam, és majdnem széttéptem az egész füzetet. Úgy tűnik, túlságosan terjengősen és túlságosan érzélgősen mesélek” (60).

Az írás tehát kétoldalú esemény: egyrészt a történetmondás rögzítésének tesz eleget, másrészt a mondás, a narratívum szintjére belopakodó frázisbeszéd sajátosságainak tart tükröt. Ezúton teljesül az írás *metanyelvi* funkciója: jelölés a jelölés

¹⁵ A szép teológiája szerint a fény az, ami megtestesül a szakrális érték földi materialitásában és személyes formában. Persze a Logoszként értett fényről van szó, azaz a teremtető szó optikai hordozójáról, s ezért jelentés tulajdonítható neki, éspedig valamennyi bibliai szöveg egy megnyilatkozás-ként való értelmezése alapján. Az Írásban az alkotás, az alapozó Kezdet Szava bontakozik ki az Alfa és az Ómega közötti feszításon, amelyet elbeszélte történetek töltenek ki. Vö. DÁVID 2006, 14–26.

módjáról. Beszédének kétszólamúságát – az idilli és az ironikus tonalitású nyelvezet interferenciáját – is tetten éri Csulkaturin saját szövegének olvasásakor. Tulajdonképpen e nyelvkritikai elemzéssel indul útjára öneszmélésének folyamata.

A beszéd és az írás retorikája

A „felesleges” az orosz nyelvű szövegben láthatóan ikerpárja a „túlságos” jelölőjének (*lisnyij – szliszkom*), mellyel nemcsak szemantikai rokonságban áll. Erre mutat a reflexív tudat értékelésére szolgáló többi kifejezés is: „túlzott hiúság”, „túlzott önérzet”, „túlzott önelemzés”, de szintúgy a kifinomult és intenzív szenzibilitás különösen a nyelvi jelenlét tekintetében.

Az írás aktusában kritika tárgyává tevődik a szerelemnek a szentimentalizmus, a romantika epikus hagyományából, stilisztikai és retorikai formuláiból átörökölt, eszközrendszerében túlbujánzó nyelvezete. Nyilvánvaló, hogy a felesleges ember beszédének első szembeötlő jegye az önábrázolásban a dúsított frázis, a kifejezési eszközök túlkínálata, a patetikus stíl. A diszkurzus szintjén e stílusjegyek kritikáját a *főlöslegesnek a negédséssel* való átírása, a hangalaki közelítés alapozza meg.

Az írás zárlatában az egyszerűnek nevezett megnyilatkozásokat a fordulat pillanatában az elbeszélő a csend metaforáival – például a fény bibliai ekvivalenseivel prezentálja. Fontos megjegyezni, hogy az agónia folyamatát a hangzó lét szintjén a „terjengősből” az „egyszerűbe” váltás jeleníti meg, míg a szöveg szintjén e szó jelentésének metaforikus átírása történik meg; éspedig azáltal, hogy az *egyszerű vagyok* önminősítést az elhallgatást követő csend képviseli, vagyis a frázismentes, de éberén figyelő – odahallgató – jelenlét. A silentium közegében megtörténik a *megbékélés* és *búcsúzás* aktusa.

Az első, gyermekkori élmények felidézése után olvasottak ugyanazt a kettősséget idézik elő: az elveszett fészek¹⁶ szimbólumaként értelmezett kert leírásának megható tónusa áll szemben e leírás stílusának kérlelhetetlen kritikájával: „A tegnapi nap teljesen főlöslegesen ébresztette fel bennem az alkalomhoz nem illő emlékek és érzések sokaságát. Ez többé nem fordul elő” (45). Világos azonban, hogy ezeket az érzéseket azok a modális minták, frázisok és szavak váltják ki, melyekkel az elbeszélő reprodukálja és papírra veti a prenarratív múltban átélt érzéseit: „Az érzelgős ömlengés olyan, mint az édesgyökér: mikor először kóstolja az ember,

¹⁶ Az édenkerthez hasonlítva: mivel a kertben, azon a „derűs vasárnapon” történik meg a hős ártatlanságának elvesztése; az „érett málnabokrok” felfedezése, ami a szobalány Klavgyija attribútuma; vö. még: „Itt ettem meg azokat a piros, édes zamatú almákat, melyeket a szomszéd kertből loptam” (44). A kert és benne a „fészek” a földi „paradicsom”, az e világi „boldogság” képzetét jeleníti meg, akárcsak a *Nemesi fészek* vagy az *Ászja* című művekben.

még nem is találja olyan rossznak, de utána nagyon émelyítő ízt érez a szájában. Egyszerűen és nyugodtan fogom elmesélni az életemet” (uo.).

Ilyenformán a feleslegesség jele nemcsak a szentimentális tudat szignáljává válik, hanem a cselekvés előzetes késztetésévé is: az önkifejezésre használt szó, az „édesgyökér” alakmásaként, végső soron a bukás, a bűnbeesés felől is értelmezhető. Ennek fényében érthető meg, hogyan lép be a szó megújításának folyamatába az „édesből” a „keserűbe”, sőt „undorítóba” fordulás művelete. A naplóírás tehát nem áll meg az idill sugallta identitáskép leleplezésénél. Feltár egy másik intertextuális forrást – ezúttal Lermontov szövegei alapján, illetve költészete byroni előzményeinek nyomait is. Vö.: „milyen boldog és fájdalmas érzés a régi sebek feltépése”; „ráébredtem végérvényesen, mennyi örömet lelhet az ember tulajdon szerencsétlensége szemlélésében” (86). Az elégedettség érzésétől táplált örömet a boldogsággal összetévesztő tudat valójában az érzéki hatást a vitális értékkel cseréli fel.

A végesség jegyében való cselekvés¹⁷ tehát a fölösleges megnyilatkozások referenciáit szünteti meg, s a minősítő jelző mint terminus elveszti tárgyát és értelmét. A cselekvő által bejárt világ, azaz az elbeszélt élet új minősítést kap: az inicialitás jegyében az élettörténet vége és az elbeszélés vége egybefonódik, s egy új temporalitás – a *post scriptum* – szintjén egyazon aktusban nyilvánul meg: „Vége van... Az életemnek vége... [...] Az én kis komédiám véget ért. A függöny lefelé gördül” (99).

A *komédiám* jelölője új szemantikai mezőt nyit meg: egyrészt arra utal, hogy az öntudat Énje egyfajta színjátékba illő szerepet töltött be, másrészt arra, hogy ez az „én” konkrét élettörténet helyett csupán fikciókban fordulhat elő, vagyis valójában nem én. A fikció – már tudjuk – a frázis és a pretenzió műve. Azé a törekvése, hogy egy halandó olyan legyen, mint a többiek, valamint azé a tolaikodó kommunikációé, amely a dialógus megvalósulását akadályozta. Sem a szeretett kisfiú, sem a szerelmes ifjú, sem a szerető, sem a bosszúálló, sem a megmentő, sem a házastárs – egyik pretenzió sem válik valóra. A konkrét élet világa helyett egy „kis komédiának” megfelelő álvalóság tárul fel az elbeszélés metaforikus referenciáinak tükrében. Ám ez a művelet a szövegalanyt már nem szereplőnek, hanem a színjáték befogadójának a helyzetébe állítja.

Az agónia kapcsán a tonalitás természeti párhuzamai szintűgy a kétféle, az alulreprezentált és fölülreprezentált extremitások leleplezésére szolgálnak. A közeledő „vihar”, a „mennydörgés”, „robaj” vagy a „kocsi robogása” – hagyományosan a halál akusztikai toposzai, melyekkel szemben áll egy ellentétes tulajdonságokkal

¹⁷ A bölceleti előzményt a sztoikus gondolatkörben találjuk meg: „A halál és minden a világon, ami irtózatossnak látszik, mindennap szemeid előtt lebegjen! Leginkább azonban a halál. Sohasem fogsz akkor közönséges dologra gondolni, és nem is fogsz túlságosan vágyakozni valamire” (ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ, 53). Goethe Epiktétosz aforizmáinak bölceleti jelentőségét Platón és Szókratész művei elé helyezte.

beoltott szemantikai tartomány – a személyes csönd világa. Ami a távozást az elcsöndesüléssel társító írás műve. Ezúton a szöveg magát az íráseseményt ruházza fel a csönd diszpozícióját képviselő egyén – *az író ember* – jelenlétmódjával. A halál „crescendó”-ja – a zenében a hangzás fokozatos erősödése – éppen a „fennkölt, ünnepélyes” esemény ismertetőjegyét idézi fel, különösképp a „viharos” (fenyegető) jelző kíséretében. A halál akusztikus képzeteivel egy polárisan ellentétes minőség, a véget eseményként tárgyaló, az írás csendjébe visszavonuló ember új tulajdonsága érvényesül: „Érzem, hogy higgadok le (az eredetiben: „elcsendesedek” – a ford. S. J.). Egyre egyszerűbbé, egyre áttetszőbbé válok” (97).

A sugár érvényesülése jegyében az áttetszőséget magára vonatkoztató írásalanyt az elkészült szöveg *optikai képe* reprezentálja – ugyanis saját írásművében válik transzparenssé, azaz olvashatóvá a tevékeny jelenvalólét, immár mint a *szerzői identitás* megnyilvánulása. Ezért a fényhez kapcsolódó tulajdonságokkal ruházza föl a szöveg. A sugár optikai képe az írásaktus révén metaforává transzformálódik, s következésképpen a szövegalany attribútumának bizonyul:

Megsemmisülvén, megszűnök fölöslegesnek lenni. (*Saját fordítás – K. Á.*)

Ó, hogy ragyog a nap. Ezekből a hatalmas sugarakból az örökkévalóság árad... (99).

A megsemmisült után a megsemmisíthetetlen, az „örökkévalóság” jelenik meg a halandó látókörében. Temporálisan az egyik az elbeszél *vagyok* állapotára utal (a múltra a jelenben), a másik a *lenni* bekövetkezésének aktualitására (az eljövendőre a jelenben).

Csulksaturin az írás révén rögzíti utolsó szavait, az örökkévalóság témáját kapcsolva a sugár kontextusába. Kölcsönhatásuk stimulációval jár, a nyelvváltás igényét veti fel, melynek hatására, saját szövegteréből kilépve, a naplóíró a *Biblia* szövegével veszi föl a kapcsolatot. A cselekvés világából rövidesen kiiktatott toll az *Írást* szövegező próféta szavait vonja be az értelmeképzés aktusába. Ez a nap nem tüzel, nem éget, nem süt, hanem „fuvallatként” fejt ki hatását; az érzékfeletti zónából kibocsátott rejtjel, a hangzó értelem „szavaként” éri el az eltávozót. Éspedig olyan fuvallatként, „melytől égnék áll a próféta haja szála...”, vagyis amilyet Jóbnak tulajdonít az *Írás*.

Ettől eltérően a „látvány fennkölt ünnepélyességét” átélő s egyenesen a „vörös” napba néző Liza – mondhatnók – szinte megégeti magát. Itt kezdődik a fordulat: „[...] az alkony tüze kis lángfoltokban tükröződött a szemében. Ő elfordult tőlem [...]. Közben a nap lebukott, az alkonyi fény kihunyóban volt” (58). Ne feledjük, Liza *Ozsogina* családnevében is megtalálhatók ezek a jegyek; a közelgő átváltozásra mutató index, a név jelentése: „egy nő, aki megégeti” magát. A fényzőn szemlélése a látványt dicsfénné varázsolja, s „égő glóriába” foglalja a szakadék szélére érkező párost. A vak ember alakja, mely ezt a szemléletet minősíti, a Liza szemén landoló „lángfoltok” leírásában egyértelműen negatív erő beavatkozásáról

tanúskodik. Külön nyomatékot jelent az alkonyatban „kihunyt” s „lebukott” égi-test toposza.

A zárlatban viszont a halálnak (ami már *itt van*) nincs második, „ünnepélyes” konnotációja, mivel eggyé válik a szubjektum jelen idejű cselekvésével, az írás aktusával, tehát *lenni* akarásának diszkurzív prezentálásával, valamint a prezentáció szakrálissá változtatásával: „Nehezemre esik az írás... ledobom a tollat... Lejárt az időm. A halál már egyre növekvő robajjal közeledik, mint a hintó éjszaka a kocsiúton. Itt van már, itt csapdos körülöttem, könnyű fuvallatként, melytől égnek áll a próféta hajszála...” (99).

A lejárt idő és a fogyatkozó jelen jövője – a lenni temporalitása – érintkezik a sugár fuvallatként megjelenő alakmásában. A fuvallat közegében észleli a próféta a beérkező üzenet előszelét, a totális szó vokális előkészítését.

A konfesszionális tudat

A fény egyfelől a halandó megvilágosodását, másfelől az élet legmagasabb rendű megnyilvánulását – az éber jelenvalóletet mint *a priori* tevékeny valóságot – jelképezi. A poézis tükrében a sugárzás önnemző módon saját ősfarmáját, értelemképző szemantikai bázisát igyekszik regenerálni a *Biblia* alapján; éspedig a *sűg* szegmens aktualizálásával. Ez a párhuzam a fényt a szóval rokonítja, a láthatónak a nem látható, de már hallható szignáljai alapján. A fényben lappangó-érlelődő szósejt kulturális valóságában a Logossal azonosítható. Az etimológiai szótárak szerint sűgás kapcsán az alábbi megfjtések olvashatók: fojtott, halk hangon, titkon mond; titkon javall. Vagyis olyasmiről tájékoztat, amit a tudat még nem vett birtokba, jöllehet vokális hatását az alany tapasztalja.

A szövegmű alanyaként Csulkaturin ezt világosan látja: „Míg az ember él, nem érzi saját életét, az is, mint a hang, csak bizonyos idő elteltével válik érzékelhetővé” (44). Majd a nyelvi megnyilatkozás (nem a befogadás) aktusában, jelen esetben az elbeszélés szövegében. A verbális éberséget, a nyelvi kreativitást ösztönző élet hangzó affektusát a prózaművészet képes elsajátítani. Az észlelhető valóság időbeli dimenzióját *hangzó modalitása* – például tonalitása, ritmusa – teszi megközelíthetővé, amit szuggesztívve fokoz a költői megformálás, egy másik modalitás, a prózanyelv hangzósága. Ezt tapasztaljuk, amikor a szöveg a nap vörös színét hallhatóan tételezi. Természetesen ott, ahol a jelenség „leírhatatlan”, a beszéd és történetmondás verbalizmusa csődöt mond: „Nincs hozzá erőm, hogy leírjam e látvány fennkölt ünnepélyességét. Azt mondják, hogy a vak emberre a vörös szín úgy hat, mint a trombitaszó [...]. Felkiáltottam az elragadtatástól” (58). Megnyilvánulásával maga is a trombitaszóhoz hasonló hanggesztust produkál a beszédre hivatott orgánus segítségével. Ám ennek következtében a vak emberhez hasonló pozícióba helyez egy látó figurát.

A napló utolsó lapjának tanúsága szerint távolodik az élet elmúló – *ahogy volt* – valósága; közeledik s kiteljesedik viszont az értelmét demonstráló írásesemény produktuma, a szöveg, valamint a diszkurzus alanyának megvilágosodása. S legott az önmegértés átmegy létmegértésbe, ahol is a fény-logosszal – mondjuk így: a lét értelmének szignáljaival – érintkezik, amit a hős a prófétai beszédmód szavaival jelenít meg. Jób szavaival, aki minden feltétel nélkül igenli a mindenségben megtestesülő akaratot: a megélt élet értelmének tételezését – akár öröm, akár szenvedés árán történik. Azt is figyelembe kell vennünk, hogy a „fuvallat” bibliai metafora. Ugyanis a levegő közvetíti a hangzó Logoszt, melyet a próféta fog fel, hogy utóbb személyes írásában – a nevéhez kapcsolt „Könyvben” – megteremtse azt a beszédmódot, mely a glóriás látomásban felhangzó kinyilatkoztatás transzliterációját valósítja meg – az emberi beszédhang közegében a szakrális üzenetet:

Az Isten leheletétől elpusztulnak, haragja szelétől semmivé lesznek (JÓB 4:9).

Titokzatos szó jutott hozzám, de csak suttogást fogott fel belőle a fülem (JÓB 4:12).

Valamint:

Rettegés és reszketés fogott el engem, és rettegés töltötte el minden csontomat.

Szellő suhant el az arcom előtt, felborzolódtott a szőr testemen.

Megáll, de nem ismerem fel, amit látok. Egy alak van a szemem előtt, halk hangot hallok:

Igaz-e Isten előtt a halandó? (JÓB 4, 14–17).

A „halk hang” a látomásos csöndben, a végtelen „lehelete” arra ösztönöz, hogy a prófécia megszülessen.

Csulkatúrin kezdeti megszólalása a „kitűnő szó” jelentésével operál (a szereplő horizontján), majd a szemantikai innovációk hatására – láthattuk – a még nem mondott, csupán hangindexével képviselt „titokzatos szó” felismerésével zárul (az elbeszélő horizontján). Utóbbi keletkezésének közege – mint tudjuk – a csönd.¹⁸ Az első már megtalálta, az utolsót pedig keresi; s újrakezdi a keresést a narráció lezárulását követően is. A kifejezés síkján a „halk hang” diszkurzív ekvivalensét Csulkatúrin a puskini elégia tonálisában éri tetten.

¹⁸ Az csönd az Én retorikus szóhasználatát likvidáló funkciót tölt be; a csöndben felsejlő hangokban az „egykedvű természet” látszik megnyilatkozni. Viszont a madárdal fonikus oldalának tulajdonított speciális üzenetben az író a szépség – a vers – hangzósága felől közelíti meg a természetet; nem hallja, hanem *átírja* a hanganyagot a nyelvi médiumba a ritmus törvényét és a tonalitást követve; ez a poétikai mintázat más művekben is gyakran előfordul. Például a prózaversek gyűjteményében. Idézem a *Feketerigó* sorait: „Örökkévalóságot lehettek ezek a hangok... Magának a természetnek a hangja szólt belőlük...” (TURGENYEV 1964, 147).

Az elbeszélő nyelv a meghalás eseményében feltáruló új létmód értékére utal: „[...] a halál mégiscsak szent dolog, felmagasztal minden egyes lényt” (98).

A szakrális értékvilág a búcsúzás szavai révén illeszkedik a prózanyelv szövetébe: „Isten veled, életem [...]. Isten veletek! Isten veletek, mindörökre!” (98). A „veletek” konvergenciára mutat, az odatartozás konkrét aktusára a végtelen egészhez és véges tagjaihoz: a teremtő princípiumhoz és minden megtestesüléséhez.

A feltétlen elfogadást demonstráló búcsúzás a lezárt – s korábban értelemhiánnyal vádolt – élet minden részletére kiterjed: a kertre, a fákra, a kutyára, a madarakra, a lombokra, a színekre, az árnyakra stb.; minthogy csak „veletek”, a természeti, a kozmikus és szakrális szférákkal való érintkezés erőterében lehetséges a véges és végtelen találkozása az egyes létezők létében. Valamint a másik emberrel – akár elfogadja az, akár nem, a feltétlen elfogadást; ugyanis csak a „vele vagyok” kapcsolat erőterében eszmélhet rá a pesszimista vagy nihilista arra, hogy *nem vagyok felesleges*. Ezért kerül a fentiek sorába az egykor csalódást okozó, ám szeretett nő is: „Isten veled, Liza!” Mert most vele, a szenvedő asszony megidézett arcával, az írásában megalkotott művészi alakmással akar együtt lenni; a távozáskor még inkább akar, mint a találkozáskor, mivel most már tudja, hogy Liza, aki elrontott életének foglya maradt, végső soron áldozat. Viszont az áldozat narratív képének megalkotása híján saját önképe, személyes narratív identitása se jött volna létre. Csulkaturin fölismeri: a poézis tükrében bizony ő is „olyan, mint” embertársa: nem egyforma, hanem szintén egyedüli példány. A váratlan belátás új értékrendre irányul, a szépség által reprezentált spirituális és szakrális értékre. Ez az új létviszony testesül meg az utolsó feljegyzés szövegében, ahol az írásmód műfaja, a konfesszió megszüli a konfesszionális tudat alanyát.

Kérdezzük meg tehát újra: miképpen sajátítható el a végesség értelmi gazdagsága a konfesszionális elbeszélés segítségével? Turgenyevnél ez olyan cselekvést feltételez, amelynek megértése annak az álláspontnak a felszámolásával jár, miszerint a halálnak nincs értelme. A *Napló* arról tanúskodik, hogy a halál egzakt definíciója nem lehetséges, ám a halandó cselekvése mint az élet utolsó megnyilvánulása még ekkor is elbeszélhető. Ez az elbeszélés a megsemmisülésként értelmezett halálelfogást semmisíti meg, az értelem annullálásának annullálását hajtja tehát végre. Az önelbeszélés konfesszionális tudatot szül, mely megfosztja a szubjektumot az Éntudat reflexiós képzetétől – megfosztja a narratív önértelmezés alanyát a „felesleges ember” konceptusától.

Művészet és természet: párbeszéd Puskinnal, Goethével, Pascallal

Nem kétséges: a kisregény gyökérmetaforája a napsugárral egy képződményt alkotó szakadék, mely mind a szerelem, mind a halál szemantikailag üres toposzait, szimbólumait a prózanyelv által generált új szemantikai jegyekkel ruházza fel. S

előzményét Turgenyev Puskin és Goethe értelmezésével, illetve Pascal bölcselével hozza összefüggésbe. Jelentősége univerzális, nem véletlen, hogy Ivan Goncsarov művészregényének ezt a címet adta: *Szakadék*.

A *Naplóban* három aspektusát ismerhetjük meg: hol a szemlélő térbeli horizontján belül jelenik meg, hol a felidézett emlényomok síkján, s végül a tárgyi referenciáitól megfosztott metaforikus képződmények tartományában.

Jellemző, hogy a szakadék nem épül be a peremén álló s a nap színébe burkolt Liza látókörébe, de Csulkaturin idillire retusált tájképéből is kimarad. Tulajdon-ságjegyei megismétlődnek az utolsó följegyzés által említett sírgödör megjelenítésében, most azonban Csulkaturin horizontján belül, ráadásul nem a szín, hanem a fény hatósugarában; ez a nap nem megvilágítja a dolgok felületét, alakját és színét, hanem generálja és regenerálja létüket. Ebben a vetületben a *sugárzás* eseménye lesz maga a dolog, az elbeszélés tárgya – nem a dolog megvilágítása, hanem a sugár sugárzása mint létesemény.

De a nőszereplőhöz kapcsolt attribútumként korábban is feltűnik, éspedig mint hiánymotívum. Tudniillik akkor, amikor Liza életében – elcsábítása és elhagyatása után – megtörténik a második fordulat: érdekházasságot köt Bizmjonkovval. Ezzel megnyílik az az életszakasz, melynek képét a sugarktól megfosztott szakadék abszolutizálásával, az életre vonatkoztatásával, eszmeként állít maga elé: „Úr, szörnyű űr” (98).

A sírgödör a költői nyelv hatósugarába kerül, mégpedig a Puskin-elégia zárószakaszának első sorában, az elbeszélő szöveg „peremén”. Jelesül ott, ahol a „közönyös természet” konceptusa és az ellenérvek alakzatai is megjelennek. Az, amit a köznyelv közönyösségnek mond, Puskinnál új megjelölést kap, s a létinicializáció, a versnyelv szerint az „ifjú élet” alakmása. A létfeledést megszüntető aktusról van szó, mely a sírgödör peremén aktualizálódik – a folytonos létesülés és a szépség együttthatásának horizontján.

Síromnál [A sír bejáratánál], ifjú élet árja
Csapongjon [fog játszani], és örökre friss
Varázssal [szépséggel] ragyogjon reája
Az egykedvű természet is.¹⁹

(Franyó Zoltán fordítása)

Ebben a polivalens szemantikai mezőben a közönyösre utaló jelző – „egykedvű”; az orosz megnevezés mélyebb értelmet hordoz: az *egyenlő* és a *lélek* egy jelölő szekvenciába rendelésének köszönhetően.²⁰ A természeti lét saját törvényei alapján szerveződik, akárcsak a művészi alkotás szintűgy a magáé szerint. De ez

¹⁹ A szögletes zárójelben az eredeti szóformákkal egyező lexémákat adom meg.

²⁰ A *равнодушная* jelző két jelentésegységből áll: *egyenlő* + *lélek*.

az autonómia nyilvánul meg a játékban is. Ugyanakkor egyik sem lehet a másik értékmérője. Az egyenlőség külön-külön mindhárom cselekvésmód sajátos függetlenségére utal.

A jelenség Goethénél is konceptuális súllyal merül föl. Ráadásul megtaláljuk egyik írásában mélyenszántó magyarázatát is; még hozzá az itt tárgyalt összefüggésben – az emberi, a természeti és természetfeletti létszerkezet megvilágítására szolgáló elmélkedésben. Az, ami még inkább aktuálissá teszi számunkra az összevetést, abban rejlik, hogy Turgenyev nem sokkal a kisregény megírása előtt, 1849-ben olvasta ezt a töredéket. S nemcsak olvasta a *Die Natur* (GOETHE 1975, 45–47) szövegét, de alaptételeit lefordította orosz nyelvre, idézte s értelmezte is egyik barátjához írott levelében.²¹

Goethe állítja, a természetet, midőn felismerjük törvényeit – tudniillik, hogy mindegyik szerint: *lenni akar* –, szépnak találjuk, s akkor ezt az értéket felismerjük az emberi jelenség szintjén is, mindenekelőtt a művészetnek köszönhetően. Mert a művészet az emberben magában is feltárja ezen törvények működését. Közismert tény, hogy a természettel megvont párhuzam a költészet nyelvében épp ezért lehet a személyes diszpozíció – a feltétlen akaratra hangoltság – metaforája. Például az idegenség tudatának leküzdése a szétvált érzés és a szabad akarat konfliktusainak sorában. A „művészetben egybe férnek”, „ismét összeérnek”, mert új formarendbe kerülnek, melyben a szubjektum a „forma mesterének” bizonyul. A művészi alkotás képződményeiben már nem tűnik idegennek a lét – egymást inspiráló – két aspektusának kölcsönhatása; a szép kétféle megnyilvánulásáról van szó egy szövegben belül, mely a költői alkotás fényében az „igaz akarat” inspirációjaként működik.

TERMÉSZET, MŰVÉSZET

Szétválnak néha természet, művészet,
De, alig hinnéd, ismét összeérnek.
Idegenséget már magam sem érzek,
És mind a kettő egyaránt ígézhet.

Csak igaz akaratban legyen részed,
Ész, szorgalom s művészet egybe férnek,
S ha így beváltál forma mesterének,
Bátran loboghat aztán a természet.

²¹ A levelet Szergej Tyimofejevics Akszakovhoz írta (1853. február 5., 9.). Ennek *Mellékletében* szerepelnek az oroszra lefordított alaptételek is, meg a turgenyevi értelmezés is. Vö. TURGENYEV 1986, 310–312. Az itt kifejtett bölcséleti megfontolások a természetről hangsúlyosan érvényesülnek az *Apák és fiúk*, valamint a *Költemények prózában* című művekben.

A Puskin-elégiában szereplő játék is ebbe a sorba, az igaz akarat megtestesüléseinek körébe illeszkedik, minthogy valamely többlet megjelenítésére szolgál. A játék – nem lévén pragmatikus indítéka – feleslegesnek tűnik; ahogy Unamuno írja: „Szép az, ami fölösleges, ami célját önmagában hordja: [...] egyszerre kell kaszálni és a kaszát fenni”.

A játék valójában a kreativitás művelését, fokozását, fejlesztését szolgálja, a művészethez s a természethez hasonlóan – nem stratégiai tevékenység, nem is egyensúlyteremtő eszköz. Nem fűződik hozzá érdek. Puskinnál a szabadság és a kockáztatás, a peremhelyzetek szorításában kezdeményezett, létinicializációra irányuló cselekvésmód; olyan szituációban, amelyben éppenséggel a cselekvéscsökkentés a legsúlyosabb (például halálos betegség, katasztrófa stb.). A költő fogalmazásában: ez a helyzet a *courage* iskolája. A halál több művében is az alább vázolandó krízishelyzetet jelképezi, de azzal a fordulattal megtoldva, hogy megoldása katarzissal jár. Kísérteni a végső, kilátástalan lehetőséget – az emberi minőség próbatétele, nem véget.

Turgenyev is ezt a rendhagyó tapasztalatot állítja elénk: a boldogsághajszolásra koncentráló életvitel műveiben válságzónának bizonyul. Tagadása az örömszónákra redukált élményszféra igenlésében, illetve a nihilizmushoz vezető csömörben gyökerezik. Ennek bevállalása történik meg a konfessziós tudat narratív kompetenciájától vezérelt elbeszélésben. A bevallottak vállalása viszont katarzissal, felszabadító élménnyel jár, az „igaz akarat” diadalával.²² A megboldogult referenszt ezért a megbékéléssel együtt gondolhatjuk el. Ez a puskin-i önkorlátozó békesség (*pokoj*) – az igaz akarat érvényesülése – realizálódik Turgenyevnél hősének antagonistáitól való búcsúzásában.

A halálközeli szituáció csupán kiélezi Csulkaturin szenzibilitását, s megkerülhetetlenné teszi szembesülését azzal, hogy a közmegelegedéssel övezett sikerek, illetve a fészkek komfortja nem feltétlenül tesznek boldoggá, illetve e „boldogság” az egyént önazonossá. A szerelemben érzett boldogságigény abszolutizálása éppen a *közelség*²³ – az erőszon túlmutató érintettség – felszámolását eredményezi: a

²² Amikor a mi kultúránkban *megboldogultat* mondunk, a végességben fölsimert értékre utalunk, a megbékélés által elért egyensúlyra (mondjuk is: „Nyugodjon békében!”); annak feltétele a megélt élet elfogadása valamennyi boldog és boldogtalan élményével, tehát az életegész tapasztalatával együtt.

²³ A társkapcsolat lényegét Puskin a *közelségben* látta, amely akkor lehetséges, ha a közvetlen erősz válságba kerül, s nem teljesedhet ki. Tatyjana mondja erről: „A boldogsághoz mind a ketten / Közel jártunk!” A közelség intenzitása – a másik személyes arcnak s egész életének részesülő vállalása – túlmutat a boldogság s a boldogtalanság epizodikus helyzetein. Ezt a felfogást vallja magáénak Dosztojevszkij is, aki a *Fehér éjszakák* című regénye mottójává teszi Turgenyev egyik költeményének három sorát: „...Vagy tán azért jött a világra, / Hogy ha csak pillanatra is, / Szíved közelében lehessen?” (*A virág*). Ezzel a gondolattal zárul a regény főszereplőjének elbeszélése is, aki csak egy találkozás erejéig tapasztalja meg a részt vállaló közelség intenzitását; épp ezért összpontosítja visz-

semmi illetéknéppen áthelyeződik a halál pusztulással fenyegető képzele síkjáról valamennyi életepizódra, amelyekben a hedonizmus, a komfort vagy a dicsvágy vezérli a cselekvést.

Exkurzus II.

Puskin a kiazmatikus stratégiát – a krízis katarzisként lehetséges megközelítését – kivételes erővel érvényesíti a *Lakoma pestis idején* című kistragédiájában. A halálos ragály és a mámoros élet összepántolása képez ebben a történetben tüköralakzatot s fordított perspektívát. Az ellentétek interakciója eksztatikus hangoltságot eredményez, ami az alkotó invenció serkentésének bizonyul. Az pedig egy dicsőítő dalban ölt költői formát:

„Dicső Pestis! Vivát, ragály!”
Mámor fűt csaták kezdetén,
S komor szakadék peremén,
És a felbőszült óceánban,
Sűrű sötétben éppen így,
S arábiai hurrikánban;
S a Pestis szintén mámorít.
Minden, mi életére tör
A halandónak, kész gyönyör,

És pont ez a kimondhatatlan
Kéj – az öröklét záloga.
Boldog, ki forró izgalomban
Rádöbbszent erre valaha.
Így hát – hála neked, Ragály,
Minket nem borzaszt sírhomály.
Teljesítsd vállalkásodat jól!
Habzik mindahány poharunk,
Bár lehet, egy rózsás ajakról –
Talán bizony... Pestist iszunk.

(Térey János fordítása)

számlékezéseit erre az élményre: „[...] az üdvösség és a boldogság pillanatáért, amelyet egy másik magányos szívnek adtál!” (Досzтојеvсзкий 1973a, 487). De a boldogság mint a pillanatnyi közelség mámore Dosztojevskijnél új szintre emelkedik – az üdvösség feltételének bizonyul. Azaz a másik által való elfogadás elfogadása egy egész élet elfogadtatását teszi lehetővé. Hasonló súllyal és jelenléssel szerepel a pillanat motívuma Turgenyev boldogságra és szépségre vonatkozó felfogásában is.

A gyönyör nem a boldogságvágy kielégítésében válik tetszés tárgyává, hanem az egzisztenciális tapasztalatban, vagyis éppen akkor, amikor rátör a Semmi; amikor elveszíthetősége tapasztalható meg.

A halál ebben a kontextusban nem a pusztulás, hanem az élet határhelyzeteinek – az éber jelenlétnek – a metaforája;²⁴ vállalásában a tapasztalat eksztatikussá (a mámoros „lakomához” hasonlóvá) fokozódik, s benne megnyílik a poézis forrása – a himnikus dal – inspirációja. A szakadék peremén éppúgy, mint a sírgödör bejáratánál. Mert: „Minden, mi életére tör / A halandónak, kész gyönyör”. Illetve eksztázis, mely jelen esetben Walsinghamot alkotásra, a himnusz megírására ösztönzi. A ragály áldozatai „többen” ezt pontosan érzékelik: „Himnusz a pestishez! Halljuk a művészt!” A himnusz mint szövegmű ugyanis szemantikai átírásban részesíti a közismert végzet „szörnyűségét” – éspedig a lakomának a szimpóziummal – a szellemi együttlét (‘együttívás’) eseményével – való rokonítása révén. A dal szerzője nemcsak dicsőíti tárgyát, a halál közelségének tapasztalatát, hanem értelemmel ruházza fel, melynek szövege az emberi lét értelmét világítja meg a végességgel való nem indifferens – nem ironikus és a nem pesszimista – szembenézés alapján.

A kistragédiában két eltérő szólam élezi ki a drámai dialógust: a „mókamester” Jackson sztoikus cinizmusának megnyilatkozása és Mary hangja, aki „pásztordalok mélabújában” talál a helyzet személyes átélésének közlésére szavakat. A dics-himnusz mindkét beszédmód fölülírhatóságot teszi nyilvánvalóvá. Nem két eltávozott társuk emlékének megidézése, hanem a kétségbeesett halandók életre törésének – a tiszta akaratnak – az inspirációja kapcsán. Bennük a himnusz „tartja a lelket”, mely az összetartozás örömét jelképező Lakoma értelmét fogalmazza meg. A metafora számos szimpózium szövegére utalhat, egyebek között Platón művére és az *Utolsó vacsora*ra.

A határhelyzet mint éber jelenlét-generátor s ihletforrás a halált a nem vitális – indifferens – cselekvéssel azonosítja. A halál közelségével – a gyógyíthatatlan betegséggel, a tengeri vagy sivatagi viharral, az árvízzel, a repülőszerencsétlenség lehetőségével – szembesülve a halandó képtelen indifferensnek maradni. S épp ez az, ami az akarat szabadságáról tanúskodik. Puskin kései elégiáiban ezért alkot párost az *akarat* és a *békesség* („*volja i pokoj*”) annak ellenére is, hogy, idézem: „A világon boldogság nincs”.

²⁴ A válsághelyzetekre utaló elemek sorába illeszthető az „ötödik kerék” motívuma is. Közöségek helyzetekben tényleg nincs rá szükség; de van ám, ha rendkívüli szituáció következik be: a törés rendellenes, de nem ritka körülményei között éppen az ötödik kerékre van szükség. Ez a tárgyi vonatkozás. De kulturális vetületben a nap látványából elvont kör kitüntetett jelkép – nagyon gazdag tartalmakkal. Turgenyevnél elsősorban a végtelen, a saját kezdetéhez visszatérő egyenes alakzataként szerepel.

Puskin elégiája alapján tudjuk, hogy ez a cselekvésmód a játékkal rokonítható. Ami Pascal gondolatmenetét idézi fel a nevezetes „fogadás” példázata kapcsán:

[...] nincs helye mérlegelésnek, mindent fel kell tennünk. Tehát, ha kénytelenek vagyunk játszani, akkor nem szabad az ész nevében ragaszkodnunk az élethez, ahelyett, hogy inkább kockára tennők a végtelen nyereségért, ami éppúgy bekövetkezik, mint a semmi elvesztése. (PASCAL 1983, 118.)

A végtelen itt is az örökkévalóság ekvivalensévé lesz, amint szembesítjük saját végeességünk odatartozásával, az érintkezéssel – ez „az öröklét záloga”.

Csulkturint átéli és feljegyezi még a testi széthullás legapróbb mozzanatait is a sugárzás értelmezésekor; persze immár nem a vörös színnel alkotott analógia keretében. Az utolsó nap kínjait „megörökítő” bevezető sorokban olvashatjuk: „A nap tűz [...]. Érzem, mint hullok szét” (97). A természetben megindul az olvadás.

Úgy látom, Turgyev megítélésében Goethe értelmezése is ezen az úton jár. Azaz szembemegy korának uralkodó panteizmusával és idealizmusával. Ugyanis nála nem a spinozai naturalista vagy a hegeli esszencialista (eszmei) azonosság áll fenn emberi, természeti és természetfeletti szférák között, hanem a *közvetítés*. S mivel annak műfaját *dialógus*nak nevezi, a személyek között létesíthető nyelvi létmód sajátosságára utal. Éspedig azért, mert az ember megjelenésével – s általa a nyelvi kreativitással – nemcsak az egyedek világa, de a természeti szép is szert tesz saját metanyelvre. Csak a költészet képes a természeti jelenség szépségének sajátosságairól és rendeltetéséről tanúskodni – magában a természetben nem találkozunk a szép fogalmával.

Mármost különösen fontos, hogy Turgyev a fenti gondolatmenetre figyel fel a természet közönyösségének Puskinnál visszatérő motívuma, illetve a szakadék szimbóluma kapcsán. Mindössze két évvel a *Napló* megírása előtt (a már említett magánlevelében) idézi Goethe idevonatkozó szavait. Az ember halandó, a természet állandó – feltartóztathatatlan benne egy vitális dráma: a kreáció és dekreáció egymást feltételező összjátékának érvényesülése. Hogy mi végre? Állítja, azért, hogy az emberi jelenség kiteljesedjen, például a szép diszkurzusát megteremtő személyben. A természet státuszáról érkező Goethe szavait Turgyev saját fordításában idézi: „Úgy tűnik, mintha [a természet] kizárólag azon fáradozna, hogy személyiségeket hozzon létre”. Ebből a kontextusból kiszakítva, mondja Goethe: „A természet *szakadékokat* teremt az élőlények között, s azok mind igyekeznek felfalni egymást.”²⁵ A természet mindent elválaszt, hogy mindent egyesítsen.” A konvergencia a vitális dráma értelmét feltáró dialógusban éri el célját; az új

²⁵ Akárcsak a herceg Lizát, Liza Bizmjonkovot, Bizmjonkov Csulkturint, Matryjosa Trezor kutyát.

létmód alkalmas arra, hogy a nyelv s a szellem szintjére emelje a konvergálásra teremtett egyedeket. Goethe a természet e csúcsteljesítményéről mondja: „Koronája – a szeretet. Csak a szeretet közvetítésével lehet a természetet megközelíteni” (TURGENYEV 1986, 312).

A dialogikus viszonyban ugyanis az egyedet (az „élőlényt”) a másik egyed megértésével, a megszólaló másik közvetítésével kapcsolja vissza a nyelv a természet jelenségeihez. Idézem a Goethe írását értelmező Turgenyevet. Az egyed számára az ő véges létezése az élet. A természeti lét viszont minden élőt magában foglal. Ezért „vagyódik” a létező az élet teljességére, s akkor is – vagy akkor még inkább –, amikor pusztulással fenyeget. Itt a vágy ontológiai természetéről van szó, vagyis a minden emberi vágyakozás alapjáról, a *létvágyról*.

Nem kétséges, a természet egészében egy nagyszabású architektonikus teljességet alkot – ebben minden egyes pont összekapcsolódik minden másikkal; miközben az egész törekvése erre irányul, minden egyes pontja, minden elkülönült alkotó egység mintha csak kizárólag önmagáért akarna létezni, magát tüntetné fel a mindenség centrumának, egész környezetét saját hasznára fordítaná, tagadva annak függetlenségét, s igyekezvén oly módon birtokolni, mintha csak saját kiérdemelt tulajdona volna... (TURGENYEV 1986, 311.)

A természetbe ágyazottan viszont „mindaz, ami létezik – a másikért létezik, s csak a másikban éri el a megbékélést és a megoldást” (311–312). Turgenyev érvelésében egyértelműen a perszonalista vonatkozásokat nyomatékosítja.

A Puskin-strófa magyar fordításában nem szerepel a szépség jele. Szó szerint így festene: *Szépséget sugározzon*.²⁶ Tudniillik a költő a szépség értékét tulajdonítja az „ifjú életnek”, illetve megnyilvánulásainak – például a fénysugárzásnak – a poézis közegeiben. A másik hiányzó kulcsszó a *játék*. (Helyén a „csapongás” áll.) Az eredetiben szó szerint ez olvasható: „a sírgödör bejáratánál ifjú élet fog játszani”. Nagyon fontos alakzat, mivel arra utal, hogy valójában az egykedvűnek titulált természet, akárcsak a determinált realitás hatását felfüggesztő játék, saját törvényei szerint működik. Éppen ez az autonómia rokonítja a művészettel – egyfelől – és a természettel – másfelől. Az „örökké friss” kifejezés arra utal, hogy a művészetben, akárcsak a természetben állandó és maradandó a kreáció és rekreáció „játéka”, vagyis a permanens újrakezdeményezés. Mivel a vitális életvalóság az önfenntartást szolgáló tevékenységen túl arra törekszik, hogy önmagát felülmúlva megszülje a szellemi létezők univerzumát, amely azután megalkotja az új létmód kifejlésének és a természet öntevékenységének leírására alkalmas metanyelveket is. A játék a *bejáratnál* azt szimbolizálja, hogy a prózai szövegmű átléphet a vers-

²⁶ A fordításban: „Varázssal ragyogjon reája”.

nyelv birodalmába, s ott új kommunikáció lehetőségét nyitja meg – természetesen az olvasó számára is.

A mélység bejárata a fent és lent határhelyzetét jelöli, a közvetítőt hozza létre avégett, hogy a természeti és természetfeletti érintkezési pontjai megvilágosodhassanak: a földi és égi, a mérhető és mérhetetlen mélység érintkezési pontján, s ezúton a köztük lehetséges dialógus nyelvezete is kialakulhasson. Goethe ezt frappánsan így fogalmazza meg: *„Az ember a természet és Isten dialógusa”*. Az érintkezés feltárulása kizárólag a műalkotás közvetítésével mehet végbe, mivel az a konvergencia törvényét követi. Goethe gondolatmenete szerint a természettel létesítendő kapcsolat (mint a személylé válás kritériuma) a feltétlen odaadást írja elő: *„Csak a szeretet közvetítésével lehet a természetet megközelíteni.”*²⁷

Az elhallgató Csulkaturin az idézett Puskin-vers olvasóit, az „Élőket” szólítja, akik e szöveg közvetítésével minden időben párbeszédet, spirituális kapcsolatot kezdeményezhetnek a szövegszubjektumot konstituáló szöveggel, a nappalval. A „minden idő” fogalmának az öröklét tételezése felel meg, s Csulkaturin utolsó felismerését képviseli az öneszmélési folyamatban: *„Ezekből a hatalmas sugarakból az örökkévalóság árad...”* (99). A három pont a narratív értelmezés elmaradását, ám ugyanakkor egy másik létmódra való áttérés „bejáratát” hivatott elővételezni. S mivel a téma a Puskin-vers soraiban visszatér, a megoldást az író a versnyelvi értelmezés kompetenciájába utalja, a költői szép hatósugarába. S épp abban a pillanatban, amikor lejár az írás ideje. Az élet prózanyelvi prezentációja, az elmúlt idő nyomainak narratív elsajátítása megtörtént. Fordul a kocka, s immár nem a „voltam”, vagyis az *ego*, hanem a *sum* – a most történőben vagyok – jelenvalóságában a *narrátor hallgatása* válik eseménnyé, a megnyilatkozás tárgyává. Ez az a probléma, amely a fölöslegesnek tűnő létezés és az öröklét összefüggésében fogalmazódik meg.

A turgenyevi felfogásban nincs abszolút szerelem, de állandó az akarása, nála az ember folyton szeretni szeretne. A szerelem azonban – így vélekedik – „betegség”. (Megeshet, hogy a feltétlen odaadásra képtelen ember „nyomorúsága” lebegett a szeme előtt.) Ezt az állandóan fennálló diszpozíciót, a szeretésre irányuló kiolthatatlan vágyat az orosz *szorongás* jelével illeti, mely az orosz bölcsletheben is az egzisztenciális diszpozíció, az *angustia*²⁸ neve. A kisregény alapján tapasztaljuk, hogy ezt a létvággyal azonos akarást a halál sem képes kioltani. A kulturális antropológia felől közelítve, ebben a sóvárgó szorongásban kereshetjük Turgenyev

²⁷ A jelzett „dialógus” azért lehetséges, mert az újjáéledést demonstráló természet öntevékenységének képessége, az emberi lét szintjén a szubjektum kompetenciájában újjászületik. Legalábbis a művészet és a természet kölcsönviszonyát vizsgáló kiemelkedő festőművész álláspontja szerint: *„[...] mert a természetet az ember temperamentumán keresztül szemléli”* (VAN GOGH 1964, 102).

²⁸ A téma részletes kifejtését lásd Kovács 2005, 100–125.

„orosz karakterről” alkotott felfogásának lényegét, amely sem Hamlet, sem Don Quijote, sem Faust ismerveivel nem közelíthető meg.

Csukaturin tudja, hogy meg fog halni, de most arra is rádöbben, hogy a létvágy e bizonyosság ellenére sem irtható ki belőle. S ebben rokon minden más létezővel. Az „életre való akarat” Schopenhauernél olvasható tételét Turgenyev, a filozófus figyelmes tanulmányozója, magáénak vallotta.

A külpontosított szubjektum a szív érveit – a teljes embert mozgósító akarat – szegezi szembe az éntudat fiktív figurájával: „A szívem, mely képes és kész a szeretetre” (98), azt sugallja, hogy a végességhez is tartozik érték, „szentség” és „szépség”. S az fordul szembe az elszigetelt s lezárult múlt már nem tevékeny, nem vitális tartományával. Tudjuk, a szentség fényalakzatokban konkretizálódik; mellesleg belső formájának jelentése is a fényre utal.²⁹ A szív itt is, mint Goethe és Pascal felfogásában, az „igaz”, feltétlen akarat centruma.

Csulaturin azáltal, hogy elbeszélése segítségével feltárta felesleges cselekedeteinek jelentőségét, az élet megszakíthatatlan vitalitásáról akar tanúskodni: „Megsemmisülvén, megszűnök feleslegesnek lenni. – Ó hogy ragyog a nap. Ezekből a hatalmas sugarakból az örökkévalóság árad...” (99). Az örökkévalóságot Puskin költeményében is a nap sugara reprezentálja, s itt is az élet alapértékének jelképévé. Az „ifjú élet” teljesen egyértelműen a Kezdet³⁰ lírai megfelelője. Kihalljuk ezt Csulaturin utolsó szavaiból is: „Élők, éljete!” (uo.). Az első szó a létezőket szólítja meg, a második, a felszólítás – a bennük rejlő lehetőségre hívja fel a figyelmet, s egyértelműen az *élet akarását* kéri számon, amely a szorongás diszpozíciójában állandóan jelt ad magáról. Vagyis azt, aminek a hiánya – a részt vállaló jelenvalólét elmaradása – a feleslegesség tartományába szoríthatja az élet. A halál bekövetkezik, valójában most csupán végbemegy – a meghalás már a legelején, még gyermekkorban útra kelt. Első emlékezetes benyomása apja halála kapcsán keletkezett: „A halál akkor a szemembe nézett, és megjegyzett magának...” (44). Ebben a narratív értelmezésben a meghalással reprezentált jelenléthiány permanens jelenség a hol tevékeny, hol meg tétlen életvilágban. Ezért figyelmeztet a kezdet állandó aktualitására, az élni akarás újakezdésére.

²⁹ A szláv nyelvekben megfelelője: *svet*; az alapforma *svet* lehetett.

³⁰ A bibliai hermeneutikában a fény a szó (a Logosz) vizuális megtestesülése; s mint ilyen, sugara a *közvetítő* a szent és a profán tartomány között. Amikor a bibliai elbeszélő, János evangélista arra válaszol – ki vagyok? – magát *tanúságtévőnek* nevezi, aki a szónak a fényben való megtestesülése s közvetítő szerepe mellett érvel. Az elbeszélés célja, hogy „tanúságot tegyen a világosságról”. A görög bölcselek is közvetítő lénynek képzeltek a fényt, mely az istenek és a látható világ között ver hidat. János narratív modelljének éppen a Kezdet, tehát a mindenkorai élet mellett kell tanúskodnia, amely megelőzte a teremtetést és az időt; amellet, ami megelőzött mindent, ami az időben lett. Ugyanakkor az étellel is azonosítja.

Puskinnál a létező akkor kapja meg a sugár attribútumát, amikor formájára lel az anyag. Ugyanis ekkor szépsége föltárul az ember számára, és saját tevékenységében magára fordul, képes magát a tevékeny alanyt manifesztálni. Költészetében megnyilvánul a természeti organizmus valódi szubsztanciája, jelesül az, hogy a fény inkarnációja, amely az inert anyagban szunnyadó formalehetőséget tevékeny valósággá alakítja át.

A *Napló* emberfelfogásának kialakulásában jelentős szerepet játszottak Turgenyev stúdiumai Blaise Pascal értekezései kapcsán. Több ponton észleljük például a *Hamlet és Don Quijote* érvrendszerében is *A vidéki levelek* és a *Gondolatok* hatását, mellesleg a pascali „kettős szakadék” elvéhez illeszkedően.

Hamlet és Don Quijote hagyományos szembeállítását esszéjében Turgenyev meghaladja; azzal érvel, hogy itt két elvről van szó, mellyel a költészet a személyiséget megközelíteni képes: hol a cselekvés akarása, hol a cselekvés elvi megalapozása felől. Ebben áll „az emberi szellem két gyökeres irányultsága” (TURGENYEV 1980, 348). Az érvelés tehát nem esztétikai, hanem antropológiai, leginkább perszonalisztikus természetű. Az egyik „centripetális”, a másik „centrifugális” funkciót tölt be; egyszer a cselekvés által megvalósított külpontosítás, másszor pedig a releváns teljesítés elsajátítása dominál a végrehajtás aktusában; hol a műgonddal megvalósított tett, hol meg a műgonddal kiművelt gondolat. A gondolat akarása és az akarat akarása a kétoldalú szabályozásban fölöttébb hatékony – nem a divergálás különutas törekvései érvényesek a végrehajtásban. Ekkor „jó cselekedetről” (uo.) beszélünk – mondja az esszé szerzője; s azt is állítja, hogy egyedül a jó cselekedetek nem semmisülnek meg a halállal – „örökkévalók” (TURGENYEV 1980, 340). Ezért minden ellentétes vonás dacára közös Hamlet és Don Quijote jelenlétmódjában a műgond és az odaadás, vagyis az, hogy egyikük sem tud indifferens lenni a cselekvés tárgya s a végrehajtás igényessége tekintetében. A részt vállaló cselekvést tekinti Turgenyev „jó cselekvésnek”, amennyiben azt mindkét elv mentén műgonddal kell végrehajtani. Tegyük hozzá: azért, mert ily módon értéket olt az életvilágba. Elsősorban az igazságét, a valós valóság számonkérésének igényéhez fűződő értéket, ami iránt az emberi tevékenység nem lehet indifferens. Ennek köszönhetően a cselekvő tetszést vált ki az olvasóból, vagyis nemcsak jó-nak, hanem a „szép cselekvés” minőségének is megfelel.³¹ Ha ennek ellenállva cselekszik, vagy hősnek, vagy féregnek mutatkozik önmaga előtt. Pascal szerint hol „nyomorúságát”, hol meg „nagyságát” tapasztalja meg a mélységi dimenzió és a magassági dimenzió érintkezési pontján.

³¹ Arisztotelész a halállal kapcsolatban is felveti a cselekvés poétikai aspektusának sajátosságát: „És az is [szép], amit halálunk után inkább birtokolhatunk, mint életünkben, mert ami az élőé, inkább őerte van. És minden olyan tett, amit másokért hajtunk végre, mert kevésbé történik önmagunkért [...]”. ARISZTOTELÉSZ 1982, 47.

Pascal a kettős végtelen érzékin túli valóságát a közvetlenül tapasztalható részleteinek szigorú – egyre részletesebben tagolt – megfigyelésével egészíti ki. Minél mélyebbre hatolunk a részek részeinek „atomja” felé, annál kézenfekvőbbnek mutatkozik érintkezésük törvénye. Ennek felel meg az a diszkurzus, amelyet a szív érvei vezérelnek, például a művészi vagy a bibliai beszédmód. Pascal így fogalmaz:

Nem lehet jó irodalmi arcképet rajzolni, ha nem hangoltunk össze minden ellentétes vonást, nem elég egy sor tulajdonságra figyelni, s közben megelégedni az ellenkezők összehangolásáról [...]. Minden műnek van egy olyan értelme, amelyben minden egymásnak ellentmondó rész összhangba kerül. Nem elégséges az olyan értelmezés, amely több egyező részletnek megfelel, hanem olyant kell találnunk, amely még az ellentmondókat is összhangba hozza velük” (PASCAL 1983, 356).

Ezt az elvet követi Goethe is, aki úgyszintén vállalja a pascali bölcséleti örökséget, amikor a végtelen természet és az örök poézis konvergenciájának törvényét fogalmazza meg. Pascal hozzáteszi: persze „a részletek mindig jelképesek, de az egész valós” (PASCAL 1983, 337).

A turgenyevi érvelés elvi támpontja Pascal, kinek a műveivel behatóan foglalkozik a *Napló* megírása előtti két évben, majd később is, egyre nagyobb érdeklődéssel.³² A francia gondolkodó ugyanis a konvergencia elvét aktuselméletében is érvényesíti, azaz a cselekvés akarását szabályozó „szív rendje” és a cselekvés technikáját szabályozó „ész rendje” között (KOVÁCS 2014).

Turgenyev prózájában a perszonális elbeszélés elsajátítása teszi lehetővé a két elv, a hamleti és a quijote-i elkötelezettség együttműködését az Augustinus és Pascal által tételezett konfesszionális alanyiség kiművelésében.³³

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ (1982), *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Budapest, Gondolat.
 DÁVID Katalin (2006), *A szép teleológiája, mint a művészi érték megközelítésének módszere*, Apostoli Szentszék, Budapest, MMVI, 14–26.
 DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics (1973a), *Fehér éjszakák*, in DOSZTOJEVSZKIJ, *Elbeszélések és kisregények I.*, Budapest, Magyar Helikon.
 DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics (1973b), *Feljegyzések az egérlyukból*, in DOSZTOJEVSZKIJ, *Elbeszélések és kisregények I.*, Budapest, Magyar Helikon.

³² A téma legrészletesebb feldolgozását lásd TARASZOV 2009, 467–474.

³³ Jelen tanulmány narratológiai elemzései először orosz nyelven láttak napvilágot. Vö. KOVÁCS 2008, 135–162. E szöveg fordítása Selmeczi János munkája. A most közlésre kerülő értelmezés jelentős mértékű bővítéseket és átdolgozásokat tartalmaz.

- Eco, Umberto (2002), *Művészet és szépség a középkori esztétikában*, Budapest, Európa.
- ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ (é. n.), *Epiktétos kézikönyvecskéje, vagyis a sztoikus bölcs breviárium*, ford. SÁROSI Gyula, Dunaiújváros, Gladiátor.
- FRYE, Northrop (1998), *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Budapest, Helikon.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1975), *Die Natur* (Fragment), Goethes Werke, Kommentaren und Register in 14 Banden, Bd. XIII, Naturwissenschaftliche Schriften, München, 45–47.
- GOGH, VINCENT VAN (1964), *Van Gogh levelei*, válogatta, fordította, az előszót és a jegyzeteket írta DÁVID Katalin, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 102.
- KOVÁCS, ÁRPÁD (1994), Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский (Slavische Literaturen, Herausg. von Wolf Schmid, Band 7), Frankfurt am Main, Peter Lang, (231), 11–59.
- KOVÁCS (2005), *Angustia: Тоска у Достоевского*, in *Russica Hungarica*, Budapest–Moszkva, Vodoley Publishers, 100–125.
- KOVÁCS (2008), К вопросу о литературной антропологии, in Проблемы нарратологии и опыт формализма / структурализма, Пушкинские Горы, Санкт-Петербург, 126–162.
- KOVÁCS ÁRPÁD (2014), *Philia és Sophia – Blaise Pascal a geometriai, a bibliai és a költői gondolkodásról*, in *A tudomány kultúrája. Tanulmányok a Pannon Egyetem Irodalom- és kultúratudományi Műhelyéből*, Veszprém, 137–164.
- PASCAL, Blaise (1983), *Gondolatok*, 2. kiadás, ford. PÖDÖR László, Budapest, Gondolat.
- SZITÁR Katalin (1999), *A történetelbeszéléstől az önkimondó szövegig (Az irodalmi forma szemantikai egysége mint a narratív én-kép hiányzó részének kompenzációja Turgenev Aszja című kisregényében)*, in *A szótól a szövegig és tovább...*, Tanulmányok az orosz irodalom és irodalomtudomány köréből, szerk. Kovács Árpád–Nagy István, Budapest, Argumentum, 333–356.
- TARASZOV (2009), Б. Н. Тарасов, И. С. Тургенев и Паскаль, in «Мыслящий тростник». Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей, «Языки славянских культур», Москва, 467–474.
- TURGENYEV, Ivan (1963), *Hamlet és Don Quijote* (1859), ford. Szöllősy Klára, in TURGENYEV, *Visszaemlékezések, levelek*, Budapest, Gondolat.
- TURGENYEV, Ivan (1964), *Költemények prózában*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, Magyar Helikon.
- TURGENYEV, Ivan (1986), *Levél Sz. T. Akszakovnak (1853. február 21.)*, in Переписка И. С. Тургенева, Том 1, Москва, «Художественная литература», 310–312.
- TURGENYEV, Ivan (1989), *Egy felesleges ember naplója*, ford. HIMA Gabriella, in Ivan TURGENYEV, *A diadalmas szerelem dala. Kisregények és elbeszélések*, Európa, 39–100.
- UNAMUNO, Miguel de (1998), *Don Quijote és Sancho Panza élete*, ford. CSEJTEI Dezső és Juhász Anikó, Budapest, Európa, 128–129.

KROÓ KATALIN

A nihilizmus gondolköre Turgenyev poétikájában az orosz irodalmi tradíció tükrében

Nihilista [...]. – Ez a latin nihilből származik, és azt jelenti: *semmi*, amennyire én meg tudom ítélni; ez a szó tehát *olyan embert jelent, aki... aki semmit sem ismer el?*

(Turgenyev: *Apák és fiúk*)¹

És ebben az atomban, ebben a matematikai pontban vér kering és agy működik, *s akár is valamit...* (Uo. 206)

Bevezetés

Az *Apák és fiúk* az irodalmi és kritikai tradíció folyamatában

Turgenyev *Apák és fiúk* című alkotásának (1862) két és fél évszázados kritikai olvasata mára már olyan történeti sorrá állt össze, melynek egy pontján sem kérdőjeleződik meg a tény: a regénycselekményben főszerepet játszó Jevgenyij Bazarov a nihilista hősök típusának egyik reprezentatív poétikai letéteményese.² Nemcsak a mű keletkezéstörténete felől kínálkozó időbehatárolás, hanem a korabeli orosz valóság problematikájába való szoros gondolati beágyazódás is a 19. század közepének, az 50-es, 60-as éveknek a történelmi valóságához köti mindazt, amit a nihilista Bazarovnak képviselnie illik és a műértelmezések többségében felcsendülő töretlen meggyőződés szerint képvisel is. Bazarov különös vonzalommal és a maga módján egészen a regény végéig kitartóan *tagad*, polemikus magatartásával

¹ Az *Apák és fiúk* szövegét a következő kiadás alapján idézem, zárójelben a lapszámok megadásával: TURGENYEV 1975, itt: 35. Az idézetben belüli kurzív, néhány megjelölt esetet leszámítva, saját kiemeléseimet tükrözi. Fontos esetekben az idézet bizonyos részleteit, motívumait orosz eredetiben az alábbi kiadás alapján közlöm, az itt megjelölt lapszámtartományból: Тургенев 1981, 7–188.

² A regény átdolgozásának irányairól és a főszereplő Bazarov értelmezésével a legszorosabban összefüggő kritikátörténetről részletesen: Батюто 1981.

és beszédmegnyilatkozásaival nyíltan a 40-es évek világértésének és társadalmi szemléletének szegezve a biológiai és történelmi-civilizációs vetületében tekintett „világ” fenntarthatóságára és alakíthatóságára vonatkozó nézeteit. Társadalmi származási meghatározottsága (raznocsinyec) az orosz nemesi és polgári értelmiségi kultúra ütközési pontján helyezi el alakját, kidomborítva a városi értelmiségi műveltség és annak vidéki létformája között feszülő ellentétet; történelemfilozófiai nemzedékbeli hovatartozása a 40-es évek idealistáival szembeállított „materialisták” közé sorolja őt. Ez utóbbi vonásának súlyos argumentumai között szerepel a természettudós Bazarovnak az ember fiziológiai természetéhez és az általános bioszférához való sajátos viszonya, ideértve bizonyos ismertelméleti hangsúlyokat. A konkrét történelmi-politikai cselekvés korabeli színpadán viszont sok esetben, akár mutatis mutandis, a „forradalmi demokratákkal” jegyzi el alakját a kritikai értelmezés.

Annál szembetűnőbb a regény művészi világának az a szintén vitathatatlan ténye, hogy Bazarov alakjának poétikai megformáltsága közvetlen szereplő rokonnakat idéz meg és vetít előre az aranykor századának orosz irodalmából. A klasszikus sor – mint oly sok esetben – az *Apák és fiúk*ban is Puskin *Jevgenyij Anyegin*jével indul (vö. például ŽEKULIN 2013). Az *Anyegin*ből a nihilizmus turgenyevi értelmezése számára az lesz a legfontosabb, ami átszármazik Lermontov *Korunk hőse* című regényébe (az *unalom* és a *vágy* diszpozíciójának összekapcsolódása), individuális poétikai megoldásokkal erősödve meg ott (vö. a *semmi*–*minden* szemantikai alakzat kulcsszerepét a Lermontov-regény értelemvilágában), és mindez a maga együttesében kötődik elszakíthatatlan szálakkal Gogol poétikájának ahhoz a sajátosságához, amelyet Andrej Belij a „fikció alakzataként” („figurájaként”, vö. „фигура фикции”) tart számon.³ Ha pedig, fordított időszemlélettel, előképnek tekintjük az *Apák és fiúkat*, akkor kétségtelen, hogy Dosztojevszkij két évvel később megjelenő *Feljegyzések az egérlyukból* (1864) című művével érdemes együtt olvasnunk e regényt, nem feledve mind a turgenyevi, mind a dosztojevszkiji életműnek azt a belső kohéziós erejét, amely bizonyos alkotások gondolatvilágát és poétikai megformálódását a szerzők más műveinek szoros befogadási hatásterében engedi autentikusabban felfejteni. Így kívánczik a *Feljegyzések*... mellé az *Ördögök*, amelyben a főhős Sztavrogin egyrészt Pecsorin alakjának tipológiai „családjába”

³ Белый 1969, 80; vö.: ha az *unalom* szemantikája az egyik olyan, mint a másik motívumában nyer kifejtést, a „fikció alakzata [figurája]” a *sem ez, sem az* azonosítással játszik szerepet a *meghatároz(hat)atlanság* kifejezésében: „a bemutatott dolgokban nincs semmi két kategória – a »minden« és a »semmi« – meghatározatlan elhatárolásán kívül; a tárgyat egyfelől a »minden«-től, másfelől a »semmi«-től való különállás jellemzi; [...] ő – sem »ez«, sem »az«; »ez« – valamiféle különállás a »mindentől«; »az« – a »semmi«-től; az üres kategóriáktól való elrugaszkodások rendszerének köszönhetően a tárgy (személy vagy dolog), amelyhez meghatározatlan tulajdonságok nőttek hozzá, »valami« közepén fekvőhöz kezd hasonlítani”, BELIJ 2013, 221–222.

tartozik (KROÓ 2015a), másrészt a figuráján keresztül közvetített gondolati dilemma és irodalmi kérdéskör abba a történelmi konfliktusba ékelődik be, mely a 40-es évek liberálisai és a 60-as évek „nihilistái” között tapintható és egyben erősen az *Apák és fiúk* című regényre s magának Turgenyevnek a személyére utalt. Az *Ördögök*ben kialakított nemzedéki probléma, amely a turgenyevi témaanyagot felismerhetően a szöveg látóterébe engedi, a folytonosság perspektívájából a Turgenyev-életmű egyéb alkotásainak végiggondolását is igényli. E téren kitüntetett helyen szerepel a *Nemesi fészek* a maga poétikailag exponált intertextusával, mely Lermontovnak a nemzedékváltás lehetőségeire rákérdező filozófiai elégiájából, a *Tűnődés* (Дума) című versből szövídik (vö. például Бельская 2009). Mindent egybevetve egy olyan műveket összekötő átfogó textusról (még inkább: szövegmodellről, vö. „свепхтекст”⁴) beszélhetünk tehát, mely az *Apák és fiúk* nemzedékváltási problémakörét mint az orosz irodalmi tradícióban testet öltő és bonyolult műkapcsolódásokon keresztül fejlődő szövegfolyamatot engedi látni,⁵ annak releváns poétikai megoldásaival. Ebben az értelemben pontosítható a Turgenyev-regény előrevetítő jellege immár a „felettes szöveg” teljes kibomlásának ismeretében. Másfelől az *Apák és fiúk* másik említett szövegelhelyeződése a hagyományláncban, mely a dosztojevszkiji művészi kidolgozást is visszautalja Puskinhoz és Gogolhoz (vö. az *unalom-vágy* említett karakterdiszpozícióját, valamint a „fikció figuralitásának” változatos megjelenéseit az identifikációs lehetőségek problémájára ránagyítva), alapvetően a szereplőtípológia keretébe illeszthető. Ezen a hagyományozódási nyomvonalon viszont észrevehetően kiütközik az a sajátosság, hogy Anyegin és Pecsorin történelmi vonatkoztatottságukban éppen ahhoz a periódushoz tartoznak, amellyel Bazarov vagy Dosztojevszkij „nihilista” hősei – akár az odúlakó vagy az *Ördögök* Pjotr Verhovenszkije – szemben állnak. A hőstípológiai kritikai összekapcsolás így határozottan más szemantikai felfejtési logikát igényel, mint amit a szereplők konkrét történelmi időszakokban való gyökerezettségének olyan számbavétele sugallhat, melyet az *Apák és fiúk* értelmezési tradíciójának megszilárdult vonásait jellemezve kiindulásképpen megidéztem. Anyeginnek, Pecsorinnak és Turgenyev magát „felesleges”-ként érzékelő hőséne, Csulkaturrinnak Bazarov és az odúlakó, illetve Sztavrogin alakjával való összeilleszthetősége az *apák és fiúk*-textus értelmezhetőségéhez hasonlóan szövegbelső szemantikai alakzatok számbavételét teszi szükségessé. Ennek alapján állapítható meg a turgenyevi poétikai megoldás helye a tradícióláncolatban, és amennyiben valóban motívumformációk és jelentésfolyamatok újragondolásáról van szó, ezen

⁴ A terminushasználatot (vö. „свепхтекст”) a fogalomértelmezés kidolgozásával lásd FAUSTOV-SAVINKOV 2013, vö. Меднис 2003, 2011.

⁵ A fejlődésében tekintett egymásba kapcsolódások sorának értelmezéséhez Fausztov–Szavinkov a *transztextualitás* fogalmát lépteti életbe (vö. a „horizontális” láncolatot, szemben a vertikális modellváltozatok azonosíthatóságával). FAUSTOV-SAVINKOV 2013, különösen: 102–105.

a talajon vethető fel a kérdés, hogy vajon orosz irodalmi univerzáléről van-e szó, s ha igen, annak Turgenyev milyen individuális formáját alkotja meg szóban forgó regényében.

1.

A nihilizmus témameghatározása és szemantikai reflexiója
az *Apák és fiúkban*

A fent első mottóként szereplő nihilizmusmeghatározás (ilyenféle tematizációra több ízben is láthatunk példát a regényben) a definíció jellegű érvényesítés szándéka és a megformálás nyelvi strukturáltsága, a közlemény kompozíciója közötti feszültséggel irányítja magára a figyelmet:

- No és maga, Bazarov úr, micsoda voltaképpen? – kérdezte rövid szünet után.
- Hogy Bazarov micsoda? – Arkagyij elmosolyodott. – Ha kívánja, kedves bátyám, megmondom én, hogy voltaképpen micsoda.
- Légy oly szíves, öcsém!
- Nihilista.
- Hogy mondtad? – kérdezte Nyikolaj Petrovics, Pavel Petrovics pedig a levegőbe emelte kését, melynek egy darabka vaj volt a pengevégén, s meg sem mozdult ebben a helyzetben.
- Nihilista – ismételte meg a szót Arkagyij.
- Nihilista – mondta Nyikolaj Petrovics.

Ezután következik csak a mottóban megidézett részlet:

- Ez a latin nihiltől származik, és azt jelenti: semmi, amennyire én meg tudom ítélni; ez a szó olyan embert jelent, aki... aki semmit sem ismer el?
- Mondd így: aki semmit sem tisztel – szólt bele Pavel Petrovics, és tovább kente a vaját.
- Aki mindent bíráló szemmel néz – jegyezte meg Arkagyij.
- Hát nem mindegy ez? – kérdezte Pavel Petrovics.
- Nem, ez nem mindegy. A nihilista olyan ember, aki nem hajt fejet semmilyen tekintély előtt, aki nem fogad el hitként semmiféle princípiumot, bármilyen tisztelet bástyázza is körül.
- [...] mi csak gyönyörködünk majd bennetek, ti... hogy is mondtad?
- Nihilisták [...].
- Igen. Azelőtt voltak hegelisták, most meg vannak nihilisták. Majd meglátjuk, hogyan lesznek meg az ürességben, a légtérben. (36.)

A dialógusban feszülő polemikus attitűd több jelentéssávban ütköztet ellentéteket. A legszembetűnőbb a *semmi* és a *minden* motívumváltozatainak egymásba való transzponálása, mely jelentős értelmezési dinamikát hordoz. A *nihil* magyarázata mint „semmi” és „semmit sem tisztel”, vagyis az abszolút tagadás motívuma ugyanis rögtön átíródik a *minden*, az állítás keretébe vont hiánymeghatározásba: „Aki *mindent* bíráló szemmel néz”. Bár formálisan visszatér a közlés a *semmi* változatainak kiterjesztéséhez – „A nihilista olyan ember, aki nem hajt fejet *semmilyen* tekintély előtt, aki nem fogad el hitként *semmiféle* princípiumot, bármilyen tisztelet bátyázza is körül.” –, valójában a tagadó meghatározásoknak egyre intenzívebbé válása implikált jelentésként elkezd halmozni a *minden* tartományába eső tartalmakat. „*Mindent* bíráló szemmel nézni” eszerint azt jelenti, hogy minden tekintély, az összes princípium, melyet bármiféle tisztelet övez, tagadás alá esik, és elvethető a „semmilyen [...] semmiféle [...] bármilyen [...] is” logikája szerint. E logika így a teljes tagadást az összes/minden előfordulási lehetőségeit számba vevő választásból következő elutasításra alapozza. A gondolatvezetés egyben tartalommal tölti fel Arkagyij kijelentését, miszerint *nem mindegy-e*, hogy a nihilizmusmeghatározás a *semmire* vagy a *mindenre* történő összpontosítást foglal-e magában. A *nihilista* álláspontot az a meggyőződés jellemzi, hogy egyáltalán *nem mindegy*, milyen meghatározást nyernek a világ jelenségei, és hogyan megy végbe a gondolatok elkülönböttese. Az eszmék és elvek stb. tagadása nemcsak magára a tartalomra vonatkozik, hanem éppígy azok jelölési formáira is.⁶

A *nihilizmus* jelentésének a kifejezésre vonatkozóan az önreflexió gesztusával kiegészülő meghatározása nagymértékben ellentmond annak a gondolkodási logikának, amely a *semmi* fogalmát leválasztja a *mindenről*. A *semmi* és a *minden* értelme a statikus szembeállításban korántsem merül ki, érzékenyebb jelentés-összehangolás zajlik a regényben. A *nihilizmus* értelme a fogalmi és jelölési elkülönböttesek előtérbe helyezésében nyílik meg, egész pontosan annak igényességében, ahogyan a *semmi* definiálása a *minden* motívumaiban válik valóra, miközben a halmozás intenzitásában táruznak fel a *minden* elkülöníthető egyes elemei, a maguk *összességében* („semmilyen [...] semmiféle [...] bármilyen [...] is”) – a „bármilyen is” feltételezi a *sokféleségből* összetevődő *mindent*, s ennek komponensei egyesével, az *egyre* történő összpontosítással kerülnek tagadás alá.

⁶ Lermontov *Korunk hőse* című művében az egyik olyan, mint a másik (*minden egyforma* → *mind-egy*), illetve a *sem ez, sem az* szemantikai alakzat, melyet fentebb az *unalom* (közömbösség) lelkiállapotához való kapcsolódásában említettem, Pecsorin alakmegformálásának kiinduló állapotát rögzíti. E szemantikai definíció következetes transzformáción halad végig a regényben, elérve a szöveg önreflexiójának a síkját is. Ez alkotja annak az analógiának a fő vonását, mely az adott szemantikai megformálást összeköti az *Apák és fiúk* nihilizmus-meghatározásával. A *Korunk hőse*-ben e transzformációs alakzat részletes bemutatását lásd Kroó 2015b.

A fent idézett közlemény így a maga egész megformáltságában hiteltelenné avatja Pavel Pavlovics állítását, miszerint: „Azelőtt voltak hegelisták, most meg vannak nihilisták”. Előfordulási kontextusában e kijelentés ismét *az egyik olyan, mint a másik* gondolatát implikálja, és ehhez hozzátartozóan azt is, hogy sem a megjelölt eszmerendszerek, sem az azokat hordozó jelek között nincs is olyan különbség, hogy azok jelentésével érdemes lenne számolni – e sugallatot, tekintetbe véve Pavel Pavlovics szellemi hovatartozását, jelen esetben ironikus felhanggal minősíti a szöveg. Ironia nélkül, de nagy nyomatékkal húzza alá a jelölési problémát az egész megidézett passzus a *mondás*, vagyis a verbális megfogalmazás gondolatát többszörösen hangsúlyozva és ezzel a szemantikai ütközések újabb tartományát behatárolva. E beszélgetés mintha legalább olyan mértékben szólna a *nihilizmus megjelölhetőségéről*, mint magáról a jelölt tartalomról: „...kérdezte [...]. Ha kívánja, kedves bátyám, *megmondom én*, hogy [...]. Légy oly szíves, öcsém! [...] *Hogy mondtad?* – kérdezte [...]. Nihilista – *ismételte meg a szót* Arkagyij. Nihilista – mondta Nyikolaj Petrovics. [...] *Mondd így:* [...]. *Hát nem mindegy ez?* [...] Nem, ez *nem mindegy.*”

A kompozíciós és motivikus szerveződés az egész tanulmányozott társalgást olyan metaszcöveg-szerepkörrel ruhazza fel, amely a regény egészében zajló nihilizmusértelmezés bevezetőjeként a tisztázott jelentés-összefüggések medrébe tereli az olvasatot. A *minden-semmi* és az *összes (általános)–egyes (egyedi)* egymásra vetítései jelentésalakzatokat előlegeznek meg. Kibontakozásuk végigkíséri a cselekményreprezentációt, és kihat annak magyarázhatóságára. A nihilizmus értelme eloldódik bármiféle konkrét eszmerendszertől, és ezen keresztül jelentősen mérséklődik a történelmi gondolati beágyazottság szerinti azonosítás lehetősége. A regény szereplői kulturális univerzálék (*minden-semmi, összes–egy, általános–egyedi*) és azok motívumvariánsai mentén rendeződnek olyan szemantikai rendszerbe, melynek mélyén elsődlegesen nem erkölcsi és jellemrajzi kérdések húzódnak meg, hanem az a probléma, hogyan viszonyulhat az egyedi ember, a személyiség a *minden(ség)*hez, és hogyan helyezhető rá az emberi létezés a *semmi* és a *minden* pólusait összekötő metafizikai tengelyre. Ebben a keretben nyer értelmet a regényi cselekmény és abban azok az irodalmi figurák, akik nem történelmileg meghatározott típusokba tartoznak tehát, hanem a 19. századi orosz irodalomban megformázott rokon szereplők legfontosabb poétikai-antropológiai meghatározottságú vonásait domborítják ki, jellemzően a jelölés/megjelöltség/megjelölhetőség *szemiotikai* kérdéskörébe ágyazottan. Ebben az értelmi nyomatközlésben lesz domináns bizonyos szereplők esetében a *közömbösség*nek szembeeszegülő *igényesség* vonása (abban foghatóan, hogy egyáltalán *nem minden mindegy*, a világ jelei és az általuk hordozott tartalmak tekintetében *az egyik nem lehet olyan, mint a másik*). E vonás a személyiség útját adekvátan megtalálni vágyó létezőkre helyezi a középpontba, melyet e tanulmány második mottója fémjelez: „És ebben az atomban, ebben a matematikai pontban vér kering és agy működik, s

akar is valamit...” (206). Az így tekintett általános összefüggésben, a személyiség alakulásának és ehhez tartozóan a természet és az ember *jelölési képességének* antropológiai kérdéskörében válnak a már említett vagy akár még távolabbról megidézhető Puskin-, Gogol-, Lermontov-, Turgenyev-, Dosztojevszkij-hősök egy népes művészi szereplőcsalád tagjaivá. Az *Apák és fiúk* tanulmányozott szövegrészlete a *semmi* központi motívumaként az *ürességet/pusztaságot* tematizálja („Majd meglátjuk, hogyan lesznek meg az *ürességben*, a *légüres térben* [в пустоте, в безвоздушном пространстве]”). A helyes nyelvi megformálás igényének gesztusát a regényben elsőként prezentáló „nihilista” Arkagyij pedig nevének Árkádia-vonásán keresztül idézi meg az aranykori *teljesség/bőség/mindenség* toposzát, amely például Dosztojevszkij *Ördögök* című regényében kifejezetten a köznapi és a művészi jelölés/jelölhetőség kérdésköröként teljesedik majd ki (Kpoo 2005). Az emberi személyiség kibontakoztathatóságának mélyén húzódó *akará*s (az egyes művekben különböző változatokban megjelenő egyedi személyiségirányultság összegző motívuma) a jelölés/jelölhetőség dilemmáját mozgósítja, valójában egy szemiotikai kérdéskör poétikai kifejtésével – ennek középpontjává válik a nihilizmus gondolköre. Mindez a *Korunk hőiséhez*, a *Feljegyzések...*-hez, az *Egy felesleges ember naplójához* stb. hasonlatosan az *Apák és fiúk*ban is új dimenziót ad azoknak a poétikai eljárásoknak, melyeken keresztül az emberi létezésnek a *személyiség ontológiájára* vetített művészi kidolgozása valósul meg.

2.

A nihilizmus motívumalakzata a regénycselekmény szemantikai minősítésében és az *Apák és fiúk* metapoétikájában

A *semmi–minden*, *egy–összes*, *egyedi–általános* gondolatfűzér az *azonosság* (*egyik olyan, mint a másik, minden egyenlő*) és *különbözőség/elkülönböződés* („*nem mindegy*”) problémájába ágyazottan két irányban nyer értelmi pontosítást, mindkettő a szemiotikai értelemben vett *megismerhetőség* kérdéséhez igazodik és jól kivehető lenyomatot hagy a cselekményvilágban. Egyfelől az Ogyincova és Bazarov között felmerülő szerelemlehetőséghez kötődik a *semmi vagy minden* elve, és ezen keresztül pillantható meg Bazarov teljességigénye, összhangban a nihilizmus témáját bevezető szakasszal, ahol a *teljesség* implicit állítása érvényesül a *semmi* meghatározásában. Ogyincova az, aki szerelmi credójaként radikálisan a végletes *minden* vagy *semmi* között vonja meg a határt: „Én így gondolkodom: vagy mindent, vagy semmit. Életet életért. Ha elveszed az enyémet, add ide a tiedet, s add ide megbánás nélkül, visszavonhatatlanul. Másként: inkább nem is kell”. Bazarov ezt „igazságos feltételként” ítéli meg (160) (sőt talán még túlzottnak is: „Aztán meg az is lehet, hogy túlságosan igényes”, uo.). A párbeszéd egésze mindazonáltal Ogyincovára ruhazza a gyötrődő mérlegelés vonását, míg Bazarov a *teljes*

odaadás szószólójaként lép fel – Ogyincova: „Hát maga azt hiszi, hogy – bárminnek adjuk is oda magunkat – könnyű a *teljes* odaadás?”, Bazarov válasza: „Nem könnyű [...], de ha nem mérlegel, nagyon könnyű lesz az odaadás” (160, vö. Жекулин 1994). A *minden* vagy *semmi* életelv tökéletes szétválasztottsága a regénynek e pontján, ahol az értelmezések Bazarov radikális megváltozását emelik ki (miszerint a romantikus érzelmeket a művészetekhez hasonlóan elutasítva is kénytelen elismerni, hogy szerelembe esett), valójában a végletek maximalizálásának a törekvéséről ad hírt. A szélső pólusok maximumig feszítése során⁷ a tét a szerelem megismerésére alapozott átélés. Ez nyomatékosan a konkrét átélő szubjektum egyedi lelki képességéhez, habitusához, választásához mérődik, noha mindkét érintett fél általános törvényként fogalmazza meg hitvallását, ennek keretébe helyezve saját személyességét. A *semmi és minden* problémájába az *egyedi és általános* kérdése összetett módon ékelődik be, kihatással a szóban forgó egész jelentésalakzatra.

Az *egy/egyedi/konkrét* és az *általánosítható/összes* összefüggéséről, ahogyan ez közismert tény, Bazarovnak meglehetősen határozott nézetei vannak. Természetudós lévén meggyőződése, hogy az „egyforma szerkezetű” emberek közül egynek a megismerése már elegendő lehet ahhoz, hogy „valamennyiről véleményt formálhassunk”, hiszen az „emberek olyanok, mint a fák az erdőn; nincs olyan botanikus, aki minden egyes nyírfával foglalkoznék” (134). Rimel e gondolat arra, ahogyan a békákat tanulmányozva az ember anatómiájáig vezet az út („megvizsgálom, mi megy végbe a belsejünkben: és mert én is, te is békák vagyunk, csak éppen két lábbon járunk, azt is megtudom, hogy mi megy végbe bennünk”, 29). Mégis csalókanak bizonyul annak magától-értetődősége, hogy az egyes konkrét jelenségek felől egyszerű módon megközelíthető az egész mint általános (vö.: „...semmiben sem hiszek. Mi az a tudomány – a tudomány általában? Vannak tudományok, ahogy vannak mesterségek és foglalkozások; de tudomány általában – egyszerűen nincsen”, 41). A kritikai irodalomban nemegyszer a „materialista szemlélet” letéteményeseként számon tartott Bazarov, aki mintha egyenlőséget vonna a természeti élővilág egyes komponenseinek (növények, állatok, emberek) megismerési lehetőségei között, mégis a biológiai fajták egyedeinek egész seregét gyűjti be

⁷ Lásd Dosztojevszkij odúlakóját vagy Sztavrogin esetében a szélsőségek *ad absurdumig* történő elvitelét, ahol is a dichotomikus párok kiélezésének folyamánként azok különbözőségei végső soron felszámolódnak, s ezzel az egész alakzat *az egyik olyan, mint a másik* azonosításhoz vezet vissza. Egyetlen egyszerű példaként vö.: „de hát éppen a kétségbeesésben rejlenek a legerzselőbb gyönyörök, kivált ha az ember már túlságosan is tudatában van helyzete kilátástalanságának” (Dosztojevszkij 1980, 12). A gyakran lélektani síkon értelmezett felfokozott „ellentmondások” értelmi alakzatként azon szemantikai egyneműsítéseket testesítik meg, amelyek a differenciáló jegyek felszámolása nyomán alakulnak ki.

ahhoz, hogy bármit is állíthasson szerkezetükről. Az egyes „példányokból” nyert tapasztalatokat összegeznie kell, hogy természettudósként arról nyilatkozhasson, milyen anatómiájú elsőként nem is a „két lábon járó békának” titulált ember, hanem maga a béka, amelynek általánosításon alapuló ismeretéből absztrahálható az ember mint *általános* biológiai konstruktum (ez viszont azért szükséges, hogy az orvos eljuthasson az *egyes* ember gyógyításáig). Az *egyes* és az *általános* sajátos hierarchiába és egyszersmind „szintagmatikus láncolatba” szerveződik tehát, implikálva azt a műveletet, melynek során a konkrét egyes anatómiai értelmezése maga is olyan általánosítás eredménye lesz, amely az *egyes* fogalmához eltérő megismerési szinteken vezet vissza. Emellett a természeti és társadalmi lét analógiája (*egyik olyan, mint a másik*) szintén többszörös reflexiót kap, árnyalva Bazarov nézetét, mely szerint „testként” vagy fiziológiai folyamatként gondolkodhatunk a társadalomról, amelyben az egészséges és beteg emberek biológiai szétválasztottságának megfelelő erkölcsi differenciáltság csupán nevelés eredménye: „...nincs különbség ostoba és eszes, jó és gonosz ember között? – Dehogyan nincs; mint a betegek és egészségesek között” (135). Ha viszont a nevelés és a társadalmi berendezkedés egésze javulna, „*tökéletesen mindegy lesz*, ostoba-e vagy eszes, gonosz-e vagy jó az ember” (uo.). A fiziológiai irányultságú motívum („minden embernek ugyanolyan lesz a lépe”), Bazarov szavainak Ogyincova fordításában adott átírat, valamint Kátyának a beszélgetésbe valamivel korábban beszüremkedő, szintén Bazarov gondolatát tolmácsoló visszhangja („Mint fák az erdőn”, uo.) egy motívumszemléleti körbe kötik a természet és benne az ember mint kettős – természeti és társadalmi – adottságú lény meghatározó tényezőinek összefüggésében az *egyes–általános* kérdését, minősítve Bazarov meggyőződését, aki mintha képes lenne mindent egy kalap alá vonni, *megkülönböztető jegy nélkül egységesíteni*. Ami itt lényeges, az ismét magára a jelölésre vonatkozó felettes (mind az érzésre, mind a kifejtésre mint kifejezési formára vonatkozó reflexiók, „metaszöveg”) állítás, amely egyenértékűen hordozza a *mindegy* (korábban vö. „всѣ равно”, értsd: *minden egyenlő, egyik olyan, mint a másik*) motívumát: „Akár hiszel a szavamnak, akár nem, *mindegy nekem* [это мне все едино]” (uo.). Ezt ismétli meg a közlés, hogy a jobban berendezett társadalomban már „*tökéletesen mindegy lesz* [совершенно будет равно]” (uo.), ki milyen, mivel az egyediként értelmezhető különbségek feloldódnak a kifogástalanul megnyilatkozó azonosság talaján. Fontos itt látni, hogy a *semmi és minden* gondolattartományában megragadható *egyedi–általános* kérdése két logikai műveleti eredményt hoz szem elé, méghozzá kettős vetületben: egyszerre szól az *egységesülésről* és az *elkülönböződésről* mint közvetített (*jelölt*) tartalomról és magának a kifejezésnek (*jelölésnek*) a módjáról, összességében tehát a szemiotikai problémáról, mely a megnevezett gondolatok motívumait átvezeti a tágon érthető jelölés és szóalkotás problémájához, kifejezetten a jelre való vonatkoztatottsággal. Erre utal egyfelől Bazarov megjegyzése, miszerint szavainak lehet hinni vagy nem hinni, neki ez *egyre megy*. Az adott motívumkontextus sze-

rint tehát a jelbefogadás tekintetében *egyik olyan, mint a másik*, és neki magának is *mindegy*, hogy melyik eset áll fenn, nem befolyásolja ez annak az igazságnak a tartalmát, amelyben hisz. A szó/jel státusa nagymértékben elbizonytalanodik itt a közlés sugallata szerint, ami azért nagy horderejű, mert ebben a tág gondolkörnyezetben merül fel ismét a regény két fontos témája, az *egyéniesség* és a *művészet*. A kettő összefügg, hiszen Ogyincova az emberek megismerhetőségének és tanulmányozhatóságának a lehetőségeként és szükségességeként tesz hitet a művészet mellett.

Ogyincova két megismerési szférát választ szét (16. fejezet), amikor Bazarov „művészi érzékében” („художественный смысл”) kételkedve vitát nyit, hogy ha a tudós „geológiai szempontból” tanúsít érdeklődést „például a hegyek alakulása szempontjából”, és úgy tekinti meg Svájc tájképeit az ő albumában, akkor rosszul választ, mert „mint geológusnak inkább könyvhöz kell fordulnia, szakmunkához és nem rajzokhoz” (vö. 134–135). Bazarov a *szemléltetés* erejében határozza meg a tájképábrázolásnak azt a hozadékát, mely a tudós számára ismeretet közvetít: „A rajz szemléltetően megmutatja nekem [рисунк наглядно представит мне], amit a könyv teljes tíz oldalon magyaráz” (134). Erre – és így művészi érzékére – azonban állítása szerint nincs szüksége, „mivel az egyes emberek kiismerése [изучать отдельные личности – valójában nemcsak a *személy*, hanem a *személyiség* tematizálásáról is szó van itt] nem érdemli meg a fáradságot. Valamennyi ember hasonlít egymáshoz testileg is, lelkileg is”, ebbe beletartozik az azonos szerkezetű testfelépítés, de még „az úgynevezett erkölcsi tulajdonságok is ugyanazok mindnyájunkban: apró módosulások semmit nem jelentenek”. Éppen erre a szöveghelyre fog majd eltávolítólag visszautalni Ogyincova és Kátya visszhangisméltése, a passzust pedig az erdőben növő fák azonosságának a „botanikus” nézőpontjára vetített állítása zárja (vö. 134). Az *egyes* és a *minden* összekapcsolása éppúgy referál a nihilizmus-meghatározásra, mint a *semmi* és a *minden* jelentés-összefűzése a szerelmi történet leírásában, hiszen a *semmiféle tekintély és elv előtt nem meghajolni* gondolat megfogalmazásában fellelhető a „ни одного” („egy sem”) kifejezés, amire az Ogyincova nevében rejlő, már említett *egy* motívuma is éles fényt vet. Ogyincova, az *egy*, aki mint individuum először anatómiai perspektívában irányítja magára Bazarov figyelmét, sőt szerelmét („Akár most be lehetne vinni a boncterembe”, 127), a gyors megismerési folyamatra szkeptikusan tekintve („Hogy tudott ilyen rövid idő alatt kiismerni”?, 133) hivatkozik a művészi érzékre mint megismerési képességre („– De hát mire kell ez nekem [...]”? [kérdezi Bazarov]. – На másra nem, hát arra, hogy az emberekbe belelásson, és kiismerje őket [уметь узнавать и изучать людей]”, 134). Mindvégig a *megismerés/megismerhetőség* tehát a tét, s az állító és tagadó jelölő formákhoz kötött *semmi és minden az egyedi (egy, konkrét, individuális)* és az *általános* összefüggésrendszerében a regény fő témájává az ember mint egyszerre természeti és társadalmi lény megismerő-képességét

avátja. Ennek középpontjában a személyiség áll, amely szemiotikai jelalkotó képességében és jelek reá vonatkoztatott értelmezésében küzd meg az azonosítási (analógiás) és elkülönböltetési (differenciáló) szemiózis-folyamatokkal, állandóan újraírva az adott összefüggéseket. Amit az úgymond „felesleges” szereplők és alakváltozataik (lásd például Anyegint, Pecsorint, Csulkaturint, sőt Rugyint) vagy a „nihilista” tipológiai kategóriába sorolt irodalmi figurák és rokonaik (például az odúlakó, Bazarov, Sztavrogin) úgynevezett ellentmondásaiként szokott megjelölni a kritikai értelmezés a „jellemrajzok” megfejtésére törekedve, valójában kivétel nélkül visszavezethető az eddigiekben bemutatott központi problémához, a *jelölés és jelölhetőség szemiotikai feladatával való küzdelem igényességének* gondolatába oltott komplex kérdéskörhöz. Ennek tartozéka, hogy a műalkotás maga önreflexív tartományába vonja a jelölési anomáliákat mint a szemiózis-folyamatok természetes velejáróját, amit csak közvetíteni tud a cselekményvilág azzal, hogy állandó újrajelölési/átfordítási műveletek kiindulásául szolgál. Bazarov *művészi érzelme* (художественный смысл) is így fordul át, az orosz eredeti motívum jelentéstartalékának szellemében, a *művészi értelem* kérdésébe. Eme értelem felfedezhetőségére (a művészi megismerés módozataira, az igazság megközelíthetőségére) nyomban két utat kínál a Turgenyev-regény: a verbális logikai gondolkodást és a képszerű szemléltetést. Ezen keresztül a metaszőveg szintjén cáfolja annak érvényét, hogy az *egy* jelentése helytállónak bizonyulhat az *összes* nevében, vagyis létezhet teljes analógia a konkrét individuális eset és a *minden/összes/általános* között (más vetületekben, kiterjesztett értelemben: az egyes személyiség és az emberiség egésze; a[z emberi] természet és a társadalom; a fiziológiai és a kulturális meghatározottság; a személyes és az általános/társadalmi/nembeli átélési tapasztalat stb. között). Az egységesítés kizárólagosságának megismerő érvénye tekintetében az említett művekben, nagyobb léptékekben mérve, ez vezet egy sok oldalról és aspektusban megragadható tapasztalatkörhöz: a *betű szerinti értelmezés*, a dogmatikus gondolkodás, a tiszta racionalizmus, az *egyik olyan, mint a másik* létélményével fenyegető mindennapi rutin, a sablonélet, az eredetiséget nélkülöző minták epigon/inert másolása, a kreatív értelmezői gesztus híján megképződő művészi mimézisz-elv, a megújulni képtelen klisékultúra tapasztalatához. Az említett átélési szférákhoz kapcsolódó előremutató életérzésszignál sok esetben az *egyik olyan, mint a másik* tudatából fakadó *unalom* és *közömbösség*, amely ugyanakkor terheltté válik a vágy(elvágódás)/akarás (a тоска/томление) orientációjával. Ez a *személyiségirányultság* az egyneműség ontológiájának, valamint az analógiás, illetve az abszurd felfokozódásig, szélsőséges végletekig vezető és ennek eredményeként a különbségeket elmosó megismerési tevékenységnek a megtörését célozza. Mindennek eredménye lehet a közömbös lélek állapotának és az egyedi megkülönböztető jeggyel korábban nem rendelkező személyiségkezdeményezésnek egy olyan új, aktív létmódba való átfordulása, és annak megjelölhetősége,

amely képes megújítani és ártteremteni az „inert”⁸ világhoz (vö. инерция) mint kronotoposzhoz tartozóan a jelekülböződésre/jelekülbözőtetésre képtelen szemiózis-folyamatokat.

Bazarov „ellentmondásai” az *Apák és fiúk*ban kivétel nélkül a megismerés szemiotikai problémájába vonódnak. A „minden vagy semmi” általános szerelmi életelvbe belefűződő számos egyéb gondolati képződmény, mely a nihilizmus-eszme medrében az *egyes/individuális/konkrét*, valamint az *általános* összefüggéseinek feltárására hivatott, sokszínűnek bizonyul a regényben. Az *egy fa/béka/ember* vizsgálatának elve az említett hierarchikus rendszer feltételezésével mégiscsak tagadja a perspektívát, miszerint elegendő lenne valamiféle *egy* annak a típusú teljességlefedettségnek az eléréséhez, amelyre Bazarov törekszik: csak a sokszorosán begyűjtött egyes tapasztalat vezethet el az általánosítási sorhoz. Ugyanakkor a tételes nihilizmusmeghatározás mintha rátenné az individuális egyre, a konkrét esetre a megismerési esélyeknek, az igazsághoz való eljutásnak a *teljes* súlyát. A 10. fejezet nagy eszmei vitájában Bazarov képes lenne egy egész logikai konstruktumot menthetővé tenni igaza ellenében, ha Pavel Pavlovics akár *egy* hiteles érvet fel tud hozni: „Én abban az esetben fogok egyetérteni önnel [...], ha rámutat *legalább egyetlen* [хоть одно] intézményre mai orosz családi vagy közösségi életünkben, mely nem hívja ki a *legteljesebb* [полного] és legkíméletlenebb tagadást” (87). Bazarov szemében nem lesz olyan „legalább *egy*”, ami meggyőzheti őt igaza *teljesség*nek tévedéséről, ezért inkább visszatér békái boncolásához (a látszólag egyszerű *egy és minden* sokkal bonyolultabb, hierarchikus viszonyt implikáló összefüggéséhez), amikor a vita zárásaképpen búcsúzik Pavel Petrovicstől: „Vizsgálja meg *minden* [все – az összes] társadalmi rétegünket, mérlegelje alaposan *mindegyiket* [каждым], mi meg megüünk Arkagyijjal... – *Mindent* kigúnyolni – vetette közbe Pavel Petrovics. – Nem, békát boncolni” (87). A megfelelő egyetlen ellenértéve eszerint úgy találhatna rá Pavel Petrovics, hogy *minden egyes* kérdést sorra vesz, s ha az *egyesek összességéből* kihasított *egy konkrét* eset meg szolgálja a *teljes* érvrendszer megmentését (miután az *összes egyes* értelmezésre került), akkor juthat el az érvelés oda, ahova Bazarov a békák (a sok egyedi eset) anatomizálásával kíván megérkezni. A következetes regénybeli gondolatvezetés nem arról látszik szólni, hogy az *egyes–minden*, a *konkrét–általános*, az *individuális–összes teljessége*, mely összefüggések a *semmi* és a *minden* taglalásába újra és újra beírják az *egyes–minden/összes/teljes* értelmezését, dichotomikus párokat alkotnának. Még egyszer érdemes aláhúzni, hogy az *Apák és fiúk*ban a *nihilizmus* gondolatának jelentésárnyalása nagyon is elköti a motívumokat az éles szembeállíthatóságtól, helyettük a *semmi–minden* különféle viszonyváltozatainak összetett szűzsé kidolgozása zajlik. Az elv pedig, mely a poétikai kifejtés magyarázatául szolgál, minduntalan

⁸ Az inerciát lásd a dosztojevskiji *odú* egyik minősítőjegyeként a *Feljegyzések az egérlyukból* című műben, például DOSZTOJEVSKIJ 1980, 12, ahol a kifejezés mint „tehetetlenség” jelenik meg.

viSSZavezet a szemiotikai kérdéskörhöz és azon belül az analógiás és az elkülönbőztető jelölési műveleteken alapuló értelemalkotáshoz. Mindez a regény önleíró gondolkodásának zónájában a *művészi értelem*hez kötődik, melynek motívuma az Ogyincova és Bazarov közötti párbeszédben válik láthatóvá a 16. fejezetben.

Amit Bazarov a szemléltetés erejéről kinyilatkoztat, ismét nem tartható egyszerű és végletes tagadásnak. E gondolat a 10. fejezetbeli (Pavel Petrovics és Bazarov között zajló) beszélgetés értelmezéséhez ad további inspirációt, mivel ott is megjelenik a művészethez való viszony, méghozzá tételes kinyilatkoztatásban, Bazarov elhíresült kijelentésében: „Raffaello sem ér egy hitvány rézgarast” (86). Kevesebbszer válik idézet tárgyává a mondat második fele: „s azok sem jobbak nála” – így utal vissza Bazarov a „realista” peredvizsnyik-mozgalom képviselőinek a festészeti akadémizmusra vonatkozó támadására, a klasszikus mintákat respektáló olasz festészetet is érintő elutasításra. Túl azon, hogy az utalás a mimészis–elv és a mintakövető művészet kérdésköréhez vezet az olvasatot, egyben beépül az *autentikus szó megkérdőjelezésének* gondolatába is (lásd alább). Ez keretbe helyezi az egész beszélgetést, és egybefogja az igazság elvek mentén történő megismerhetőségének és meghatározhatóságának, a szó és tett kapcsolatának, valamint az egyes (benne a személyiség) és általános összefüggésének prezentálását, mindennek eredményeképpen ráélesítve a *jelölés és jelölhetőség* dilemmájára és annak kihatására, a megértésre és értelmezésre. Az elvek tagadását Bazarov azzal magyarázza, hogy mindezek – „arisztokratizmus, liberalizmus, princípiumok” (78) – „idegen, haszontalan szavak” (idetartozik maga a „nihilizmus” kifejezés is olyan jelölésként, amelyen keresztül bizonyos meggyőződéseket mint üdvözítő igazságot általános elvekként lehet „prédikálni” – a nihilizmus efféle gyakorlatát Bazarov teljes mértékben elutasítja: „semmit sem [ничего не] prédikálunk”, 82). E gondolatkörnyezet integrálja a művészet tagadásának témáját is, párhuzamot alkotva a fecsegés, a haszontalan beszéd éles kritikájával: „Aztán ráeszméltünk, hogy sebeinkről fecsegni, folyton csak fecsegni, nem éri meg a fáradságot [болтать о наших язвах не стоит труда], s csak elcsépeelt szavakhoz [к пошлости – valójában: alantassághoz, aljassághoz] és doktrinerséghez vezet” (uo.); vö. a 16. fejezetben a művészet témájával egybefűzött személyiség megismerésének/kiismerésének kritikájával, mivel az „nem érdemli meg a fáradságot [не стоит труда]” (134). A szavak és kifejezési/jelölési formák értékének a pragmatikus cselekvéskontextusra való vetítése, az így értett „szemiotikai” haszonelvűség gondolata tapintható ki Bazarov viszolygása mögött, hogy verbális elvekként rögzíthető eszmerendszereket jelöljön meg vagy azokra támaszkodjon.

A *fecsegés és megnevezés* kétféle interpretációjának ütközése fedi fel a jelenet lényegét: míg Pavel Petrovics mindenképpen arra törekszik (részben sikerrel), hogy Bazarovot csapdába csalja, a nihilizmust mint eszme- és jelrendszert ismertetve el vele (a rombolás eszméjét, és azt, hogy bizonyos tartalmakat tételesen a nihilizmus kategóriájába lehet sorolni: „És ezt nevezik nihilizmusnak? – És ezt nevezzük ni-

hilizmusnak – ismételte Bazarov most már hetyke hangon”, 83), Bazarov lényegi mondandója mégis egész más irányban halad, éppen a szavak autentikusságáért vívott küzdelem talaján. Ezt Pavel Petrovics pont fordított értelemben értelmeztél, amikor Bazarovot magát nevezi fecsegőnek („Nem ugyanúgy fecsegnek-e önök, mint a többiek is valamennyien?”, 84), miközben saját nemzedékében mintegy csak stiláris jelölési tökéletlenséget fedez fel, amely csak a jelrendszer, de nem a tartalom elavultságáról („megöregedéséről”) tanúskodik: „...meg vagyunk győződve, hogy nekünk sokkal inkább igazunk van, [...] még akkor is, ha talán egy kissé avult, *vieilli* nyelven fejezzük is ki az igazunkat” (88). Nyikolaj Petrovics kommentárja ezt megelőzően az idősek és ifjabbak közötti konfliktust nyíltan vetíti a nemzedéki problémára (88), a fejezet pedig az új nemzedék kifejezési formáinak kritikájával zárul (89). A nemzedéki probléma végső soron a szemiotikai tradíciók történeti kérdésebe fordul át. A regény egészének művészi nyelve és önleíró azonosításai is éppen ebben az irányban teszik ki a hangsúlyokat.

3.

Az ekvivalenciaképzés (párhuzamok-analógiák) és elkülönböttes (jelentéstranzformáció) folyamatszerűsége az *időgondolat* kibontakozásában

(Cselekmény és szöveg)

A jelölőrendszerek azonosságának és különbözőségének nemzedéki – *apák és fiúk* – problémaként történő aposztrofálása következetesen valósul meg a regényben, és tágabb gondolatkörben az *időfolyamatban való elgondolhatóság* kidomborításához vezet. Erről látszanak szólni a 10. fejezet végén Nyikolaj Petrovics szavai („Utódaink! – [...] Egyszer megboldogult édesanyámmal összetűztem [...], mit tehetek, gondoltam, keserű ízű a pirula, és mégis le kell nyelni. Most aztán ránk került a sor, [...] mondhatják: nyeljétek le a pirulát”, 88). Helyzetek, szavak, eszmék történelmi ismétlődése állandó témája az *Apák és fiúk*nak. Pjotr Petrovics a Bazarov által képviselt nihilizmust a materializmus eszméje visszatéréseként könyveli el, amely „többször is volt már divatban, s mindig tehetetlennek bizonyult” (82), de éppígy a már említett fordulat is – „azelőtt voltak hegelisták, most meg vannak nihilisták” – felveti a régi és az új tartalmi analógiájának különböző jelformák alatti összerendezhetőségét. Szemiotikai nézőpontból értékelve a már említett és még idesorolható hasonlításokat (egyebek között: „eddig közönséges tökfílkók [болваны] voltak, most meg, lám, nihilisták lettek”, 86), analógiás alakzatoknak nevezhetjük ezeket. Közös bennük az a vonás, hogy az *egyik olyan, mint a másik* jól ismert motívuma csendül fel bennük, mely tágabb értelmében tekintve az *egyneműsítésnek* a jelentésformációja. Éppen a jelentés-egyneműsítés (*всё*

равно) ellenében kristályosodik ki az *egyik egyáltalán nem olyan, mint a másik* (*не все равно*) gondolata (a fogalmi és jelölési *elkülönböztetések* fókuszával), mindvégig ütközve a nihilizmusnak mint világértelmezési hozzáállásnak a *semmi* maximalizálásában kimerülő felfogásával. Ezzel „szembemennek” a *semmi–egy–minden* fent bemutatott összefüggései, a cselekményelemek (eszmetisztázó dialógusok, jellemmegítélések, szerelmi szűzsé) mögött is kitapinthatóvá téve a *nihilizmus* sajátos értelemkifejtését. Azon alapozódik ez meg, ahogyan a *semmi* és a *minden* metafizikaivá terebélyesedő témájába (szerelem, halál) bevonódik az *individuális* és az *általános* dilemmája.

Amikor tehát a *hegelisták:nihilisták* vagy a *materialisták:nihilisták* s ugyanígy az *egyik nemzedék* (Nyikolaj Kirszanov édesanyja):*másik nemzedék* (a Kirszanov testvérek):*harmadik nemzedék* (Arkagyij, Bazarov) analógiás meghatározásokat vetíti szemünk elé a Turgenyev-mű, lineáris idősorba helyezi a *minden egyformának* azt a gondolatát, amely kiiktatja az individuális eset jelentőségét az ismétlődés-láncolat értelmezéséből (eszerint semmiféle *egyedi, konkrét* megnyilatkozás nem hordozna más jelentést/jelentőséget, mint az ismétlésstruktúra mögött rejlő *általános törvény azonosíthatóságát*). E logika az egyéni/társadalmi/nembeli létezés folyamatként elgondolható történetiségében egyazon általános és általánosítható értelmet fedez fel a különböző formaváltozatok mögött, törölve a *folyamatértelemnek* az egyes komponensek egységére felől tekinthető értelmezését. Mindez érdekes következménnyel jár. A megidézett állítások megfogalmazói éppen ahhoz a gondolkodáshoz kerülnek így közel, amelyet – a „nihilizmus” összetett szemantikai meghatározásának illetékességével a legcsekélyebb mértékben sem rendelkezve – Bazarovban támadnak. Mintegy hamis ellenérvvel szolgálnak azzal az állítással szemben, hogy „nincs olyan botanikus, aki minden egyes nyírfával foglalkoznék” [134], mivel például a *hegelisták : nihilisták* azonosítás hasonló gondolkodást tükröz. Az ilyen típusú meghatározások továbbá együtt olvasandók mindazokkal a szöveghelyekkel, ahol az *analógiás egyneműsítés*, illetve a másik oldalon a *differenciálás* úgy vonatkozik a nihilizmus motívumalakzatára (*semmi–minden, egy–összes, konkrét–általános*), hogy a *történetiség* mint *időfolyamat* gondolatfelvetésébe illeszkedik. Így jön létre a megismerhetőség nagy témáján belül egy olyan elágazás, amely különválasztja a megismerő szubjektum és a megismerendő tárgy *statikus* meghatározottságát, valamint *dinamikus* folyamatban való létezését és érzékelhetőségét. E probléma fényében nyer magyarázatot az *Apák és fiúk*ban a természethez való viszony kettőssége. Míg a fiziológiai/naturális/materialista vagy – mondjuk így – analógiás elvű természet-meghatározás eredőjében Bazarov természettudósi gondolkodása áll (amely mintha elutasítaná a művészi megismerés lehetőségét), valójában mindazt, ami törekvésként az ő alakjába íródik bele („És ebben az atomban, ebben a matematikai pontban vér kering és agy működik, s akar is valamit...”, 206), a *természetnek* a *művészet* értelmezésével egybevont interpretációja közvetíti.

Annál a leíró passzusnál állok meg a 11. fejezetből, amelyben Nyikolaj Petrovics a tipikusan turgenyevi kerti lugasban átadja magát „a magányos gondolatok bús és örömet hozó játékanak [горестной и отрадной игре одиноких дум]” (91). Első feleségére emlékezik, s az elbeszélői magyarázat mindenképpen „álmodozó” természetéhez, romantikus lelkületéhez igyekszik kötni elérzékenyülését. Mégis fölbukkan annak a nyugtalanságnak (тревога) a motívuma, melyben szintén valamiféle *akarás*, *irányulás* fejeződik ki: „nyugtalansága – kereső, határozatlan, bús nyugtalanság – csak nem akart csendesedni [какая-то ищущая, неопределенная, печальная тревога, все не унималась]” (93). Az *irányultság* egyetlen konkrét meghatározást kap, amikor a szemlélődés az *élet eliramlásához* kapcsolódó kérdéshez vezet „az első édes pillanatoknak” „örökkévaló életként” való megtarthatóságáról („жить им вечной, неумирающей жизнью”). És noha Nyikolaj Kirszanov „[n]em próbálta meg tisztázni [не старался] magának ezt a gondolatot, [...] érezte, hogy azt a boldog időt az emlékezetnél nagyobb erővel szeretné megőrizni [ему хотелось удержать то блаженное время чем-нибудь более сильным, нежели память], szeretné [ему хотелось] újra érzékelni [осозать] Marijának közelségét, érezni [ощутить] melegét és lélegzetét, s már-már úgy rémlett neki, mintha felette egy...” (92). Hogy mi is az, ami az emlékezetnél erősebb? – a tematikus sugallat szerint az érzékelésnek és észlelésnek egy olyan formája, mely szinte újra jelenvalóvá avatja a régi percepció tárgyát („s már-már úgy rémlett neki, mintha felette egy...”).

Az emlékezést problematizáló *másféle létmód* gondolata a természetleírások által bekeretezett ekvivalenciában is fellelhető. A harmadik fejezetben Arkagyij tekintete pásztázza végig a tájat, melyről „nem lehetett azt mondani, hogy festői”. E táj elemei „a szemet a régi Katalin-kori jellegzetes térképábrázolásokra emlékeztették” (19), Arkagyij pedig elégedetlen marad a látvánnyal, a vidéket a gazdasági problémákhoz kapcsolva, és eltökéli: „nem lehet, nem lehet, hogy ez így maradjon, átalakításra van itt szükség mindenáron” (20). A *tájértelmezés* ezúttal a kulturális emlékezéshez kötődik (a Katalin-kori jellegzetes térképábrázolásokhoz), és Arkagyij szellemi-lelki *irányultságának* tartalma implikálja majd e belsővé alakult (emlékkép) külső kép átalakítandóságát is. Míg a fő téma a társadalmi cselekvés síkján érvényes adekvát tevélegesség megtalálása, az ekvivalencia–szerkezetben az *ábrázolás* (lásd изображение, valójában: kulturális modell, majd emlékkép) *átalakulásaként* szólal meg az *emlékképnél erősebb ontológiai érvény vágyáról és akarásáról* tanúskodó gondolat, mely a Nyikolaj Kirszanovhoz fűződő tájleírás szöveggörnyezetében nyeri el markáns kontúrait.

A *táj hajdani térképábrázolásának megváltozásra kijelölt emlékképe* mint gondolat erőteljesen összefűződik azzal a korábban már értelmezett szöveghellyel is, ahol a svájci hegyek ábrázolásának témája Ogyincova és Bazarov beszélgetésében (16. fejezet) felveti a kulturális modell alapján történő megismerés lehetőségeit („mint geológusnak inkább könyvhöz kell fordulnia, szakmunkához és nem rajzokhoz”,

133–134). A „művészi érzékhez” kötött *rajznak* (mint a tudományos leírással – szakmunkával – ellentétes megismerési formának és médiumnak) a szemléltető erejéről (наглядность) mondtak ismét az *ábrázolás* (изображение – vö. az „образ”-ban megtestesülő megértés) szerepére irányítják a figyelmet.

A vázolt ekvivalenciasorban Bazarov és Ogyincova beszélgetése, mely a nihilizmusértelmezésben rejlő *egy-általános* gondolat kifejtésével a *művészi ábrázolás* mint kulturális emlékezési és megismerési modell szerepét emeli középpontba, a Nyikolaj Kirszanov és Arkagyij alakjához kötött tájképleírásokban megnyilatkozó *cselekvési irányultság* értelmével egészül ki, összefűződve a valóságábrázolás és a kulturális modell (a személyes és a kulturális emlékkép) *módosítási lehetőségével*, mi több, *a transzformációra irányuló intencióval*. Ténylegesen csak irányultságról van szó, nem markánsan azonosítható konkrét cselekvési formáról (egybecsendülően a nihilizmus-meghatározások tárgyi konkrétságának hiányával). Az ábrázolás és modell mint *jelölési forma* a szemiotikai kérdéskörbe tagolódik, melyet másutt a *művészetben testet öltő jelölés*, illetve az arról történő beszéd lehetőségeiként is felvet a regény, aláhúzva annak az *átjelölési készségnek* a jelenlétét mint *irányultságot* (akarást?), amely a „nihilista” Bazarov szemantikai vonása. Emlékezhetünk, hogy a *fecsegés* és a *munka* összefüggésében merül fel a 10. fejezetben a Raffaellohoz kapcsolódó vita, amelyben Bazarov kijelenti, hogy sem Raffaello, sem a peredvizsnyik-mozgalom mint általános elv „nem érnek egy hitvány rézgarast sem” (86). Mindez abban a gondolati környezetben, ahol az *általános elvek/jelek* (jelölhetőség) kérdése az *egyes/individuális (egyéniiség)* problémájára vetül, nem értelmezhető a művészet egyszerű tagadásaként. A művészi ábrázolásra is vonatkozó *jelölés transzformációs szükségletének* a *cselekvési irányultság* gondolataként történő kibontása viszont nagyon is része az ekvivalenciasornak, melybe így az adott szöveghely valóban beletartozik. Szó sincs itt arról, hogy Bazarov ne hinnen az egyes személyiség vagy a művészet szerepében. Egyértelműen kivehető ez két egymásra rímelő kijelentéséből – a Raffaello értékét minősítő *rézgaras* („nem érnek egy hitvány rézgarast sem”, 86) az aprópénz, a kicsinység metaforájaként összecsendül azzal a határozott mondattal, amely a nihilisták száma és cselekvésük hatáslehetőségei közötti összefüggést hivatott tisztázni: „Mint ön is tudja, *egy kopejkás* gyertyától égett le Moszkva” (85). A nihilizmus értelmezésének medrében a *gyakorlati tevőlegesség* mint *hatás, átalakítás*, mint *transzformációs irányultság* fonódik itt egybe a jelölés és jelölhetőség szemiotikai kérdésével (a Raffaellohoz fűződő esztétikai viszony). A tág ekvivalenciakeretbe való illeszkedés okán az válik nyomatékosná, hogy a kifejezési/jelölési formák értéke egyrészt a pragmatikus cselekvés értelmébe tagolódik, és azon mérődik; másfelől a korábban „szemiotikai haszonelvűség”-ként megnevezett gondolat szembeszökően átkerül a köznapi/tudományos/művészi megismerési modellekre. Ezek tehát összességükben mint a *személyes, kulturális ábrázolások emlékezetformái* körvonalazódnak (az emlékezet produktuma a vizuális és verbális szöveg mint a *személyes* sorshoz és a *kollektív*

kultúrához kapcsolódó *emlékképszöveg*). Ebben a szemantikai regiszterben „válaszol” Turgenyev az egyéni és az általános, az individuálisan konkrét és a kollektív összességet érintő nihilizmus–meghatározás(ok)ban rejlő dilemmákra. E szemantikai ponton válik egyértelművé, hogy a *személyes* és a *személyesség* (az emlékkép, a kulturális szöveg személyes befogadása és átteremtése) nélkül nem közelíthető meg az általános.

A személyes–általános viszony specifikálása a nihilizmusgondolat feltárásában a bemutatott ekvivalenciasor tanúsága szerint úgy zajlik, hogy jelölést kap a megismerő szubjektum és a megismerendő tárgy *dinamikus* folyamatban való elhelyezettsége. Ez mint *történetiség*, azaz *időbeliség* mutatkozik meg. Az *időben kibomló folyamat* szemantikája pedig következetesen felülírja a nihilizmus meghatározásának kulcsmotívumait (semmi–minden, egy–összes, egyedi–általános), új hangsúlyt iktatva az értelmi alakzatba. Az *analógiás egyneműsítő logika érvénytelenítésén* alapul ez, mely pontosan Bazarov szemiotikai irányultságának jellemzője, amikor folytonosan *differenciálni* igyekszik a jeleket, a jelentetteket és általában véve a jelöléseket, állandó kifejezésbeli és jelentésbeli elkülönbötetéseket hozva szem elé.

Ebből a nézőpontból vehetjük harmadszor is szemügyre annak a Raffaellónak a minősítését, aki nem „ér egy hitvány rézgarast” sem, akinél azonban „*azok* [a peredvизsnik–mozgalom képviselői] *sem*” bizonyulnak különbnek, akik új általános elveket állítanak fel a művészetben. Az orosz eredeti pontosan körülrajzolja az egyik olyan, mint a másik motívumvariánsát („да и они не лучше его”, 51) az egyik *sem* másilyn, mint a másik változatában. Ebben az értelemben (az egyneműsítő analógia vonásán keresztül) illeti kritikával Bazarov a *történelmi váltás sikerét* mint minősítő értékítéletet. Az új művészek, ahogy az adott kontextus ezt implicálja, csak „fecsegnek”, ám valójában nem képesek megvalósítani azt a jelölési tradícióbontást, amelyre Bazarov szemiotikai attitűdje irányul. Azzal magyarázható ez, hogy a dichotomikus ellentétpárokkal fenntartják az értelmezések, a megismerési modellek jeltradícióit (a művészettörténeti folyamat értelmezésében vö. *Raffaello mellett* vs. *Raffaello ellen*), valójában pont a *jelölési transzformáció*, a *másképp meghatározandóság* igényét teljesületlenül hagyva. A szemlélet, amelyre itt Bazarov ismét rátámad, lényegét tekintve egybeesik a *hegelisták : nihilisták* vagy a *materialisták : nihilisták*, valamint az *egyik/másik/harmadik nemzedék* analógiás egyneműsítésével, amely az időben való előremozgás, a történelmi valóság változása ellenére és ellenében fenntartja a gondolkodás azonos szemiotikai kereteit. A szemiotikai keretek fenntartásának legmerevebb módja a dichotómiák megerősítése (szélsőségességig való kiélezése) – ez pedig visszavezet a nihilizmus vonatkozásában a *semmi* vs. *minden* poláris ellentétében tételezett értelmezhetőség inadekvátságához.

E sémába hoz jelentős változást a regényben a Nyikolaj Petrovics alakja köré fonódó tájleírás, amely a történeti dinamikát a *személyes* biográfia folyamatában mutatja fel, bevonva az *elkülönbötetés* értelmét. Az emlékezésfolyamat ugyanis

sajátos: rég elvesztett első feleségéhez kötődő boldogságát az élményszerű átézés intenzitásával jelenvalóvá téve⁹ Nyikolaj Petrovics egyáltalán nem kívánja megtagadni ifjú új feleségéhez fűződő meghitt viszonyát: „Nem érzett sem fájást, sem lelkiismeret-furdalást... még a lehetőségét is elutasította annak, hogy feleségét Fenyicskával összehasonlítsa” (92). Egyértelműen törlődik itt az analógiás gondolkodás a hasonlítás vagy a nekiszegezés gesztusában. Mind a megerősítés, mind a tagadás az *egyik olyan-e, mint a másik?* kérdésre adható válaszvariáns lenne csupán, amely igenlő és tagadó változatában egyaránt az analógiás elvet teszi meg alapjául. A dichotomikus párok esetében a tagadás nem más, mint tiszta ellenállítás, ahogy Bazarov fogalmaz: „megfordított közhely [противоположное общее место]” (208): „– Hm.... Ezzel te egy *megfordított közhelyet* [eredeti kurzív – K. K.] mondtál. – Mit? Minek adtál ilyen nevet? – Nézd, a dolog így áll: azt mondani például, hogy a műveltség hasznos, közhely; de azt mondani, hogy káros, megfordított közhely. Úgy hat, mintha előkelőbb szólás volna, de lényege szerint *egy és ugyanaz* [в сущности одно и то же]” (208). Az egyneműsítő analógiás elv leváltására hivatott, „lényegét” érintő elkülönböltetés az, ami a Turgenyev-regényben abban a *személyességben* nyílik meg, mely viszont csak *történeti dimenziójában*, vagyis *dinamikájában*, időbeli kifejtettségében fogható. Éppen e dinamikában oldódik fel a dichotomikus viszony. E gondolat fontos témakifejtését adja a 21. fejezetben Bazarov Arkagyijhoz intézett nagymonológja az emberi létezés olyan pontszerűségéről, amely az időfolyamatban és a kiterjedt térben helyezhető el: „Ez a keskeny helyecske, melyet elfoglalok, olyan parányi a rajta kívül eső térhez képest, amelyben nem vagyok, és amelyhez nincsen közöm, és az az idő-rész, amely életemül jutott, oly jelentéktelen ahhoz az örökkévalósághoz képest, amelyben nem voltam, és nem leszek... És ebben az atomban, ebben a matematikai pontban...” – itt következik a *pont irányultságának* e tanulmány mottójában megidézett kifejezése, mely az adott kontextusban valójában nem más, mint az emberi személyiség akarása, személyiségorientációja („чего-то хочет тоже”, 121), vagyis az egyén személyiségirányultságán keresztüli részvétele az általános tér-idő összefüggésben. Ezzel összecsendülően íródik át Bazarov fogalmi rendszerében az általános elvek tagadása (lásd a *nincsenek elvek* gondolatát az *általános vs. egyedi* részeként) valami egészen mássá, az *érzelem* jelentésévé: „Elvek egyáltalában nincsenek – [...] De vannak érzelmek” (210). A váltás megfelel annak a személyes sorsnak, melyet Bazarov az Ogyincova iránt érzett szerelemben él át és alkot meg sajátjaként. E sorsban Ogyincova másképp lesz számára az *egyetlenegy*, mint korábbi elképzelései szerint, melynek értelmében minden anatómiailag felboncolható élő szerkezet tágasabb biológiai osztályának részeként köthető be a nagy ál-

⁹ Ez úgy történik, hogy a hős emlékezésének folyamatában felszabdalja az időt, vö. például: „Ismét megjelent előtte megboldogult felesége, nem olyannak látta, amilyennek sok esztendeig ismerte, nem a jóságos háziasszony jött el hozzá, hanem a karcsú termetű fiatal lány...” (91).

talánosba.¹⁰ Az az egyediség, személyesség – Turgenyevnél mindig hangsúlyosan: lelki-érzelmi átélés –, mely ugyanakkor csak történeti kibontakozásában, időbeli folyamatdinamikájában valósulhat meg (motiváló ereje a személyiségorientáció), nemcsak realizációjában, de értékelhetőségében is kölcsönviszonyokon alapozódik meg.

Az egymásra reflektálódás emblematikus megfogalmazása a cselekményvilágban a *szerelem*; másfelől tekintve, a nihilizmus–meghatározásban a szemantikai alakzat már sokszor azonosított motívumainak folytonosan mozgó, újrarendeződéseiben fogható kölcsönösségében nyilatkozik meg. A szemiotikai kérdéskörben pedig – és ezt domborítja ki a regény metapoétikája – az egymásra reflektálódás az analógiás egyneműsítésnek (idetartozóan a dichotomikus gondolkodásnak) a differenciáló meghatározások felé haladó felszámolásában tárul fel. Ez a záloga az állandó változásban lévő valóság jelben való értelmezhetőségének és mindig továbbárnyalható kifejezésének, s nem kevésbé a személyiségirányultság alkotásintenciója beteljesülésének, mely képes megteremteni az értelemelkülönböztetés új és új folyamatait. A megidézett tájleírás nyomán kikristályosodó nézőpont szerint Nyikolaj Petrovicznak nem kell választania első és második szerelmi érzése között (vö. a dichotomikus gondolkodásból fakadó: *vagy-vagy* felszámolását), megadatik neki, hogy beleálljon abba az emlékezésfolyamba, amely éppen személyes tartalmában és dinamikus megnyilatkozásában teremt számára egy sajátos világot, képes lévén az átélt élményeket és valóságdarabokat egybefogni, integrálni. Ehhez az emlékező-átélő szubjektumnak át kell engednie magát „a magányos gondolatok bút és [sic!] örömet hozó játékanak [горестной и отрадной игре]” (91). Paradoxonnak hathat, hogy az egyneműsítő analógiás elv a Turgenyev-regényben fogant gondolat szerint eltávolít az igazságtól (*az egyik olyan, mint a másik* kizárólagos észlelése vagy a „fordított közhely” akadályává válik a differenciált világ-érzékelésnek és -megismerésnek), míg az elkülönböztető értelmezés épp arra lesz alkalmas, hogy a világ különmemű komponenseit magasabb rendű szintézisben fogja össze. Szemiotikai értelemben véve nincs ebben ellentmondás: az értelemképzés folyamatában mindvégig az elkülönböztetésre kerül a hangsúly. Így mutat fel Turgenyev egy olyan világérzékelési és -teremtési formát, amelyben a különálló élmények, az egymástól eltérő jelkonstrukciók és jelentések egymásmellettsége valóban differenciált, gazdag átélést és megértést hozhat létre. Olyan világ terem-

¹⁰ A személyes sors (vö. ŽEKULIN 2005, 305) előrehaladására lásd a *biológiai egy mint általános „példány”* és a *személyes egyedi mint felszerélhetetlen individuális* motívumdinamikájához: „Kiféle nő ez? – érdeklődött. – Nem hasonlít a többi fehérréphez” (116); „Micsoda remek test! [...] Akár most be lehetne vinni a boncterembe. – Jevgenyij, az isten szerelmére! Mégiscsak hallatlan! [betű szerinti értelmében: semmihez nem hasonlítható (ahogy beszélsz), vö.: »это ни на что не пожоже«]” (127); „mindnyájunknak van egyforma szerkezetű agyvelőnk” (134) A „olyan fehérrép, akinek agyveleje is van” (140), vö.: „És ebben az atomban [...] agy működik, s akar is valamit...” (206).

tődik az olvasó szeme láttára, amelyben a gondolatok egyszerre hoznak bűt és örömet (a *vagy-vagy* lecserélődik → lesz belőle: *is-is*). Egyenértékű, egymástól jól megkülönböztethető jelentések és jelek létrejöttének és az elrendeződésükből/újrarendezésükből fakadó mind újabb integrációnak köszönhetően áll össze ez a világ.

A cselekményben megképződő analógiásan egyneműsítő/dichotomikus (egyzon jelentéstartalmakat vagy az ellentétes értelmek közül egyetlen sarkos választást megengedő) mellérendelés (*vagy-vagy*, de végső soron: *egyik olyan, mint a másik*), valamint a megismerendő tárgy jegyeinek elkülönböttesítésén alapuló integráló értelemkonstituálás (*is-is*) elve következetesen kerül szembe egymással a regényben. Ebben a szemantikai olvasatban korántsem az apák és a fiúk ütköznek, hanem Pavel Petrovics az, aki nagyon határozottan elüt az összes többi szereplőtől. A már felhozott egyszerű példára támaszkodva: ha Nyikolaj Petrovics „még a lehetőségét is elutasította annak, hogy feleségét Fenyicskával összehasonlítsa” (92), akkor Pavel Petrovics érzelmeit a Fenyicska és volt szerelme közötti hasonlóság motiválja: „Ugyebár, Nyikolaj, van Fenyicskában valami Nellire emlékeztető vonás. – Melyik Nellire, Pása? – [...] R... hercegnőre. Különösen az arca felső részén. *C'est de la même famille*. [...] – Ó, hogy szeretem ezt a meggondolatlan teremtetést” (260, eredeti kurzív, K. K.). Az analógiás – egyneműsítő és dichotomikus – gondolkodás nemcsak a cselekményben értelmezett sorsra hat ki, hanem e sorsmodell nyelvi megformálására is (diszkurzív szint): Pavel [...], a magányos agglegény [...] a homályos, estszürkületyszerű korszakába lépett, a reménységekhez hasonlító megbánásoknak s a megbánásokhoz hasonló reménységeknek¹¹ [...] korszakába... [время сожалений, похожих на надежды, надежд, похожих на сожаления]” (49–50).¹² Az analógia- és elkülönböttesítésképzés elvének egymásra montírozása finomabb poétikai bontásban tárul fel abban a folyamatban, amelyben az *agyvelő* (мозг) metaforikusan újraíródik (vö. 10. jegyzet). Az „olyan fehérnép, akinek agyveleje is van” (140¹³) közlésben rejlő motívumátalakításhoz társul az, hogy a kifejezés síkján stilárisává válik a lexikai, illetve hangcsoportozat-ismétléseket beiktató egyneműsítő halmozás, vö. Ogyincova jellemzésének közvetlen folytatásával, ahol a gondolatot, hogy „látott is egyet-mást az életben” (uo.), az orosz eredetiben a „ну, и видала же она виды” kifejezés közvetíti, míg néhány lappal később a narrátor így jellemzi Bazarov kártyázását: „Ezalatt pedig

¹¹ Az egyneműsítés számtalan hasonló példáját fedezhetjük fel a *Korunk hőseiben*, ahol az analógias halmozás is megfigyelhető: „A szomorú nekünk nevetséges, a nevetséges elszomorító, és igazában meglehetősen közömbösek vagyunk minden iránt, önmagunkat kivéve.” LERMONTOV 1972, 88.

¹² Érdekes adalék, amit A. I. Batyutónak a harminckötetes Turgenyev-összkiadásba írt jegyzete rögzít a gondolat önéletrajzi érintettségéről: Turgenyev Fethez címzett levelében (1860. július 16. [28.]) saját lelkiállapotát jellemezte ugyanígy. Батюто 1981, 458.

¹³ Az „anatómiai” motívumok más helyütt előforduló metaforizációjáról lásd ŽEKULIN 2005, 304.

Bazarov mindig újabb téteket vesztett [szó szerint: csak *vesztett és vesztett*]” (uo.), ahol megint csak az orosz eredetire érdemes elsődlegesen támaszkodni a stílárís egyneműsítő halmozás értékelésében: „А Базаров между тем ремизился да ремизился”.

Számtalan hasonló példa lenne felsorolható arra, hogyan tartja elevenen a regényszöveg egésze az analógiás elven nyugvó egyneműsítő halmozást (szimmetriát és ellenszimmetriát, ahogy Bazarov mondaná, közhelyet és fordított „közhelyet” generáló változatokban). Különböző szövegsíkokon érinti ez a cselekmény és benne az irodalmi szereplők megformálását, a nyelvi anyag stílusát, de legfőképpen annak a megismerési modellnek a kiépülését, amely egy sokkal elvontabb, mégis a regény értelmvilágát a lehető legközelebből meghatározó jelentésregiszterben válik jelenvalóvá. Az *egyik olyan, mint a másik* (hozzátartozóan: *a konkrét és az általános, az egy és az összes és nem utolsósorban a semmi és a minden*) megjelenítési formáiból megszilárdul egy fontos szemiotikai probléma: hogyan képződik új értelem az olyan elkülönöztetési elvű jelentésformálódás útján, amely végső leütésben egy gazdag episztemológiai világba enged betekintést (például a materiális, fiziológiai, „romantikus”-ként számon tartott stb. egyoldalú vagy dichotomikus leegyszerűsítésekkel szemben). E megismerési modell szerint a jelek és jelentések állandó transzformációja az, mely lépést tud tartani a megismerendő tárgy (világ) nézetet érintő kérdésekről lévén szó, nyugodtan mondhatjuk itt is: világ) heterogén jellegével és dinamikus ontológiájával, illeszkedve annak természetéhez, ami egyben e tárgy értelmezésének szintézisteremtő képességében is megnyilatkozik (az *is-is* elvnek egy nagy ontológiai alakzatként való elismerésében).

Természetesnek vehető ezek után, hogy a regényszövegnek az a rétege, amelyet metapoétikai síkként rekonstruálhatunk, állást foglal a mimészis-elvű (realista, naturalista [fiziológiai, fiziognómiai] stb.) ábrázolás kérdésében, mely tágan a *mimetikus tükrözés* elvén alapuló beszédmód problémájaként határolható körül. Bazarov ingerültsége részben erre vonatkozik, amikor a peredvizsnyik-mozgalmra támad, azonban láthattuk, hogy Raffaello követői sem különbek a szemében. Fontos momentum itt, hogy az *egyik olyan, mint a másik* kritikája egy, a korábbiaktól eltérő megfelelési tengely felállítását, vagyis a tükrözésvárásnak egy másik feltételrendszerét implikálja. Bazarov a valóságnak való megfelelést mint művészi elvet transzformálja a „fecsegés” helyett a *tevőlegesség, a cselekvésértékű jelteremtés* elvének való megfelelés igényébe (meggyőződhattünk róla: igényessége valóban egy bizonyos szemiotikai attitűd irányában élesedik ki). Minden egyéb olyan kétes tartalmú megnyilatkozása ellenére, amely témája szerint a művészet elvetéséről szól, Bazarov az adott szöveghelyen a művészetet olyan terrénunként jelöli ki, ahol megvalósulhat a hathatós megismerési modell megalkotására képes valódi tevőlegesség (a „fecsegés” helyett). Mindez a művészetnek nem társadalmi hasznosságával, hanem *szemiotikai sajátosságával*, ahogy a svájci hegyek ábrázolásáról nyitott vita pontosan fogalmaz: többek között *szemléltető erejével*

áll összefüggésben. A szemiotikai problémafelvetés az analógiás tükrözés elvét a sokkal tágabban érthető *reflexiós kölcsönösség* (jelentés-kölcsönviszonyokon meg-alapozódó *egymásra reflektálódás*) elvévé alakítja. Ez egyben a szemiotikai érte-lemben vett jelentésképzés metamodellje is (vö. a relacionális értelemképződést és annak önfelfejtését az irodalmi szövegben). A művészi *szemléltetés* a jelben adott közvetítettségén keresztül megbontja a közvetlen analógiás, ontológiaiilag is érvé-nyes egyneműsítési viszonyt, ami azt jelenti, hogy elmozdul a megismerési tárgy statikusságának és statikus ábrázolhatóságának vélelmezésétől. Turgenyev *Apák és fiúk* című regénye sarkosan veti fel az analógiás megfelelések/valóságtükrözések művészi kérdését, a transzformáló, dinamikus szemiotikai mozgás elvének irányá-ban felmutatva a megoldást.

Mindez azért nem válik elvont, absztrakt okoskodássá a műben (még ha az interpretátor rendelkezik is a regény értelemvilágából kibontható metapoétikai rekonstrukció lehetőségével), mert ott az *egy*, a *konkrét* az *individuális* olyan, a *személyeset/személyességet* és *személyiséget* előtérbe állító modellben kap értelme-zést, amely képes egyben tartani a személyiségorientáció (az „akarás”,¹⁴ az „előre irányulás”, a szellemi-lelki cselekvésintenció stb.) kérdését a szemiotikai megis-merési dinamika előre irányuló természetének problémájával. A kettő metszés-pontján ragadható meg az a *valóság*fogalom, melyet hagyományosan a mimetikus tükrözési elvhez szoktunk rendelni.

A tükröződés mint statikus állapot az irodalomszemiotikai értelemképzés felől tekintve csak pillanatnyi, átmeneti elrendeződés lehet. Világosan megjelöli ezt an-nak a tájleíró résznek a zárása, amely Nyikolaj Petrovics lelkiállapotában, „valami *kereső*, határozatlan, bús nyugtalanságában” olyan személyiségintenciót mutat fel az emlékezés folyamatában, amely dinamikus alakzatba tudja szintetizálni a múlt, a jelen és a jövő történetiségét, mi több, a hős személyes sorsát és a természetnek szintén az idő múlásában fogható létezését „együttérzéssé” tudja formálni. Oly módon történik ez, hogy a szemlélődő szubjektum valóban belelép a természet léttérébe, és annak megismerése *visszahat* ön- és világértésére (ŽEKULIN 2005,

¹⁴ Kovács Árpád Dosztojevszkij műveit – köztük a *Feljegyzések az egérlyukból* című alkotást – értelmezve kifejti, hogy a „szorongás”-ként definiált rocka motívuma, melynek értelemprioritása megítélésem szerint az *elvágyódásban* ragadható meg, olyan diszpozíciót alkot, amely „a jelképzés belső indítékát” foglalja magában (Kovács 2011, 148), s ezzel függ össze az adott motívum és az *akarás* összefüzdődésének mély motiváltsága (uo. 147). Mindezt „a perszonális elbeszélésben meg-valósuló konstitutív alanyisággal” hozza összefüggésbe a kutató, mely leválaszthatatlan „a szövegmű nyelvi szubjektumának cselekvő jelenlétéről” (uo. 159). A cselekvés értelmezése e koncepció szerint mélyen összefügg a jelalkotással („A nyelvi jel – geneziséét tekintve – a cselekvés végrehajtásmódjá-ban *in nuce* adva, tételezve van”, uo. 160). Vö. más anyagon kifejtve: Kovács 2005. Ezzel kapcsola-tosan a *соображение* fogalmában rejlő kreativitásról, amely elválaszthatatlan a jelalkotás dinamikus folyamatától, lásd uo. 109, 121–122.

299–300; ezen keresztül Turgenyev maximálisan lebontja a természethez fűződő szentimentális és bizonyos mértékig a romantikus viszonyt; megjegyzendő, hogy a természetnek ilyen kölcsönös dialóguson alapuló felfogását Turgenyev a művészetben rejlő és ahhoz kapcsolódó megértéshez hozza közel, lásd TURGENYEV 1975, 90; vö. ŽEKULIN 2005, 295). Hogy e szövegrészben ténylegesen a személyiségalakulás-dinamika és a szemiotikai dinamika együttese a tét, azt világosan mutatja az analógiás és differenciáló alakzatoknak változatos – tematikusan, lexikálisan, szintaktikailag megjelenített –, sokkal nagyobb számban való előfordulása, mint ahogy erről eddig szó esett, lásd például: „Először látta meg, hogy szakadék választja el a fiától, és azt is előre érezte, hogy napról napra nagyobb lesz ez a szakadék [Он ясно сознал свое разъединение с сыном; он предчувствовал, что с каждым днем оно будет становиться всё больше и больше]” (89); „a nap-sugarak [...] olyan meleg fénnel ömlöttek el a *nyárfákon, hogy azok fenyőtörzsekhez váltak hasonlónvá* [они становились похожи на стволы сосен], lombozatuk szinte kékllett...”, stb. Az analógiás (egyneműsítéssel vagy dichotomikusan összekapcsoló) és differenciáló (elkülönítő) téma- és nyelvi alakzatok szűzség végpontja ténylegesen az *elkülönülésen alapuló integráló szintézis*. A fejezet végén Nyikolaj Petrovics ennek szellemében észleli, hogy az égen időközben „kirajzott csillagok [...] hunyorgó pillantásokat vetettek egymásra”. A természetben belüli dialogikus kölcsönkapcsolat mint a leírás statikus részlete mindazonáltal nem mérsékelheti azt a „kereső nyugtalanságot”, melynek következménye a differenciáló szintézis. Az egész lelki-szellemi-szemiotikai folyamat eredményét jelölő motívumként megjelenően „perdülnek” Nyikolaj Petrovics szeméből „ok nélkül” *könnyek*. Nem így áll a helyzet Pavel Petroviccsal, aki szintén az égre emeli tekintetét: „De az ő két szép sötét szemében *nem tükröződött más*, csak a csillagok fénye” (94). Mint ahogy nem érzékeli a csillagok *egymásra hunyorgatását*, ugyanúgy nem tud belépni a természet dinamikájába sem. A kölcsönös (és így dinamikusnak tételezett) tükrözésektől, a relacionális értelemképzéstől fosztja őt meg metaforáin keresztül a szöveg. Ez a tulajdonság, a szemiotikai keretben értelmezendő tükrözések mint differenciáló egymásra vonatkoztatások hiánya fűződik bele a *halál* motívumába a 24. fejezet végén: „Ahogy a ragyogó nappali világosság végigömlött rajta, szép, lesóványodott feje úgy feküdt a fehér párnán, mint egy halotté... Hiszen halott is volt” (240).

Bazarov viszont halálos ágyán jól érti: „– Maga elfelejt majd [...], *halott az élőnek nem lehet már társa*” (323); vö. korábban: „Nosza, próbáld *letagadni a halált*. Ő tagad meg téged, s punctum” (314). Sem egyneműsítő azonosításra, sem a dichotomikus párokban rejlő *egyik* szélsőséges értelem tagadására sincs már lehetőség. A természettudós az élőtt elkülönözteti a haláltól, miközben egyik fogalom és átélési élmény érvényét sem lehet már megtagadni – „Búcsúzom: éljen sokáig, mert ez mindennél jobb, és élvezze az életet, amíg lehet” (322). Hogy mi módon jön létre az integráló szintézis, melyben mégis egyszerre férnek meg az elkülönöztet-

tett fogalmak?¹⁵ Ez az integráló erő a művészi szöveg szemiózis–folyamataiban ad hírt magáról. Az Ogyincova és Bazarov között zajló, Arkagyij és Kátya által akaratlanul kihallgatott beszélgetésben Bazarov még így válaszol az őt *jónak* nevező Ogyincovához: „...én már a maga szemében nem jelentek semmit, és még azt mondja, hogy jó ember vagyok... Olyan ez, mint mikor virágból koszorút kötnek a halott fejére” (292). Bazarov itt nem a halottról szóló egyszerű megemlékezés metaforájaként említi fel a koszorút, sokkal inkább az élet esélyétől való megfosztottság állapotában (metaforikus azonosítása szerint lásd a szerelem jövőjének elvesztését) az utólagos jótékonyági gesztus értelmében hivatkozik Ogyincova felé irányuló gyengéd szavaira. Megítélése szerint azonban a *halott szerelem* nem fogadhatja már el a koszorú-emlékezést és dicsőítést. A kontextus azt súgja, hogy mindennek éppen úgy nincs *értelme*, mint ahogyan Bazarov sem *jelent* már semmit („я потерял для вас всякое значение”) Ogyincova szemében, értve ezalatt, hogy anakronisztikus (a regény jelentésvilágában mondhatóan: érvénytelenül statikus) a szemiotikai értelemben vett „tükrözési forma”. Ennek helyére lép a regény végén a két sors egybefűzőttségét megpecsételő zárójelenet, amelyben Ogyincova homlokcsókjával valóban elfűjja a haldokló Bazarov életének lámpását. Az *Apák és fiúk* főszereplője e búcsúval tér örök nyugovóra. Ez az állapot azért létesülhet, mert irodalmi figurája közvetítő szerepén keresztül *megcselekedte* a regényben a személyiség- és jelöléstranszformációk olyan kibontását (a szellőtől egykor félő Ogyincova a lámpást kioltó szellő fújásának metaforikus tükre lesz), mely az egymásra vetített jelentések és értelmezések kölcsönös mozgásban tartásában és dinamikus egymásra tükröz(tet)ésében áll.

Az *Apák és fiúk* főhőse mindazzal az üzenettel távozik tehát a regényből, melyet poétikai megformáltságában rajta keresztül a művészi szöveg egésze hoz szem elé. Bazarov figurájából a jelkonstrukciók iránti maximalizált igényesség gondolata sugárzik bele az interpretációba, sorsából pedig a személyiség- és szemiotikai kezdeményezés és transzformáció – mint dinamikus irányultság és megvalósulás – együttesének szintetizáló (*is-is*) ereje éri el a befogadót. Nagyban hozzájárul mindez az *Apák és fiúk* metaforikus és metapoétikai értelmezésének kritikai felderíthetőségéhez a nihilizmus–gondolatkör turgenyevi prezentációjának felfejtésében. Az Arkagyij szájából elhangzó és Bazarov helyeslésén messze túlmutató mondat így érvényesnek bizonyul a turgenyevi poétikára is. „– Nézd csak – szólalt meg egyszerre Arkagyij –, egy száraz juharlevél leszakadt, és most le hull a földre; mozgása egészen olyan, mint a lepke röpte. Nem különös [странно] ez? A legszomorúbb és a legélettelenebb hasonlít a legvidámabbhoz s a legelevenebbbez [Самое печальное и мертвое – сходно с самым веселым и живым]” (211).

¹⁵ Žekulin a művészetre vonatkozó turgenyevi állásfoglalást határozza meg a végletek közötti egyensúlyban, mely az alapvetően átütő apollói elvet nem vezetheti szélsőségességhez a regényben (ŽEKULIN 2005, 294).

Ezt az analógiás paradoxont már elfogadja az *Apák és fiúk* értelmi világa. Az egymástól elkülönítetett megismerési tárgyak, jelek és jelentések már bátran rendelkezhetők egymás mellé a művészi szemiózisban. Így válhat Bazarov halálának egész szemantikai alakzata az élet értelmére mutató poétikai intencióvá. És ekként beszélhet Turgenyev „nihilista” regénye az élet, az emberi személyiség és a szemiotikai valóság teljességigényéről, a *valóság* szemiotikai nézőpontból újraértelmezett tartományáról. Ez a teljesség nem közvetlen tükrözési formákban, hanem művészi szemléltetésben, sokoldalú szemiotikai egymásra-vetítési folyamatokban tud megyni mint dinamikus folyamat.

Bibliográfia

- Батюто, А. И. (1981), Комментарии: Отцы и дети, in Тургенев (1981), 416–469.
- Белый, Андрей (1969), Мастерство Гоголя (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- and Nachdrucken, 59), München, Wilhelm Fink Verlag.
- BELIJ, Andrej (2008), *Gogol mestersége (Részletek)*, ford. FILIPPOV Szergej, in Kroó Katalin szerk., *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I.*, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 216–238.
- Бельская, А. А. (2009), «Дума» М. Ю. Лермонтова в контексте романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», Ученые Записки Орловского государственного университета, 95–102.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor (1980), *Feljegyzések az egérlyukból*, in Fjodor DOSZTOJEVSZKIJ, *Egy nevetséges ember álma. Kisregények*, Budapest, Európa, 5–132.
- FAUSTOV, Andrej-SAVINKOV, Sergej (2013), «Первая любовь» как текст русской литературы: логика развертывания и варьирования, in Katalin KROÓ-Peeter TOROP (eds.), *Text within Text – Culture within Culture: Russian Literature (19th Century) in Contexts of Cultural Dynamics / Текст в тексте – Культура в культуре: Русская литература (19 век) в контекстах динамики культуры* (= New Perspectives in Reading 19th-Century Russian Literature), Budapest-Tartu, L'Harmattan, 101–136.
- KOVÁCS Árpád. (2005), Angustia: Тоска у Достоевского, in HETÉNYI Zsuzsa-ATANASZOVA-SZOKOLOVA Denise (szerk.), *Russica Hungarica*, Budapest-Moszkva, Voldolej Publishers, 100–125.
- KOVÁCS Árpád. (2011), *Az írás akarása és az akarás metaforája* (Feljegyzések az egérlyukból), in Kovács Á., *Próza- és elbeszélés. Regénypoétikai írások*, Budapest, Argumentum, 144–164 (Diszkurzívák).
- Кроо, Каталин (2005), Изгнание беса как проблема текстуальности в романе Достоевского «Бесы», in Каталин Кроо, «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст интертекст Санкт-Петербург, Академический проект, 227–272.
- KROÓ KATALIN (2015a), Печоринский Ставрогин – Перевоплощение лермонтовской поэтики в романе Достоевского «Бесы» (По поводу письма Ставрогина к Даше), *Dostoevsky Studies*, 19, 63–85.

- Кроо, Каталин (2015b), «Одно – то же, что другое» как трансформационный семантический конструкт в романе Лермонтова «Герой нашего времени», Дергаевские чтения, Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 152–164.
- Меднис, Н. Е. (2011), Сверхтексты в русской литературе, Новосибирск, 2003. Текст и его границы (к проблеме сверхтекста), in Н. Е. Меднис, Поэтика и семиотика русской литературы, Москва, Языки славянской литературы, 100–112.
- TURGENYEV, I. Sz. (1975), *Apák és fiúk*, Budapest, Európa.
- Тургенев, И. С. (1981), Отцы и дети, in И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, Т. 7, Москва, Наука, 7–188.
- Жекулин, Н. Г. (1994), Базаров и вопросы личности, in ZÖLDNELYI Zsuzsa–HOLLÓS Attila (szerk.), И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, традиции, Budapest, Tankönyvkiadó, 69–78.
- ŽEKULIN, Nicholas G. (2005), “*De gustibus disputandum est. Turgenyev’s (dis)agreements with his hero Bazarov*”, in Elisabeth VON ERDMANN – Aschot ISAAKJAN – Roland MARTI – Daniel SCHÜMANN (Hrsg.), *Tusculum slavicum. Festschrift für Peter Thiergen*, Zürich, Pano Verlag, 289–309 (Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas, Bd. 14).
- ŽEKULIN, Nicholas G. (2013), *A Tale of Two Eugenes* – paper written for the the Congress of Canadian Slavists (manuscript).

MOLNÁR ANGELIKA

Az érintés motívumai a *Nemesi fészek*ben

Turgenyev lírai prózájának egyik előzményéről

Ivan Szergejevics Turgenyev *lírai prózájának* a fogalma azt feltételezi, hogy az elbeszélésmód „lirizált”, és a „lírai kitérők” dominanciája háttérbe szorítja az amúgy sem túl fordultatos cselekményt. Meglátásunk szerint azonban a lényeg abban rejlik, hogy a narratíva a történet szempontjából motiválatlannak tűnő elemeket tartalmaz, és ezeken a „homályos helyeken” különleges költői diszkurzus jut érvényre. A cselekvő nyelv felbontja a jelölőket (hangzásegységek), majd a nyelvi normáktól eltérő, új, metaforikus egységekké állítja őket össze. Ez pedig azt jelenti, hogy a szöveg a hangburok szintjén is rendezett („lírai”) lesz, ami a versnyelvi alkotásokkal rokonítja. Következésképpen Turgenyev prózaműveit egyedi lírai intonáció és ritmizáció építi fel, ami a diszkurzívában új jelentést kezdeményez, azaz dinamizálja a szemantikai innovációt. Az alábbiakban a *Nemesi fészek* című regény poétikájának ezt az aspektusát tárgyaljuk, jelesül azt, hogyan keletkezik az elbeszélés a hangból, illetve miként bontja ki a regény a szavakban képződő értelempotenciált. A motivikus ismétlődések szerepét pedig összekötjük a regénynyelv létesülésével.

Tavaszi, halál, fészek

Előzetes vizsgálódásaink alapján megállapíthatjuk, hogy Turgenyev elbeszéléseit és regényeit kompozicionális és topikus ellentétpárok alkotják. Mind az *Egy felesleges ember naplója* című elbeszélésben, mind pedig a *Nemesi fészek* című regényben a tavaszi időjárás a *halál* témájához társul. A regényben a fiatal Lavreckij apja halálát nem este, sötétben vagy télen éli meg, ahogy az olvasó várná, hanem egy fényes, tavaszi napon. A főhős számára ez a tragikus esemény ráadásul egy új élet kezdetét jelenti. Ez pedig abban a gesztusban fejeződik ki, ahogy a *kert*be – képletesen a jövőbe – tekint: „rátámaszkodott az erkély korlátjára, és sokáig nézte az illatos és a zöld kertet, mely az arany tavaszi nap sugaraiban ragyogott. Huszonhárom éves volt; milyen rettenetesen s mégis milyen észrevétlen gyorsasággal telt

el a huszárom év!... Az élet most kitárult előtte” (171).¹ Az orosz eredetiben² általunk megjelölt hangkapcsolat-ismétlődések összefüggő sorokat alkotnak, amelyek a *tavaszi naphoz* valami „illatos”-t és „aranyló”-t (*-блеск*) rendelnek. Ezzel áll szemben az élet múlásával kapcsolatos szekvencia a „rettenetesen”, „gyorsasággal”, „telt el” szavakat tartalmazó mondatrészben. A kiemelt fonikus antitézis ugyanazt a mintát mutatja az egész regényben, ennek következtében a szöveg magába foglalja az egyes hangok értelmezését, vagy, ha úgy tetszik, az elbeszélés a diffúz hangban sűrűsödik össze. Kövessük nyomon ennek motívumképző ismétlődését a jelentésmódosulások szempontjából az alábbi szövegrészletekben.

Köztudott, hogy Turgenyev regényének a cselekménye egy címet alkotó metaforában koncentrálódik, vagyis a szó a költői művel izomorf, a jelek pedig a cselekvésekben rögzülnek. Annak ellenére, hogy a szakirodalomban az *otthon* és a *fészek* témáját, illetve a regény motívumait már alapos kutatásnak vetették alá,³ számunkra ez szintén a szóképző fonikus szekvenciák alapján látszik megragadhatónak. Megközelítésünkben így a *tavaszi-halál* ellentétpárt követő új antitézis a virágzó *nyár* (Lavreckij nősülésének ideje) és a lavriki *sötét ház* között jön létre. Ez utóbbi a főhős feleségének „piszkosnak és komornak” tűnik, mégis mintha csatatéren lenne, úgy irányítja a „támadást” (177), amikor kiűzi Glafira Petrovnát házából, és helyébe az apját teszi meg intézőnek. Varvara Pavlovna tette a *nyár* és a szerelem tradicionális összefüggésének a lebontását is demonstrálja, miközben metaforikus kapcsolat létesül a harc és a lakhely (kakukk vs. fészek) között.

Glafira, aki nem hajlandó megosztani a házat egy másik asszonnyal, megátkozza unokaöccsét, és az átok megfogán. Így jelképezi a nőalak az emberi élet fonalát gombolyító egyik Párkát a főhős sivár gyermekkorának a leírásában: a három vénlány „mint a három Párka, némán, mozgatta kezében a kötőtűket, kezük árnyéka hol kifut a félhomályba, hol meg furcsán remeg benne, s különös, éppen olyan homályos gondolatok rajzanak a kisfiú fejében” (168).⁴ Az orosz részlet, amelyet a *halál* (*-смерть*) jelölői építenek fel, szintén a turgenyevi költői diszkurzívaképzés szép példája, ugyanis demonstrálja, ahogy az elbeszélt történettel párhuzamosan a versnyelvi alkotás folyamata is kibontakozik. A szöveg párhuzamot von az öreg-

¹ Vö. TURGENYEV 1981, 133–296. Itt és a továbbiakban az oldalszámot az idézetek után zárójelben adom meg. A kurzívával kiemelt részletek tőlem (M. A.).

² Лаврецкий «оперся на перила балкона и долго глядел в сад, весь благоуханный и зеленый, весь блестящий в лучах золотого весеннего солнца. [...] как страшно, как незаметно скоро пронесли эти двадцать три года!... Жизнь открывалась перед ним» (200). Vö. Тургенев 1979. A hivatkozott oldalszámokat zárójelben tüntetem fel. A kurzívával kiemelt részek tőlem (M. A.).

³ Vö. Барсукова-Сергеева 2004; Илюточкина 2011; Красонкутский 1985; Романов 2005; Романов 2007.

⁴ Vö. «три старые девы, словно Парки, молча и быстро шевелят спицами, тени от рук их то бегают, то странно дрожат в полутьме, и странные, также полутемные мысли роятся в голове ребенка» (197).

asszonyok sötét, ködös cselekvése és a fiatal hős homályos gondolatai között. Ez a szokatlan szemantikai viszony határozza meg a *köd* és a *gondolatok* további megjelenését is a későbbiekben. E helyütt csak utalnánk arra, hogy Liza Kalityina kézimunkája és sötét alakja ebben a vonatkozásban szimbolikusan keretezi a szüzsét, mivel szintén a halált asszociálja, és lezárja Lavreckij szerelmi boldogságának keresését. Meg kell jegyeznünk azt is, hogy a haldokló Glafira kezét harapdálja, és az elbeszélő feltételezése szerint ezzel önmagát bünteti amiatt, hogy magányos és boldogtalan – „fészek” nélküli – életet szőtt magának és Lavreckijnek.⁵

Térjünk vissza a főhős első „fészeképítő” kísérletéhez, a házasságához. Lavreckij fiának a tragikus halála szintén tavasszal következik be. A feleség kérésére a házaspár gyógyírt *meleg* éghajlaton, *vízparton* keres, a telet viszont Párizsban töltik. A sötét és hideg évszak ellenére Varvara Pavlovna itt „kivirult, mint a rózsa” (178). A sablonos hasonlat már előre vetíti a hősnő klisészerűségét. Ezt ekkor Lavreckij még nem ismeri fel, ugyanis felesége gondoskodása a szerelmet – a *fényt* és a *tavaszt* – jelenti számára. A hősnő jelenlétével azonban csak azt a teret „világítja be”, amelyben ő képes és szeretne „fészket” találni. Ezt a szövegben az általa elfoglalt lakótér és a „fényes tavasz”⁶ azonosítás manifesztálja. Varvara Pavlovna csak azért rendez be pompás lakást a férjének, hogy kizárja a nagyvilági, fény/űző⁷ és műv- (ész)i életmódjából. Ezt a teret nem nevezhetjük valódi otthonnak, mint ahogy a pétervári vagy a párizsi lakást sem. A „fényt, világosságot, tavaszt” jelentő orosz szavak közös töve (*-csem*) jelöli ezt a különbséget, azzal a szemantikai mezővel szemben, amely az *est*, *sötétség* stb. indexszavak körül épül ki a regényben. A jelölés aktusában tehát a szó és az értelem elválaszthatatlanul összefonódik. Az új szemantika a cselekvés aktánsának a sajátjává válik, az elbeszélés és a metaforizáció pedig ebben az esetben is összekapcsolódik és egymásba fonódik.

Az ellentétpárokból feltárul, hogy a feleség szerelme és lakótere miért nem biztosíthat szilárd alapot a közös fészek megépítéséhez: a komfort megszerzése ugyanis a terek erőszakos és művi elragadásával jár együtt. Varvara Pavlovna jelenlétében ugyanakkor a férfiak úgy érzik magukat, mintha saját „fészük”-ben lennének: a „gondos háziasszony” otthonossá teszi az általa elfoglalt területeket. Házában minden – a bútorok, a kiegészítők és természetesen a vendégek is – a tavasz jelzőivel ruházódik fel. Férje „este pedig belépett az elbűvölő, illatos, fényes világba, mely vidám fiatal arcokkal volt tele – s ennek a világnak is a gondos házi-

⁵ Az oroszban a -кyc közös tö a „harapdálta” vö. «укусила» predikátumban mintegy megidézi Varvara Pavlovna „megkísértő” vö. «искусительный» jellemét. A jelölés módja az eredeti szóalkotást demonstrálja.

⁶ Vö. «светлая весна».

⁷ Vö. «светской».

asszony, az ő felesége volt a központja” (178).⁸ Az elbeszélő szöveg azonban feltárja a cselekményvilágban rejlő fenyegetettséget: a feleség úgy „vonzotta a vendégeket, mint a fény az éjjeli lepkéket” (178). Az orosz hasonlat a nőalakot a tűzzel, a férfiakat pedig az eléggő rovarokkal rokonítja. A tűz fényéről tehát kiderül, hogy hamis és halálos, ugyanis az otthon melegét biztosító hellyel ellentétben nem a családot, hanem az idegen vendégeket gyűjti maga köré. A regény bestiáriumban ezeket a fiatal udvarlókat a köznapi gondolkodás nagyvilági „oroszlánok”-nak nevezi. Az elbeszélő kritikája pedig abban is megmutatkozik, hogy a gallomán hősnőt szintén vadállati vonásokkal ruházza fel.

A regényben megemlíthető még egy tipikus francia nő, Liza nevelőnője: „Moreau kisasszony pedig kicsi, ráncos teremtes volt, viselkedése is, eszecséje is madárhoz volt hasonló” (242), és „öregségére csak két szenvedélye maradt – az ingyenség és a kártya” (243).⁹ A *fészek* motívuma ennél az alaknál a *madárszerűségben* ölt formát, mely kapcsolat természetes, kellemes dolgot hivatott kifejezni, itt viszont negatív jelentésrétegeket mozgósít. A nevelőnő a párizsi világot képviseli, ennek jelölője a „fészek” szó igei formája: „valami olcsó, általános szkepticizmus fészkelte meg magát benne” (243). A szereplő fecsegésében, hibás beszédmódjában is szembeállítódik Liza orosz dajkájának az alakjával, aki mélyen vallásos és népvetvet használ.

A vizsgált motívum *ragadozó madárral* rokonítja Lavreckijt is, aki miután rájön felesége hűtlenségére, úgy érzi, hogy „csapást mértek rá”, „legyőzték”, mintha csatatéren lennének. Szorongó és sóvárgó alakjához a szöveg a halál attribútumait rendeli: „ahogy az ölyv beleereszti karmát az elfogott madárba” (182). A Liza-szelelem idején Lavreckij már így írja le állapotát: „várom, mint a holló a vért, a feleségem halálának hiteles hírért!” (231).¹⁰ A motívum átkerül az alaki szó szintjére. A nyelvi jel többszörös megismétlődése önreflexív funkcióval ruházódik fel, vagyis a saját hangformából új érzékelési objektumot hoz létre. Visszatérve az előbbi példához, láthatjuk, hogy az eddig biztosnak tűnő conceptusok újraíródnak: a fészek háziasszonyát ragadozó madár vonásai jellemzik, a fészek antiházzá alakul, a stabilitás és állandóság helyett minden ingataggá válik. Lavreckij alakja leképezi a

⁸ Vö. «по вечерам вступал в очарованный, пахучий, светлый мир, весь населенный молодыми веселыми лицами» (207). Az orosz mondat lírai „szorosság”-ában a hangkapcsolat-ismétlődés azonban csak az „este” vö. «вечер» és az „elbűvölő” vö. «очарование» között teremt egyenértékűséget. A „világos” vö. «светлое», „vidám” vö. «веселое», „aranyos” vö. «миленькое» jelzők pedig természetellenességet fejeznek ki. A fonikus szekvenciák szóképpé alakulnak: „ennek a világnak a központja” vö. «средоточия этого мира», a „gondos háziasszony” vö. «рачительной хозяйки».

⁹ Vö. Девица Моро «была крошечное сморщенное существо с птичьими ухватками и птичьим умишком», и к старости лет пристрастилась «к лакомству да к картам» (274). Az orosz eredetiben a karakter neve „Moreau” a kvázietimon -mor/-мор segítségével realizálódik a megjelenítésében (lásd: „éhezni” vö. «морить», „halál” vö. «смерть»).

¹⁰ Vö. «„жду, как ворон крови, верной вести о смерти жены!”» (263).

változást: „a feje szédült, a padló inogni kezdett a lába alatt, mint a hajó fedélzete” (181). Az összevetés ugyanakkor az *utazás* motívumsorát, ezzel pedig az értelmezés új formáját is megnyitja.

A főhős ugyanis elhagyja „otthonát”, és egy másik antiházba – „város környéki hitvány vendégfogadóba” (181) tér be. A világába korábban bezárkózott Lavreckij itt felismeri a párizsi világ törvényeit. Ezt az állapotot a főhős gesztusai („fásult tagokkal, keserű szájízzel”), kiüresedett beszéde („kiszikkadt ajka” [182]), valamint a szövegrészlet fonikus összetétele jelöli. Az orosz eredetiben a hangburkok párhuzamából új szemantikai kapcsolat jön létre,¹¹ a nyelvi jelek pedig az ideiglenes hallal kifejezésformájává alakulnak át. Az újjászületéshez szükség van az utazásra, és Turgenyev regényében a főhős Itáliába menekül. A nevezett ország – romantikus toposz, a meleg dél és a művészet locusa. Vándorlása után Lavreckij megérti, amikor barátja így szól hozzá: „te ott kerestél támasztópontot, ahol találni nem lehet; mivel te ingatag homoktalajra építetted a házatad...” (207). A bibliai allúzió (a víz képének helyébe itt a szárazföld lép) a főhős új próbatételében bontakozik ki, hogy megtalálja a boldogságot és az otthont. Az új történeteséma megvalósítására már a szülőföldön kerül sor.

Lavreckij elűzi apósát Lavrikiből, ahol „pompás” birtoka és „kitűnően berendezett háza van” (194), és Glafira falujában, Vasziljevskojében telepedik le, hogy semmi se emlékeztesse feleségére. A „rozoga” ház valóban nem viseli magán az emberi élet nyomát,¹² de pozitív jegyekkel telítődik, amikor Lavreckij visszatér: „a nappali fény behatolt az elhagyott szobákba” (191). Ez párhuzamot képez a szövegben az alak és a fény között, ugyanakkor ellentétes a főhős következő állapottával, amelyet a szöveg „csendes szendergés”-ként (193) határoz meg. A nyugodt életmód kedvez a regenerálódásnak. A főhős határhelyzetét a szöveg az olvadásra, a természet feltámadásán keresztül jelöli: „a múlt okozta bánata elolvadt a lelkében, mint a tavaszi hó” (195). Békés kábulat kíséri az otthonosság érzetét és a „szülőföld szeretetét” is. Ezt a tapasztalatot és helyhez kötöttséget megfigyelhetjük a kutya cselekvésében is: amikor Lavreckij eltávolítja róla a láncot, a házőrző visszatér az ólba – nem igényli a szabadságot, nem hagyja el az udvarát.¹³ Hozzátehetjük azt is, hogy Varvara Pavlovna alakját nemcsak a fészekrakás, hanem a kutyamotívum is meghatározza: „a kutya is menedéket keres” (273), amikor a házhoz szegődik. A hősnő cselekvését azonban a nemes hűség helyett inkább a számítás irányítja.

¹¹ Vö. a *város* vö. город és a *keserűség* vö. горечь szavak között.

¹² A sötét és csöndes ház képe, valamint a státuszjelzések stb. más értelmezéssel megismétlődnek Liza alakjával kapcsolatban is.

¹³ Lásd az orosz nevek etimológiáját: „udvar” vö. «двор», „házőrző”: «дворняга», „nemes”: «дворянин».

Gát, fa, éjszaka

Akárcsak több klasszikus műben (Goncsarov regényei stb.), amelyek leleplezik a vidéki magány megjelenítésének szentimentális hagyományát, ez az életforma Turgenyev regényében sem tudja a főhőst kielégíteni, és nem oldja meg az életben tapasztalt ellentmondásokat. A „dologtalanság”, a „feladatnélküliség” következtében a főhős úgy érzi, mintha egy folyó mélyére süllyedne. Az ideiglenes halál állapot¹⁴ átmeneti elnémulást is jelent, amelyet a cselekményben először a boldogság, majd a gazdálkodás útjának a keresése követ. Ennek megvalósulása a szöveg szintjén az új szó megképződésében érhető tetten.

A házzal összefüggésbe hozott emberi érzések a vízi és a növényi világ alakzatain keresztül is szemantizálódnak. Lavreckij érzelmeit Varvara Pavlovna iránt kezdetben a *gátat* áttörő *áradat* metaforája képviseli: „Átszakadt végre a mestersegesen emelt gát: az ifjú reszketett, égett” (173). A Liza-szerelem kibontakozása során azonban a főhős önmagát már *kivágott fával* rokonítja, amely újra virágba borul: „a múlt nem is volt, hogy a levágott fa újból kivirágzik” (281). A természetel való szoros kapcsolat megszakítása figyelhető meg Lavreckij fiatalon elhunyt édesanyja, Malanyja sorsában, „akit Isten tudja, miért rántottak ki a maga talajából s dobtak oda mindjárt, mint egy kitépett fácskát, gyökereivel a napra; elhervadt, elveszett ez a szegény teremtes nyomtalanul” (165).¹⁵ A *fa*-párhuzam értelmi síkját az orosz népi gondolat és a nyugati individualizmus ideológiai ellentéte határozza meg, akárcsak Lavreckij feleségének és Lizának a szembeállításában. A romlatlanság a fiatal növény képében van jelen, az erőszakos kulturizáció viszont kívülről érkezik, és pusztuláshoz vezet. A természeti elem, amely az alaki szó részét képezte, megjelenik az elbeszélői síkon, majd beépül a regénynyelvbe is.

A Turgenyev-szöveg a Varvara Pavlovnával folytatott viszony reprezentációjának a fényes, világos alakzatait szembeállítja a Liza-szerelem homályos, *ködös* képeivel. Az átértelmezés során a jelentéstársítások felcserélődnek, és más szempontból írják le a történetet. Lavreckij Kalityinéktől hazafelé tart, amikor új érzései kibontakoznak. Ennek motívumai mellett visszajátszódnak a korábbiak is, többek között a *meleg* idő: „Már két hetet szárazság volt; finom köd ömlött el tejszerűen a levegőben [...]; meglehetősen erős szél járt száraz, meg nem szűnő fuvalommal; nem enyhült a hőség tőle” (188). Az orosz táj leírása valójában a trópusképződés színterévé alakul, ezért az új szó keletkezésének az eseménye fontosabbá válik, mint a narratív szintagmatika, amelybe nem tud beíródni. A főhős kósza gondolatai és emlékei párhuzamot alkotnak a kóbor *felbőkk*kel: mielőtt azon-

¹⁴ Vö. a jelen kötetben publikált Toporov-tanulmánnyal.

¹⁵ A párhuzam orosz nyelvi megformáltsága a kiszakítás jelölőit emeli ki. Vö. «бог знает зачем вывученное из родной почвы и тотчас же брошенное, как вырванное дерево, корнями на солнце; оно увяло, оно пропало без следа» (194).

ban azokat is elfújná a *szél*, Lizára fókuszálódnak. „Gondolatai lassan kalandoztak; körvonalaik éppen olyan homályosak és bizonytalanok voltak, mint azoknak a szintén kalandozó, magasan szálló felhőknek a körvonalai. [...] Aztán Lizán időzött el a gondolata” (189).¹⁶ Az orosz eredeti fonikus szekvenciáiban a légység kifejeződéseit érzékelhetjük: lebegő, hullámozó jelenséget manifesztálnak. Ezek a jegyek határozzák meg mind a felhők, mind pedig Liza figuráját, ezáltal a két sor egyesül, és „táj” helyett a regény egyik bázismetaforáját alkotják meg.

A második szerelem történetét nem a lakótér berendezése, a „fészekrakás” motívuma generálja, hanem természeti képeken keresztül nyer kifejtést. Az első, meghatározó epizódban Lavreckij *horgászni* hívja Lizát és családját. Az eseményre megint csak az *esti* órákban kerül sor. Lemm és a kislányok a *gáthoz* közel telepednek le. A főhősök helyzete is szimbolikus, ugyanis Lavreckij *fatörzsön* ülve, letről tekint fel Lizára, aki egy *fatutajon*, háttal áll, és a *vízet* nézi. A lány *fehér* ruhát visel, amelyben egy tiszta, angyali lényt testesít meg a főhős számára: „Ó, milyen kedvesen állsz itt az én tavam felett!” (213). A mondás még egy szubtextust rejt: Liza akaratlanul is hatalmába keríti a főhős lelkét. A fényviszonyok esti játékát a szöveg összeköti a *fával*, amely a hősökre veti árnyékát. A magyarban hársnak fordított fűzfa az ember szomorú állapotát jelképezi, az adott kontextusban azonban a szerelmesek elrejtésének a funkcióját látja el.

A horgászat narratív részletezése a cselekvést jelértékűvé avatja: nemcsak kibontja a „halfogás” szó jelentéstartalmát, hanem új, metaforikus értelemmel is gazdagítja. A halakban gazdag tó (*víz*) – „állandóan pedzették a horgokat” (212) – Lavreckij *kerfje* mögött található. A regényi kontextusban a fogás azt jelentené, hogy a főhősök közös boldogságra lelnek, „megtalálják az aranyhalat”, ők azonban horgászás helyett másra figyelnek, és ez előre jelzi, hogy a boldogság elképzelt modellje nem valósul meg. Lavreckij keresi a szóbeli érintkezés lehetőségét Lizával, azaz a szavak segítségével igyekszik „kifogni” őt. Önmagát őszinte, egyenes, vagyis „durva” embernek nevezi, aki Lemm Liza iránti szerelméről is beszélhet. A „durvaság csapása” viszont közvetetten az öreg muzsikusra hull, aki érzéseit nem tudja kifejezni könnyed zenei formában (lásd románc). A zene válik a másik rivális, Pansin mércéjévé is. Amikor Lavreckij beszélni kezd róla, így figyelmezteti Lizát: „Vigyázzon, a maga horgát pedzi... [...] Vlagyimir Nyikolajics nagyon kedves románcot komponált” (213). A főhős szavaival két cselekvést helyez egy síkra, és a frazémák két jelentést érvényesítenek egyszerre. A férfi karakterek átvitt értelemben mintha Liza horogjára akadtak volna, és a zenén keresztül „*pedzenék*”. Lavreckij pedig, mint egyben ügyes „horgász”, a boldogság kérdésének a kontextusában puhatolja ki Liza Pansinhoz fűződő viszonyát: „Hát adjon az

¹⁶ Vö. «Мысли его медленно бродили; очертания их были так же неясны и смутны, как очертания тех высоких, тоже как будто бы бродивших, тучек. [...] Потом мысль его остановилась на Лизе» (218).

Isten nekik boldogságot!« – dörmögte végre Lavreckij, mintha csak magában beszélne, és elfordította a fejét. Liza elpirult” (214). A megjegyzés „horoggá” válik, amelyre ezúttal Liza „harap rá”, és ismeri be a szerelem hiányát. A hősnő ugyanakkor a keresztényi szeretet pozíciójából meg is feddi Lavreckijt, hogy elítélően szólt Pansinról: „A mosoly egyszerre eltűnt Liza arcáról. – Maga szigorúan szokta megítélni az embereket” (214).¹⁷

Az intermezzo ellenére a beszélgetőpartnerek szavát a szöveg a *csend* közös jegye alapján a *víz*hez társítja: „előttük csendben fénylett a mozdulatlan víz, s beszélgetésük is halk volt” (213). Ahogy a főhősök körül mozdulatlanság és csönd honol, úgy Liza megnyilatkozásának a tárgya is az alázat, a boldogságról való lemondás, a kötelesség, valamint a halál kérdését helyezi előtérbe. Lavreckij a horgászat során ennek a szónak – amely a szövegben tematizálódik is¹⁸ – a jelentését járja körül. Ezt megelőzően is már próbálta meggyőzni a lányt. Akkor a hősnő kibillent a szokásos halk beszédmódjából, izgatottá vált: „– Én is lehetek olyan boldogtalan – mondta Liza (a hangja akadozni kezdett) –, de akkor bele kell törődnöm” (204), azaz meg kell adnia magát a sorsának.

Liza megszólalásából a horgászaton az derül ki, hogy hitéhez a halállal való szembesülés miatt ragaszkodik: „– Kereszténynek kell lenni [...] azért, mert minden embernek meg kell halnia” (215). Lavreckijt nem is annyira a beszéd tartalma, mintsem az elhangzott szó lepi meg: „– Milyen szót mondott maga! – mondta. – Nem az én szavam – felelte Liza” (215). Később kiderül, hogy ez a szó az orosz dajkáé, akinek a sorsát Liza a szerelmi történet kudarca után megismétli: szintén kolostorba megy. Az életet tagadó világértelmezés szemben áll a hősnő világos lényével (vö. a vidámság és tavasz kapcsolata): „olyan vidám és napsugaras az arca, mosolyog...” (215). Ez kontraszt figyelhető meg a szövegben részletezett fény-árnyék játékban is.

A témát a metaforákkal párhuzamosan bontják ki a szüzsés és a narratív motívumok. Liza helyett anyja, Marja Dmitrijevna fog halat. A lány engedelmesen odamegy megnézni, alapját pedig egy *faágra* akasztja. A főhős számára ez a dolog s részei – a *szalagok* – helyettesítik a lányt: „különös, majdnem becéző érzéssel nézett Lavreckij erre a kalapra, hosszú, kissé gyűrött szalagjaira” (215). Ez a jelenet ismétlődik meg majd a templomban, ahol a főhősök úgy érzik, hogy lelkük kapcsolatba lépett, érintkezett egymással (lásd alább). Érzelmi rokonságuk a hallgatás és az értelmes, valódi dialógust alkotó megnyilatkozás képességében is megmutatkozik. Noha Liza úgy véli: „nincsenek *saját* szavaim”, Lavreckij arra gondol: „Hála Istennek!” (216), mivel ez a diszpozíció különbözik a feleség „saját” szavától, amely ténylegesen csak egy idegen szó ismétlése.¹⁹ A regény világában

¹⁷ Vö. «Улыбка сошла с лица Лизы. – Вы привыкли строго судить людей» (246).

¹⁸ Vö. слово – молва.

¹⁹ A „szó” vö. «слова» ezért „hála, dicsőség” vö. «слава» formájában refigurálódik.

ugyanakkor a főhős mintha elveszítené az esélyt, hogy „kifogja” a lányt, aki elúszik a „horog”-tól, a földi boldogság lehetőségétől. A hősnőnek sem sikerül „kifognia” a hitetlen hős lelkét, azaz úgy tűnik, hogy nem képviseli a krisztusi mintát. A horgászat során a boldogságról és a halálról folytatott beszélgetés a főhősök jövőbeli elválását anticipálja.

A hazafelé vezető úton a csendes nyári éjszaka leírása ismét párhuzamot alkot Lavreckijék érzelmeivel: a főhőst megfogta „a nyári éjszaka varázslata” (217). Az elbeszélés azonban nem csak a befogadók állapotára összpontosít. A főhősök helyett a „képek” kezdenek el „beszélni”. A korábbi motívumok újjakkal egészülnek ki. Turgenyev a szépség jegyeivel az éjszakát ruházza fel, és „világos éjszaka” bázismetaforává válik a regény poétikájában. Hasonló innovációt alkot korábban a „csillagvilágos”, „finom homály” (200) egymásnak feszülő jelentésű szavak összekapcsolása is Lemm alakjánál. Lavreckij Liza „egyenletesen ringatózó” hintáját kíséri el, amely mellett a ló szintén mintegy „úszik”. Fülemlüleszó helyett fürjcsatogás hallható, amely a tradicionális ábrázolásoktól eltérően itt zengő, éles hangot ad: „a fürjek pitypalattyában”²⁰ (217).

Az anarratív tájleírásban még egy szokatlan váltás történik: a „füstös-arany foltok”, „finom kis felhők”, „fényes füst” szemantikai oppozíciói egyedülálló módon metaforizálják a világos szerelmet. A homályos és finom természeti képek éles kontrasztot képeznek Varvara Pavlovna fényes és nyüzsgő otthonával. A természetet a befogadók, így Lavreckij is interiorizálja – „szabad áramlással ömlött be a mellbe” (217) –, a friss, eleven metaforák pedig Liza főbb jegyeit és tulajdonságait aktivizálják: „kedves éjszaka” (217), „finom, puha meleg áradt” (218).²¹ A „csendes, meleg éjszaka” elemét alkotja a hold is (az oroszban hímnemű égitestként szerepel), amely megvilágítja a hősnő arcát, aki kinyílik, és átadja magát a fényének, illetve a szellőnek: „Liza előrehajolt; az imént felbukkant hold az arcába süttött; illatos éjjeli levegő lengett szemébe és orcájára” (216). A *szél* is megszemélyesítődik, és párhuzamot alkotva hozza létre a fizikai kapcsolatot, *érintkezést* a főhősök között: Liza keze „a kocsi ajtaján pihent Lavreckij keze mellett” (216).

A tájkép átalakul, mégpedig Liza Lavreckijre gyakorolt „feltámasztó” hatásának a metaforikus kivetülésébe – a virágzásba: „fiatal, viruló élet”. Nem véletlenül állítja ezen a ponton a főhős, hogy a lánynak „igenis van” saját szava (217). Ezeket a szavakat azonban nem az alaki vallásosság, hanem az ún. diszkurzív „lirizáció” generálja. Lavreckijt nemcsak átvitt értelemben, hanem szó szerint is *megéri*

²⁰ Vö. az orosz eredetiben: «в гремящем крике перепелов» (248).

²¹ Vö. az orosz eredetiben Liza alakját kísérő egybecsengések szövik át az éjszaka leírását: «Звезды исчезали в каком-то светлом дыме; неполный месяц блестел твердым блеском; свет его разливался голубым потоком по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тонкие тучки; свежесть воздуха вызывала легкую влажность на глаза, ласково охватывала все члены, лилась вольною струею в грудь» (248).

Liza hatása. Emiatt ismételteti (a regény szerint) barátjának, Mihalevicsnek a versét alkotó motívumokat: „Elégettem, mire tisztelve néztem, / S tiszteltem, amit elégettem...” (217). A főhős még egy tiszteletet kifejező gesztust is mímél, azaz meghajol: „még egy üdvözlést küldött Lizának, s felfutott a lépcsőn” (218).²² Az idézett sorok jelentésének a realizációja a főhős pozíciójának a megváltozását jelzi: kész arra, hogy újragondolja korábbi konceptusait. Ez vonatkozik arra a szférára is, amely látszólag távol áll a szerelemtől: a keresztény *hit*.

A *világos* és a *sötét* motívumai itt is összefonódnak. A templom hagyományosan hideg és ünnepélyes jellemzői helyett a fényesség és a vidámság érvényesül, ugyanis az adott szituációban egy új élet lehetőségét képviseli a másfajta szerelem érzésén keresztül. Motívuma tehát korábban különálló jelentésszférákat egyesít, és a szokványos attribútumok új értelemmel telítődnek. Liza cselekvése – imádkozás – is *fényt, derűt, békét és örömet* tükröz. A nőalak nemcsak önnön lényén, hanem *csendes* szaván – az imádságon – keresztül is mintha a fényt sugározná. Szava elérzékenyíti Lavreckijt, aki megnyílik a hittel való *érintkezés* előtt, és ezt gondolatban össze is kapcsolja Lizával: „Te idehoztál engem [...] –, érints meg hát, érintsd meg a lelkemet” (231).²³ Lavreckij a lánnyal a templomtornácon találkozik. Az epizód leírását meghatározza a „derű” és a „ragyogás” (231), az orosz eredeti fonikus szekvenciái pedig újra a *fény, a tavasz, a mosoly és a gyöngédség* szavait aktivizálják. A főhősök későbbi elválása során a templomhoz, Liza alakjához és a helyzethez is, éppen ellenkezőleg, a *sötétség* és a *hideg* jegye rendelődik a szövegben. Tehát az úgynevezett „tájleírás” jelensége a poétika jegyében másféle, nyelvi alkotásként felfogott szempontú megközelítést kíván meg, ezért az orosz eredeti hangkapcsolatszintű elemzése is megkerülhetetlenné válik. A hősnő „kedvessége” olyan hangismétlések sorában jelenítődik meg az orosz eredetiben, amelyek többek között a fenti „tájleírás”-t is meghatározzák, vagyis a név és az alak a diszkurzus jeléül, „újrarendelés” és „megtestesülés” szolgál. A szellő a főhős haját és ismét Liza kalapszalagjait érinti meg (vö. metonímia/szinekdoché jelentésének az aktualizálása), ami a hősök közeledésére utal, akárcsak a horgászatepizódban.²⁴

²² A magyar fordításban nem jelenhet meg a «поклониться» vö. 'tiszteletet ad' és a «поклон» vö. 'meghajlás' orosz szavak közötti kapcsolat. A verssorok szó szerinti fordításban így hangzanának: „Elégettem mindent, ami előtt meghajoltam, / S meghajoltam minden előtt, amit elégettem”.

²³ A „ferde” vö. «косой» és a „megérinteni” vö. «коснуться» orosz szavak között kváziszótón keresztül szemantikai kapcsolat létesül. Az „elérzékenyülés” vö. умиление szó töve pedig azonos Liza legjellemzőbb tulajdonságának a nyelvi jelével: „kedves” vö. мила. Az adott összefüggés nemcsak a szóképzés módját aktualizálja, hanem a diszkurzívaképzés folyamatát is leképezi. A „kedves” vö. «мило» meghatározás kontextusa tehát homlokegyenest más lesz, mint Lavreckij feleségének esetében.

²⁴ A szalag verbális jele – az oroszban лента – az új, fiatal nemzedék képviselőjének, Lenának (vö. Лена) a nevével is összetársítható.

A főhősök vallomása egy *nyári este*, a *kertben* hangzik el. Mielőtt azonban a véletlen találka epizódjára rátérnénk, emlékeztetnénk arra, hogy mivel a regény szüzséje is tavasszal kezdődik, nyilvánvaló párhuzam jön létre a két epizód között, vö.: „A fényes tavaszi nap már estébe hajolt, apró, rózsaszínű felhők lebegtek magasan a tiszta égen, s úgy tetszett, mintha nem is úsznának el, hanem belemerülnek az égbolt azúr mélységébe” (133).²⁵ Marfa Tyimofejevna kineveti Marja Dmitrijevná szentimentális ömlengéseit (alakjuk a bibliai Márta és Mária közötti kapcsolatot inverz módon parafrázálja), aki csak sóhajtozik: „– Milyen csodaszép felhők!” (134).²⁶ A találka estéjén Liza anyja kész lemondani a szalonbeli fecsegésről és kártyajátékról, hogy a természetben gyönyörködjék; ez a fellángolás azonban rövid életű, és hamarosan leül Pansinhoz. Bár fél a huzattól, a nyílásokon keresztül (vö. ablak mint küszöb, határ) a Kalityin-házba betör a külvilág. A főhősök (Lavreckij és Liza) viszont valóban meg tudnak nyílni, és befogadni egymást.

Az este leírását átszövik a szentimentális toposzok – a *kert*, az *orgona* és a *fülemüle*, amelynek „első esti hangjai bele-bele csattogtak az ékes szónoklás közeibe; a hársak mozdulatlan tetői felett a rózsaszínű égen kigyúltak az első csillagok” (235). A fülemüle dala, amelyből a földi boldogság lehetőségét lehet kihallani, az adott kontextusban az ékesszóló beszédet idézi meg, ráadásul a szöveg a *zajongás* és a *merészség* jegyeit tulajdonítja neki: „széles hullámként áradt be, a harmat hűvösségével együtt, a fülemüle hatalmas, merészen csattogó éneke” (237).²⁷ Az auditív hatás a motívum korábbi előfordulásához képest erőteljesebb, a textuális hangjelek is zengést fejeznek ki. A fülemüleszó mellett Pansin beszéde zavarja Lavreckijt, ezért vitába száll vele, és így közvetetten Lizához szól, akire a hivatalnok elbizakodott hangja szintén „visszataszítóan hatott” (237). Liza gondolatban Lavreckij pártjára áll, aki az „orosz út” fontosságát hangoztatja. Ezzel párhuzamosan a természet csendes nyelve (vegetatív metaforák: *fák, ár, hullám, mag*) keríti hatalmába a főhősöket: „nekik dalolt a fülemüle, nekik ragyogtak a csillagok, nekik sutogtak csendesen a fák, melyeket az álom, a nyár gyönyörűsége és a meleg áramlás ringatott. Lavreckij teljesen átengedte magát az ár sodrásának”. A Liza lelkében végbemenő dolgot a szöveg „titok”-nak nevezi, és más nyelven írja újra: „Senki sem [...] látja soha, hogy az életre és a virágzásra rendeltetett mag hogyan duzzad s érik meg csírázásra a föld ölében” (238). A természetten keresztüli érintkezés váltja ki az élet egyik legjellemzőbb attribútumát, a növekedést, és a jelek

²⁵ Vö.: «Весенний, светлый день клонился к вечеру, небольшие розовые тучки стояли высоко в ясном небе и, казалось, не плыли мимо, а уходили в самую глубину лазури» (161).

²⁶ Liza anyját a teatralitás jellemzi, így a történet végén amiatt elégedetlenkedik, hogy Lavreckij nem az ő kezéből és az ő áldásával veszi át a feleségét. Varvara Pavlovna viszont látja a helyzet fonákságát, ezért nem is hajlandó eljátszani a ráruházott szerepet, helyette a saját forgatókönyvét valósítja meg.

²⁷ Vö. «вместе с росистой прохладой, могучая, до дерзости звонкая, песнь соловья» (268).

szintjén alkotja meg magát a „szó”-t, amely a fülemüleszóra és a ragyogó csillagokra reflektál.²⁸

A regénynyelv képződésének e fokán a hősnő legtisztább megtestesülét a *csillagok* jelentik, amelyek fényesen ragyognak Liza és Lavreckij közeledése során, de megemlítődnek Lemm románcában is. A muzsikus ebben a szerelem valamennyi közhelyét összegyűjti, ezért kudarcot vall. Önvallomása után háromszor is leleplezi frázisa banalitását: „Nem vagyok költő – mondta –, de valami ilyesmi kellene...” (200). A csillagok Liza alakját nemcsak Lemm szavaiban, de a Lavreckij nyelvét tükröző prózaszövegben is metaforizálják: „A csillagsereg már halványodni s az ég szürkülni kezdett [...]. A kertben utolsó, virradathirdető dalát énekelte a fülemüle. Lavreckijnek eszébe jutott, hogy Kalityinék kertjében is énekelte a fülemüle” (200). „Reá kezdett gondolni, s a szíve megcsendesedett. »Tiszta leány – szólalt meg halkán – tiszta csillagok«” (201). A tisztaság jegye kapcsolja össze Liza alakját, a csöndet és a hangot; a regény világában létrejövő csatlakozási pontot pedig a főhős szíve jelenti.

Lavreckij éjszakai látogatását és a csendes szerelem kiteljesedését Liza kertjében Lemm valódi *zenéje*, ünnepélyes kantátája zárja.²⁹ A német muzsikus a zenén kívül minden más esetben „néma”, hallgató, és durván elutasítja a társalgást. Ha a madármotívum szempontjából vizsgáljuk az alakját, úgy az énekesmadár fülemülével ellentétben ő bagolyformát ölt, holott csak a zenében tudja kifejezni magát.³⁰ A taszító megjelenés, amelyet az elbeszélés pókkal is rokonít (lásd a sorsok pókhálószerű összefonódását a nem verbális zenén keresztül), kontrasztot alkot Lemm kantátájának páratlan hangzásvilágával. A muzsika hangjai váltják fel a szerelem szavát az epilógusban is, és újraidézik az *érintés*motívumot: Lavreckij „megérintette az egyik billentyűt; gyengén, de tisztán csendült a hangja, s neki titokban megremegett a szíve: ezzel a hanggal kezdődött az a lélekből leledzett melódia”, amelyet Lemm alkotott (294).

Kiskapu, találka, érintkezés

Térjünk végre rá a főhősök találkájának a prezentálására, amelyben az *érintés* motívuma kibontakozik. A Kalityinék kertjében álló városi ház kizárólag vendégfogadásra alkalmas, és a szöveg sem nevezi fészeknek mindaddig, amíg meg nem tölti az új generáció (Lenocska és társasága). Legfőbb előnyének azt tartják, hogy nyereséges. Ebben az összefüggésben meg kell jegyeznünk, hogy Mihail Kalityin,

²⁸ Vö. «для них пел соловей, и звезды горели...» (269).

²⁹ Vö. SPENGLER 1994, 227–232.

³⁰ Lásd a nyelvi összefüggést az oroszban: „szó” vö. «слово», „fülemüle” vö. «соловей», „bagoly” vö. «сова».

Liza apja nagy vagyonra tett szert, és a pénzszerzés, illetve a vezetéknev egybecsengése következtében alakját Iván Kalita moszkvai fejedelemmel állíthatjuk párhuzamba. A Kalityin vö. Калитин és a kiskapu vö. калитка szó/nevek hangkapcsolati egyezése a kertkapu funkcióját is meghatározza. Ilyeténképpen a hangsor referense nem a kép, hanem az a viszony, amelyet a jelburok kiépít. A szó jelentését tehát nem a szótár alapján határozhatjuk meg, ugyanis az értelme Turgenyev költői szövegének egészében képződik meg és manifesztálódik.

A meleg estére következő éjszaka is *csendes* és *világos*, noha a horgászat estéjével ellentétben most nem süt a hold. A regényszöveg részletezi, hogy a főhős miként jut el Lizáék kertjébe, majd a muzsikusz zárt terébe is. Lavreckij keskeny ösvényen halad egy kiskapuig, amelyet betaszít: „halkan megcsikordult és kinyílt, mintha csak a keze érintését várta volna” (238). A kiskapu szinte várja a férfi érintését, egy másik tárgyhoz – Liza kerti padjához – hasonlóan. Az orosz eredetiben a hangismétlés a köznapi és szokványos helyett új szemantikai kapcsolatot létesít a hősnő neve, alakja és a közelség jele között: «вблизи Лизы» (270). A szemiózis „szétzúzza” a hősnő nevét, és új kapcsolódásokat épít ki a részecskék között. A név tematizálása tehát a szó és az alak között egyenértékűséget teremt.

Az érintés a főhősnek a hősnő világába való szimbolikus belépését is jelenti (vö. árnyékos kert/ház): „harmadszor is nevéen szólította, s feléje nyújtotta a két kezét”, de Liza is közeledik hozzá: „elvált az ajtótól, és kilépett a kertbe.” Lavreckij „megfogta a kezét, és oda vezette a padhoz” (239), majd megérintette a lány ajkát. A fizikai kontaktus az érzelmi kapcsolat kifejeződése. A főhős akarásának tárgya – a szerelem, mely érzés határozottan elutasítja a halál lehetőségét. Ez az akarat azonban a regény valóságában megkérdőjeleződik. Az eltérő alakú értelmezésekből fakadó konfliktust az okozza, hogy a hívó Liza a boldogságot megfoghatatlannak tartja, és elutasítja a földi értékeket. A Lavreckijjal folytatott vitáik során, beleértve egy korábbi beszélgetést is a virágoskertben (ahol a beszélgetés tárgya szintén kontrasztban áll a helyszínnel), a hősnő csak ezt a gondolatot ismételgeti: „Maga is szerelemből házasodott... és boldog volt-e? [...] –, a boldogság nem tőlünk függ a földön” (225). Találkájuk előtt azonban a Liza által rendelt éjjeli mise a szavában beálló változást tükrözi: tudatosítja a szerelem érzését, amely paradox módon a hallgatásában, a verbális megnyilvánulás elutasításában fejeződik ki: csak „mély, figyelő, kérdő tekintetet” (234) mutat. A találkán már próbára teszi hitét, és megkísérli elfogadni Lavreckij szavát. A hősnő kimondott szavai az ismétlődő beszédmódot képviselik, Lavreckij szerelmet firtató kérdésére nem válaszol, gesztusai viszont csendes beleegyezését fejezik ki: könnyezik, és átadja magát a csóknak.

Ezt az „újjászületés”-t bontja le azonban a cselekmény váratlan fordulata. Varvara Pavlovna megjelenése a boldogság lehetetlenségének a tételét támasztja alá. A válságot az általánosan elfogadott morál is súlyosbítja, amelyet nagynénje kér számon Lizán. Az *érintés* motívuma itt Liza tiszta érzéseinek testi szenvedéllyé degradálását képviseli: „idegen kezek milyen durván értek hozzá, az ő szent titká-

hoz!” (256). Ugyanilyen kellemetlenül hat a hősnőre Lavreckij feleségének a jellegzetes gesztusa, aki szeret hozzáérni a beszélgetőpartneréhez. A nagynéni érintését viszont elfogadja, nem húzza el a kezét, keresztényi módon megengedi, hogy a vétkét jóvátegye. Marfa Tyimofejevna megköveti Lavreckijt is: „jó ember, nem harap” (286),³¹ és csak akkor nyugszik meg, amikor kiderül, hogy nem követett el házasságtörést: „Lám, lám: az özvegy! Adj egy kis vizet” (256).³² Marfa Tyimofejevna unokahúgával szembeni haragját a *vihar* szó jelöli, a szerelmesek elválását pedig a ferdén álló, „félrecsúszott” (255) *főkötő*vel végzett cselekvése, gesztusai és természetesen, szavai kísérik: hol felveszi, hol leteszi, keresi. Más tárgyak, így Liza zsebkendője, szintén a narratív *détail* funkcióját töltik be Turgyev regényében. Lavreckij megállítja és elteszi a lehulló kendőt, így kívánja megőrizni a múltat. A főhős és a hősnő közötti érintkezés megszakad, és a kerti epizód motívumai ellentétes előjellel ismétlődnek meg – Liza már nem adja oda a kezét.

A hősnő szerelmét („akarati cselekvését”) képletesen úgy definálja, mint „bűnt”, melynek „megbüntetése” a küszöb átlépésében realizálódik, amikor Liza belép a nappali ajtaján, hogy találkozzon Lavreckij visszatért feleségével.³³ A kiskapu motívuma itt inverz funkciót tölt be. A kézimunka – mint álca – segít Lizának, hogy elrejtse érzelmeit: az ablaknál „a hímzőráma fölé hajolt, s lopva figyelgette a vendéget” (260) (vö. a Párkák alakja). Az elbeszélés átveszi a nézőpontját: „az elítéltek érzéketlensége áradt el benne” (262). Ezt követően dönt arról, hogy elhagyja világi életét a kolostor kedvéért. A vásárnap már nem a feltámadás napját jelenti, hanem Liza önmaga fölött mondott ítéletének a kezdetét, és a templomi harangszó is mintha temetésre hívná. A muzsikussá Lemm így búcsúzik: „Minden meghalt, és mi is meghaltunk” (284), Liza pedig visszatér korábbi szavaihoz, amikor bevallja kivonulását az életből Lavreckijnek. Nagynénjének részletesebben is kifejti érveit, és még egy szempontot beemel: véglegesen is sajátjává teszi az „imádság” szavát annak érdekében, hogy engesztelést nyerjen apja „bűneiért”.

Az öregasszony nem véletlenül nevezi cellának Liza szobáját, amely – noha világos karakterű és virágok varázsolják élettellivé –, akárcsak a többi szereplő háza, megtestesíti gazdája domináns jegyét. Marfa Tyimofejeva gesztusa – „lehajolt egy fiatal rózsató cserepe fölé” (186) – még egy utolsó jelzés a világi élet örömeire és szépségeire, mert Liza szimbolikusan elbúcsúzik, elköszön (vö. „meghajolt”) a Kalityin-háztól és korábbi életétől. Új életét, „fészkét” a kolostorban találja meg, amely a halál terét idézi. Eddig a fordulatig Liza vallásos, de szelíd természete a szeme fényességében tükröződik, most viszont alakjához a dajka attribútumai és

³¹ Vö. «не кусается» (318). Ez a predikátum az adott kapcsolatban állandósul.

³² Ezt az orosz eredeti nemcsak narratív részlettel fejezi ki, hanem egy pontatlanul rímeltetett összecsengés segítségével is: «Вишь, вдовый! Дай-ка мне воды» (289).

³³ Az orosz eredetiben az alábbi szavak jelölik: „bűn” vö. «преступление» – „átlépés” vö. «переступление».

predikátumai rendelődnek (szótlanság és áhítat). A korábbiakkal ellentétben, *sőt* jegyekkel ruházódik fel, és át is neveződik: „a homályos, sápadt kísértetben, akin apácaruha van, s a tömjénfüst felhői veszik körül” (294). A Lavreckijjel való utolsó találkozásuk leírásában a szöveg csak a hősnő gesztusait jeleníti meg: alig észrevehető remegés és összeszorított ujjak. A főhős már nem érintheti meg, nem lépheti át ezt a határt.

Ezzel zárul a történet, előtte azonban Turgenyev egy „világosabb”, pozitívabb kicsengésű epilógust illeszt be. Az új, fiatal életet a mű keretes szerkezetében a természet újjászületése jelöli. Nyolc évvel a regény főbb eseményeit követően megváltozik a Kalityin-ház, és egy vidám nemzedék foglalja el: „megint tavasz volt...” (289). „Az égről megint sugárzó boldogsággal lengedezett a tavasz; megint mosolygott a földnek és az embereknek; dédelgetésétől megint virágzásnak indult, szeretett és dalolt minden. [...] ragyogtak a lemenő napban; ezekből az ablakokból fiatal hangok vidám, könnyű csengése hallatszott ki az utcára, szakadatlan nevetés; az egész ház csak úgy buzogott az élettől, s kicsordulásig telt a jókedvtől” (290).³⁴ A regény epilógusa átértelmezi a Marja Dmitrijevna és Varvara Pavlovna életformájához rendelt jegyeket, azaz a diszkurzusban nyelvváltás figyelhető meg. A korábban kiemelt hangkapcsolatokon keresztül a megnyilatkozás tartalma nemcsak az elbeszélés, hanem a jelek szintjén is leképeződik (Lenocska nevével kiegészítve): a Turgenyev-szöveg demonstrálja is azt, amiről beszél. Az ifjúsággal együtt most a kutyák és a madarak is megérik az új szabadságot. Az énekesmadarak hangja szintén harsogó – a szerelem és az öröm kontextusában. Csak a Lemvre vonatkozó kérdés vált ki ideiglenesen szomorúságot és csöndet.

Lavreckij újra a kiskapun keresztül tér vissza a házba, akárcsak találka idején. A visszaemlékezést a helyszín – a kert – indítja el, és az *érintés* motívuma most a hiábavaló próbálkozást jelöli: „ahol utoljára nyújtotta ki hiába kezét a megszentelt serleg után, [...], most, magányos, hontalan vándor” (295). A tárgyak is megváltoznak – a főhős korosodásával párhuzamosan emlékjelekké válnak: a pad „megfeketedett; [...], élő érzése az eliramlott ifjúságnak, boldogságnak, mely az övé is volt valamikor” (293). Felesége visszatérésekor Lavreckij szembesül korábbi diszpozíciója könyvízü jellegével, és a boldogság elvesztéséből fakadó reménytelenség érzése keríti hatalmába. A főhősnek el kell fogadnia a beletörődés többször ismételt parancsát: „meg kell hajtanom a fejem” (281). Az engedelmesség – Liza *szava*, ezt veszi át a főhős. Most azonban az elmúlt boldogság szembeállítódik az

³⁴ Vö. «Опять настала весна...» (321). «Опять повеяло с неба сияющим счастьем весны; опять улыбнулась она земле и людям; опять под ее лаской все зацвело, полюбило и запело. [...] румянились и блестели на заходящем солнце; из этих окон неслись на улицу радостные, легкие звуки звонких молодых голосов, непрерывного смеха; весь дом, казалось, кипел жизнью и переливался весельем через край» (323).

új generáció jövőbeni lehetőségeivel.³⁵ Lavreckij is lemond a boldogság ideájáról, háza gazdájaként saját tevékenységében³⁶ valósítja meg „jelenlétét”.

A szöveg motívumrendszere így nyer új kifejezést, a lét mint egyszeri és egyedülálló esemény megértése viszont nincs verbalizálva. A regény zárómondatában a narrátor lemond a megnyilatkozásról (igaz, az érzésekkel kapcsolatban): „csak rájuk mutathatunk – és elhaladunk” (296). Elmondhatjuk ugyanakkor, hogy a regény csak demonstrálja, de nem értelmezi a „szó”-t. A költői szöveg a gondolkodás és a megértés másik módját teremti meg, amely kizárólag a nyelv jelképes közvetítésein keresztül érhető el, mert azok kényszerítik a gondolkodást arra, hogy a nyelvre, nem pedig a hitre és az ideológiákra támaszkodjon. Elemzésünkben Turgenyev lírai prózájának ezt a jellegzetességét emeltük ki, vagyis azt, ahogy az elbeszélés az elhangzó hangból megképződik, és megnyitja a szó szemantikai potenciálját, a reszematizáció pedig a ritmikus ismétlés következtében a regény-nyelv forrásává válik.

Bibliográfia

- Барсукова-Сергеева, О. М. (2004), Символика гнезда и бездны в романах И. С. Тургенева, Русская речь, № 1, 8–15.
- Илюточкина, Н. В. (2011), Функция усадебных пространственных образов в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», Ученые записки Орловского государственного университета: научный журнал, Орел: изд-во ФГБОУ ВПО, № 4, 188–193.
- Краснокутский, В. С. (1985), О некоторых символических мотивах в творчестве И. С. Тургенева, in Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX века, отв. ред. Г. П. Макогоненко, Ленинград, Изд-во ЛГУ, 135–150.
- Króó Katalin (1998), *Lavreckij vándorlásának motívuma Turgenyev „Nemesi fészek” című regényében*, in HÉTÉNYI Zsuzsa (red.), *Dolce Filologia. Irodalomtörténeti, kultúratörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldhelyi Zsuzsa c. egyetemi tanár születésnapja tiszteletére*, Budapest, 73–87.
- Лебедев, Ю. В. (2008), Россия и русские в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», Литература в школе, № 10, 12–18.
- Манн, Ю. В. (1987), Эпизод из истории вечных образов, in Ю. В. Манн, Диалектика художественного образа, Москва, Советский писатель, 171–189.
- Маркович, В. М. (1982), Эволюция художественной системы Тургенева-романиста в 1855–1862 гг. («Рудин» и «Дворянское гнездо»), in В. М. Маркович, И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века, Ленинград, Изд-во Ленинградского Ун-та, 109–166.

³⁵ A feleslegesség, az ideológiák kérdéséről és a regény kompozíciójáról lásd Манн 1986; Маркович 1982; Маркович 1984; Лебедев 2008.

³⁶ Vö. Króó 1998, 73–87.

- Маркович, В. М. (1984), Между эпосом и трагедией (О художественной структуре романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо»), in Проблемы поэтики русского реализма XIX века, отв. ред. Г. П. Макогоненко, Ленинград, Изд-во Ленинградского Ун-та, 49–76.
- Романов, Д. А. (2005), Система лейтмотивов в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», Русская речь, № 5, 8–12.
- Романов, Д. А. (2007), Черты языковой архаики в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», Русский язык в школе, № 4, 68–73.
- Spengler Katalin (1994), Сюжетообразующая роль музыки в «Дворянском гнезде», in Зельдхейи-Деак Ж.–Холлош А. (ред.), И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, традиции, Доклады международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева, 26-28 августа 1993 г., Budapest, 227–232.
- Тургенев, И. С. (1979), Дворянское гнездо, in Иван Сергеевич Тургенев, Избранное. Романы, Киев, Веселка, 160–330.
- TURGENYEV, Ivan Szergejevics (1981), *Nemesi fészek*, in Ivan Szergejevics TURGENYEV, *Rugyin. Nemesi fészek*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, Kriterion, 133–296.

SELMECZI JÁNOS

Senilia: az önértelmező írás műfaja

Turgenyev: *Költemények prózában*

Rád ismertem, képzelet istennője!
Véletlenül tértél be hozzám
– fiatal költőkhöz vezető utadon.

(Turgenyev: *Látogatás*)

Új forma – új műfaj: az írás evolúciója

„Kedves jó olvasóm, ne fúsd át egyvégtében ezeket a költeményeket, bizonyára megunnád – s a könyv kiesne a kezedből. Olvasd őket külön-külön: ma egyet, holnap egy másikat; és talán valamelyik majd nyomot hagy a lelkedben” (TURGENYEV 1956, 595).¹ Így ír Turgenyev a prózai költemények ciklusának előszavában, mintegy műfaji meghatározást is adva öregkori miniatűrjeinek, melyeknek a *Senilia* címet adta. Amikor 1882-ben Mihail Sztaszjulevics, a Вестник Европы című folyóirat főszerkesztője az íróat a Párizs melletti Bougivalban meglátogatta, Turgenyev felolvasott neki a *Seniliából*. Sztaszjulevics kézirattal tért vissza Pétervárra, s a folyóiratban megjelentette az író új munkáit. A *Senilia* cím elmaradt, az előszó „*költemények*” szava mellé a kiadó ezt a szót szúrta be: „*prózában*”. E beavatkozást a főszerkesztő bizonyára az akkor már ismert – 1869-ben megjelent – sorozat, Baudelaire *Petits Poèmes en Prose* (*Kis költemények prózában*) című ciklusa hatására alkalmazta.

E tanulmány keretein belül most nem átfogó műfajelméleti megalapozásra vállalkozunk, hanem azt vizsgáljuk, hogy miféle írásmód hívja életre ezt az új, nehezen definiálható kétarcú prózai képződményt, amely – mint látni fogjuk – nem csupán műformát, annál többet: új műfajt teremt. Meg kell jegyeznünk ugyanakkor, hogy a „prózavers”, illetve „prózai költemény” fogalomhasználat napjainkban sem teljesen tisztázott, s az irodalomtudományban sem a helyes megnevezést illetően, sem a fogalom jelentését tekintve nincs egyetértés. Az olyan szövegeket azonban, mint Bertrand *Gaspard de la nuit* vagy Baudelaire *Petits Poèmes en Prose* című ciklusai, melyek a turgenyevi *Költemények prózában*, vagyis a *Senilia* közvet-

¹ Saját fordítás – S.J.

len előzményeinek is tekinthetők, illetve Rimbaud *Illuminations*, Oscar Wilde *Poems in Prose* vagy Rilke *Gedichte in Prosa* című sorozatait általánosan a prózai költemények szövegtípusaiba sorolják. A turgenyevi életmű záróakkordjait képező, az író halála előtti években született öregkori miniatűrök műfaji értelmezéséhez segítségül talán először érdemes a *Senilia* ciklus magyar fordítója, Áprily Lajos szavait idéznünk az 1964-es magyar nyelvű kiadáshoz írt utószóából, aki e szövegkorpuszt az öregkor műfajává váló „lírai naplóként” ismerteti:

Költemények prózában... Fordítsuk még egyszer vissza a szót s olvassunk el néhányat a legdallamosabbak közül, melyeket gondolatritmus, refrénszerű ismétlődés, numerizálás vagy versszerű tömörítés rímtelenségükben is az igazi költemények magasságába emel. Olvassuk el azt, melynek verssor adta a címét is („*A rózsza virága be szép s üde volt...*”), s ne mondjunk ellent, ha valaki meghatottan azt állítja, hogy az orosz irodalom egyik legszebb elégiája. Olvassuk el a két alpesi hegycsúcs *Párbeszéd*-ét, ha a komor fenség költői birodalmába akarunk emelkedni, s meg akarjuk érezni a végtelenség hideg leheletét. És olvassuk el *A nimfák*-at, ha meg akarjuk ízlelni az antik szépséget kifejező előadás zenei lebegését. (ÁPRILY 1964, 190.)

A költő-műfordító nemcsak a műfaj definíciós nehézségeire mutat rá a ciklus sokarcúságának felvillantásával, de érzékkel rátapint a prózai költemények írásmódjának lényegi elemeire a dallam, a ritmus, a zeneiség és a tömörítés fogalmainak kiemelésével. Mire is utal az Áprily által említett „sokféleség”? A ciklus tematikus és hangulati sokszínűsége is tovább élezi az új műfaj definíciós nehézségeit. A sorozatban ugyanis egyaránt megtalálhatók miniatűr szatírák, úgymint *A tökfilkó*, *Egy elégedett ember*, *A kígyó*, *Az író és a kritikus* vagy *A tudósító* című költemények, vagy szatirikus lélektani karakterdarabok, mint *Az ikrek*, *Az önző*, *Ellenség és jó barát*, továbbá tömörített sorstörténetek, mint a *Masa*, a *Scsi* vagy a *J. P. Vreusz-kaja emlékének*; és természetesen az öregkor, a betegség és az elmúlás nyomása alatt, fájdalmas előérzetek, (rém)álmok, víziók vagy apokaliptikus látomások által előhívott költemények, mint *A világ vége*, *A koponyák*, *A bogár*, *Az öregember*, *Feketerigó*, *Fészek nélkül*, *Homokóra*, *Amikor nem leszek* vagy a *Felkeltem éjjel*. Az öregedés és az agónia líráját azonban olyan költemények is kísérik, mint a szerelem megélésének diadalmas pillanatairól, a megújulás élettéményéről, valamint a művészet mindig újratöltődő erejéről szóló költemények, úgymint az *Azúr-ország*, a *Látogatás*, *A veréb*, *A kő*, *U-A... U-A* vagy az *Állj!*. Világos tehát, hogy Turgenyev prózai költeményeit nem a tematikus egység miatt tárgyaljuk önálló szerzői paradigmában, hanem egy merőben eredeti, poétikus – új műfajt létrehozó – írásmód megszületése okán.

Az alábbiakban arra a kérdésre keressük a választ, hogy miben rejlenek e megújult lírai és aforisztikus prózanyelv tulajdonságai, amely nemcsak a turgenyevi regényprózától, de a kései „lírai” elbeszélések írásmódjától is eltér. Szükségszerű

tehát, hogy a *Seniliákat* ne csak önmagukban, hanem az életműegész összképe felől szemlélve is vizsgáljuk, a turgenyevi írásmód evolúciójának fényében. A prózai költemények közvetlen előzményeivel, a titokelbeszélésekkel már látható ugyanis az átfordulás a nagyepikából a prózapoémába: vagyis a nagyregények termékeny szerzője – az *Aszja*, a *Rugyin*, a *Nemesi fészek*, az *Apák és fiúk*, a *Küszöbön*, a *Füst* után – végleg a kisepikai (például novellisztikus) formákat is redukáló prózaművek felé fordul. Ezenfölül versnyelvi eljárásokat aktivizáló írásmódot érvényesít,² majd e lírai elbeszéléseket, vagyis a titokpróza darabjait kíséri és követi az író élete végén a mély filozófiai indíttatású, tömör, aforisztikus, mintegy nyolcvan miniatúrból álló prózai költemények sorozata.³

Néhány évvel Turgenyev 1883-ban bekövetkezett halála után, 1892-ben Dmitrij Merezkovszkij – a sokak által a *szimbolizmus* programnyilatkozatának is tartott – *Az orosz irodalom hanyatlásának okai és új irányzatai* című könyvében vizsgálja a prózai költeményeket, kitüntetve a szerző kései prózáját a korabeli kritikával szemben: „[Turgenyev] kiszélesítette a szépség orosz fogalmának határait, meghódította az addig ismeretlen művészi érzékenység egész területeit, az orosz nyelv új hangjait, új oldalait tárta föl” (MEREZSKOVSZKIJ 1965, 112). A szimbolista vezéregyéniség programdeklarációjában a szimbólumok használatában, a művészi érzékenységben és a misztikus tartalomban jelöli meg az új irodalom fő komponenseit, ezért is fordít kitüntetett figyelmet a turgenyevi prózaversekre és a titokprózára. Merezkovszkij Turgenyev-értelmezésében elválik a szerző kései prózája és prózaversei által alkotott szövegkorpusz a nagyregényekétől vagy a korábbi korszakoktól.⁴ A szimbolista irányzathoz közvetlenül nem kapcsolódó esztéta,

² A *Látomások* című elbeszélés írása közben írja levelében Annjenkovnak: „Már egy éve azt érzem, hogy csak *szkázkákat* tudok írni. Ez alatt személyes, lírai szövegeket értek” (Turgenyev levele Annjenkovhoz 1862. május 6-án. TURGENYEV 1963, IX. 6.). A *Látomásokat* (1864) rövid időn belül követi a *Kutya* (1866), a *Különös történet* (1868) és a *Jergunov hadnagy története* (1868), majd a 70-es években írja meg a *Kop, kop, kop* (1871), az *Álom* (1877), illetve az *Alekszej atya elbeszélése* (1877) című novellákat, végül nem sokkal az író halála előtt születik meg a titokpróza két utolsó darabja, a *Diadalmas szerelem dala* (1881) és a *Klara Milics (A halál után)* (1883) című elbeszélések. E folyamatról, a turgenyevi írásmód elmozdulásáról, a regényt, a nagyepikai formákat leváltó lirizáló prózanyelv megalkotásáról bővebben lásd SELMECZI 2014, 348–357.

³ Fontos megjegyeznünk, hogy az ifjú Turgenyev filozófusként indul pályáján, majd a hegelianus berlini diák költő akar lenni, végül regényíró lesz. Élete végére újra *költő* és *filozófus*, azonban a filozófia fogalmi nyelvének helyére a költői nyelv szabályozását helyezi. Ily módon transzformálja az aforisztikus műfajok filozófiai nyelvét prózába – azzal a késztetéssel, hogy létrehozza saját írásmódját. A *Senilia* prózai költeményeiben radikálisan megnő a fogalmi predikativitást fölülíró *nyelvi kreativitás* értelemképző szerepe.

⁴ Értelmezésében a prózai költemények és a titokelbeszélések impresszionista művészete képezi a – szerinte sematikus, tendenciózus – regények ellensúlyát. Vö. MEREZSKOVSZKIJ 1994, T. 1. 175, 177.

Szergej Andrejevskij hangsúlyozza, hogy a „történelmi-társadalmi” Turgenyev, vagyis a *nyugatos/szlavofil, profán/szakrális-vallásos* és egyéb dichotómiák mentén értelmezett szerző széles körű figyelmet kapott, azonban a költő-alkotó Turgenyev nem, ezért fordít kiemelt figyelmet a prózai költemények poétikájára, s a turgenyevi írásmódot a szimbolizmus bizonyos jelenségeinek megelőlegezéseként értelmezi (ANDREJEVSZKIJ 1902, 264). Andrejevskij hangsúlyozza továbbá, hogy Turgenyev mindvégig megmaradt *költőnek*; a *Мир искусства* című folyóiratban 1901-ben jelenik meg a *Вырождение рифмы* című írása, melyben így vélekedik: „a 19. század második felének három legnagyobb költője Turgenyev, Flaubert és Maupassant – csakhogy mind prózában írtak” (ANDREJEVSZKIJ 1901, 236).

Az 1900-as évek végére elérkező ún. szimbolista „válság” időszakára a turgenyevi szövegek újra előtérbe kerülnek. Merezskovszkij az 1910-ben írt *Болезнь России* (*A beteg Oroszország*) című munkájában újra vizsgálódásai tárgyává teszi a prózai költemények és a titokelbeszélések látomásszerű, áttetsző, ikonikus nőalakjait, amelyeket a goethe-i „örök nőiség” ideáljával hoz összefüggésbe; Turgenyev-esszéjének címe a *Поэт вечной женственности* – *Az örök nőiség költője* (MEREZSKOVSZKIJ 1910). A szimbolista gondolatvezér Turgenyev művészetét egyébként is tipológiailag Goethéhez sorolja, akinek világlátása ebben az időben Merezskovszkij számára gnoszeológiai norma volt (MEREZSKOVSZKIJ 1893).

A prózai költemények olyan írók számára válnak mintává, mint Fjodor Szologub, Zinaida Hippisz vagy Alekszej Remizov, de Alekszandr Blok, Andrej Belij vagy Ivan Bunyin műveiben is kimutatható a hatásuk. Annyszkij, majd Balmont és Belij is kísérleteznek a prózaversek műfajával, több-kevesebb sikerrel. Balmont próbálkozásairól így ír a kritika a *Русское богатство* című lapban: „Néhányan közülünk kísérleteztek prózai költemények írásával, csak közben elfelejtették, hogy ehhez Turgenyevnek kell lenni” (КОРОВКА 1897).⁵ Balmont, aki követője volt Turgenyevnek, 1921-ben az orosz emigráció Párizsban megjelenő lapjában, a *Современные записки*-ben közli *Мысли о Тургеневе* (*Gondolatok Turgenyevről*) című cikkét, melyben az „impresszionista” Turgenyevet az orosz szimbolizmus előfutárának nevezi (BALMONT 1992, 315). Szintén a prózai költeményeket emeli ki Rodzevics 1918-as Turgenyev-könyvében, és arra az „impresszionista írásmódra” hívja fel a figyelmet, amit Merezskovszkij is hangsúlyozott, s a prózaversek ciklusát a szimbolizmus felé mutató jelenséggént értékeli: „[Turgenyev] jellemzője a *keresés* – új költői témák, új irodalmi formák keresése” (RODZEVICS 1918).⁶

A szimbolizmus „válságának” éveiben, a már posztszimbolista orientációjú irodalmárok értelmezéseiben Turgenyev, a „szimbolisták által elfelejtett klasszikus” a perifériáról újra a középpontba kerül, például az *Аполлон* folyóirat különböző

⁵ Saját fordítás – S. J.

⁶ Saját fordítás – S. J.

számaiban az 1909–1910-es években (DIMOV 1909; A. TOLSZTOJ 1910; KUZMIN 1910), de főként újra a turgenyevi „impresszionizmus” jelenségét vizsgálva, amely az eddigiekben felsorolt kritikák és értelmezések talán egyedüli invariánsa.

Impresszionizmus: a pillanatba zárt élet
– metaforába rejtett aforizma

A szimbolizmus valamelyest egységesen „impresszionistaként” azonosította a turgenyevi írásmódot a prózai költemények modalitásával összefüggésben, s a szerző centenáriumán, 1918-ban is ez alkotta az értelmezési paradigma meghatározó vonulatát.⁷ Ez talán a mostani bicentenáriumon is helytálló, bár a mai napig kevésbé definiált az író szövegei tükrében. Az érzéki benyomás rögzítése mellett a nyelv zeneisége, az emlékképek rekonstrukciós eljárásai, a pillanatszerűség, valamint a mozgás, illetve a mozdulat „pillanatfelvételei” s a jelenség, a *pillanat* megragadása határozzák meg ezt a beszédmódot. Talán ez utóbbi jellemzi leginkább Turgenyev írásművészetét a prózai költeményekben. Az *Állj!* című miniatűr – amely közismerten a Turgenyevhez gyengéd szálakkal kötődő énekes-színésznő, *Pauline Viardot* látványának, hangjának, illetve színpadi előadásának pillanatait emeli a „halhatatlanságba” – tárja föl a turgenyevi életmű egyik legkarakterisztikusabb mozzanatát: a pillanat erejének, a pillanatba zárt halhatatlanságnak az átélését, a pillanatban föltáruló léte tartalom megformálását. Vö.: „Állj! Így, ahogy most látlak – így maradj meg emlékezetemben [...]. Itt van a titok – a megnyílt titok. A költészet, az élet, a szerelem titka! És itt van, itt van a halhatatlanság!” (TURGENYEV 1964, 130–131).⁸ A költemény annak a tapasztalatnak a megéléséről tanúskodik, miszerint az idő az ember számára véges, de a pillanat intenzitása végtelen érvényű lehet. Vö. ugyanitt:

⁷ A szimbolista irodalmi kultúra és az annak közegében megszülető értelmezői hagyomány Turgenyev-recepciója ellentmondásos s leginkább hullámzó volt, mégis a szimbolista kritika egyértelmű hozadéka, hogy ráirányítja a figyelmet – Andrejevskij szavaival élve – a „másik Turgenyevre”, a titokpróza és a prózaversek alkotójára. Ha összevetjük az író korának kritikai recepcióját a századforduló szimbolista befogadásával, két különböző Turgenyev-képet ismerünk meg: egyfelől a társadalmi, aktuálpolitikai és eszmetörténeti koncepciókkal foglalkozó regényíró képét, másfelől pedig az „impresszionista”, szimbolikus-fantasztikus elbeszélések és prózaversek „lírai” szerzőjét. Így mindkét kritika szelektív marad, figyelmen kívül hagyja a turgenyevi írásmód evolúcióját, és talán egyik sem birkózik meg a turgenyevi életmű egész komplex befogadásának kihívásaival.

⁸ A továbbiakban a hivatkozott oldalszámot zárójelben adom meg.

Más halhatatlanság nincs – ne is legyen. Ebben a pillanatban te halhatatlan vagy. Elszáll a pillanat – s újra egy marék hamu vagy, egy asszony, egy gyerek... De mit számít ez neked! – Ebben a pillanatban minden mulandó és időbeli felett s minden mulandón kívül álltál. Ez a *te* pillanatod véget nem ér soha. (131.)

Zöldhelyi Zsuzsa *Turgenyev prózai költeményei* című könyvében hívja fel a figyelmet Goethe Turgenyevre gyakorolt hatására a *Faust*-intertextus kiemelésével (ZÖLDHELYI 1991, 188): vö. „...a pillanathoz esdve szólnék: Oly szép vagy, ó, ne szállj tovább!” (GOETHE 1974, 403).

Ugyanígy az egyén számára véges idő által reprezentált mulandóság kerül szembeállításra a *Mentem magas hegyek között* című költemény pillanatával: „Magamra sem ismertem én: egy egész világ volt enyém! Mért nem haltam meg akkor, ott?” (161–162), míg a *Párbeszéd* című miniatűrben a hegyóriások, a tornyosuló „két kolosszus” tömör kérdés-felelet párfjai a végtelenség és a mulandóság, pontosabban szólva a kozmikus idő és az időpillanat szemantikai ütközőpontjait jelenítik meg: „elfut ezer esztendő: egyetlen pillanat” (12). A *Feketerigó* című költeményben a madárdal hangjai „örökkévalóságot leheltek”; e hangok hatására „lelkemben megmozdult egy pillanatra a mozdulatlan...” (147–149). Turgenyev „impresszionizmusa” talán épp abban rejlik, hogy föltárul, mi módon megy végbe a pillanat megragadása és annak feldolgozása: érzékeink tökéletlen „felvételeket” rögzítenek valóságelemekről: képekről, hangokról vagy egy érintésről – azonban ezek *feldolgozása* az írásaktusban mehet végbe. Következésképp Turgenyev számára nem a pillanatba való belekapaszkodás, nem pusztán egy kép vagy hang rögzítése releváns. Az új alkotói probléma az, hogy miként képes a madárdal hangjait (*Feketerigó*), a hullám ölelésének pillanatát (*Mentem...*), az imádott nő sugárzó látványát és énekét, „a lelkedből lelkedzett hangot” (*Állj!*) vagy az „elpattant húrral” metaforikusan azonosított nimfák sóhaját (*A nimfák*) írott szöveggé transzponálni. Ezt az új, unikális műfajt határozza meg a *próza* költemények megnevezéssel.

Ki kell emelnünk az álmok szövegbe foglalásának szerepét is, amely mindig is sarkalatos pontja volt Turgenyev írásművészetének, de a *Senilia* ciklus még a regényeknél és az elbeszéléseknél is erőteljesebben exponálja az álmokat. Ahogyan Alekszej Remizov megállapítja: egy író sem hagyott hátra annyi álmot, mint az „álomlátó” Turgenyev, s hozzáteszi, hogy az álom nemcsak a mindennapi impresszióink, a nem kimondott vagy nem kiteljesedett gondolataink megjelenítője, hanem a „meglátás”, a megismerés és az eszmélés eszköze, s éppen ezért az orosz irodalomnak oly szerves alkotóeleme az *álomlátás* szövegbe épülése (REMIZOV 1989, 144). Turgenyev tudatosan fordul az álmokhoz, melyeknek státusa *határállapot* – két világ közötti köztes állomást feltételez. Ebben a *közben* a leglényegibb élettartalmak ragadhatók meg, tetten érhető a pillanatba zárt halhatatlanság; az álmok szimbolikus nyelve pedig – mint sajátos megértésforma – hozzásegít az álomban, az álompillanatban feltáruló élettartalom megértéséhez.

Az álom egyfajta műfaji indexként is megjelenik több költemény esetében, melyeknek Turgenyev az „*Álom*” alcímet adja, például *A világ vége* vagy *A küszöb* esetében, és számos miniatűr így kezdődik: «Мне снилось» vagy «снилось мне», vagyis: „Azt álmodtam, hogy...”, például *A bogár* vagy *A természet* című darabokban, vagy a *Két testvér*ben, amelynek első mondata: „Csak látomás volt...” (83). Kettős motiváció emeli az álmokat műfaji indikátorrá: egyfelől a szerző életrajzi háttere, a haldokló író vonzódása az álmokhoz, az élet és halál közötti határállapot jelölőéhez, ami számára személyes életpaszta volt; másfelől az álmoknak az a – szimbolikus jelölést megkövetelő, a tudatból kiszorult információkat szimbólumokkal helyettesítő – specifikus nyelve, azaz lényünk mélyéről jövő sajátos jelbeszéd, mely hozzásegít bizonyos szimbólumtartalmak megértéséhez – méghozzá az álom nyelvi manifesztációja révén.

A prózai költemények egy másik fő ismérve a tömörség, illetve a tömörítés eljárása és az aforisztikus írásmód. De pontosan az írásnak mely rétegei és milyen elemei kerülnek tömörítésre, és mindez hogyan valósul meg? Turgenyev maga is reflektál saját írásmódjának formálódására, ahogyan a *Frázis* című prózaversben maga tesz tanúbizonyságot arról a diszpozícióról, amely az író alkotó munkájában sosem hagyta nyugodni – a *frázistól* való félelemről: „Félek a frázisoktól és kerülöm őket” (170). Ez a félelem és a frázis „fogságának” tudata, illetve az abból való kiszabadulás vágya egy olyan letisztult, tömörségre törekvő beszédmód kiforrásához járul hozzá, ami Turgenyev írásművészetében az író élete végéhez közeledve a prózaköltemények létrejöttét teszi lehetővé. Ez a – közelgő vég által is meghatározott – diszpozíció egyúttal maga az írásra való készítés.⁹ A prózai költemények írásával Turgenyev saját korábbi kifejezésformái, illetve az esztétizált beszéd frazeologizmusai kritikusává is válik. De mi kerül a „frázis” helyére? Nem kétséges, a szó egyre erőteljesebb szemantikai innovációja, mely a költészetben nem a beszéd (*parole*), hanem a nyelv (*langue*) produkciójának teljesítménye; nem a denotációé, hanem a szignifikációé, valamint az így keletkező új, metaforikus jelentésegységek tematizálását írja elő. A tengerparton heverő „vén kő” az „öreg szív” jelöltjét – a véggel szembesülő, szenvedő ember alakját – ruházza fel új jelentéssel. Ez a *nyelvi alkotás* – a költészet – műve. A predikációra szolgáló beszédmegnyilatkozások logikai rendszerében ez az egyszeri és megismételhetetlen prózanyelvi képződmény elképzelhetetlen, jelentése abszurd.

A szimbolizmushoz kötődő irodalmár-filozófus Mihail Gersenzon szerint a *végtelességtől* való rettegés soha nem hagyta el Turgenyevet, s épp ezért foglalkozott annyit a *szerellemmel*, amely számára az „önazonosító és önmegerősítő élet megtestesülése” volt (GERSENZON 1919, 63).¹⁰ Ilyenformán Gersenzon szerint

⁹ E diszpozíció jelentőségére Kovács Árpád hívja fel a figyelmet Turgenyev *Egy félesleges ember naplója* című elbeszélésének értelmezésekor. Vö. Kovács 2009, 379.

¹⁰ Saját fordítás – S. J.

Turgenyev számára a *szerелеm* – a halál hatalmát meghaladó ereje folytán – lehet képes felszámolni élet és a halál határát. Vlagyimir Toporov Странный Тургенев (*A különös Turgenyev*) című könyvében a *szerелеm* és a *halál* „családi” hasonlóságra mutat rá (TOPOROV 1998, 54–102): értelmezésében a halál Turgenyevnél, mint ahogyan a szerелеm is, a szabadság felé tör utat – az idő szorításából való felszabadulás felé.¹¹ Turgenyev – kortársaihoz, Tyutcsevhez és Baudelaire-hez hasonlóan – közös töről fakadó jelenségek sajátos kölcsönviszonyaként értelmezte szerелеm és halál „rokonságát”, sőt – Toporov szavaival – „ikerségét” (vö. Tyutcsev Близнецы, azaz *Ikrek* című versével vagy Baudelaire *Les deux bonnes soeurs* [*A két jó nővér*] című szonettjével). Épp a szerелеm által világítják meg egymást élet és halál mélységei, s Toporov hozzáteszi, hogy Turgenyev megérezte ezt a sajátos kölcsönviszonyt: számára a szerelemélmény a lélek halhatatlanságának a „megtapasztalása”, de a halállal egy közös töről fakad, s vele antinomikusan összekapcsolódik.

Halál és szerелеm motivikus összefonódása, párhuzamos megjelenései, egymást kölcsönösen feltételező viszonya alkotja a *Senilia* metaforizációs folyamatainak egyik súlyponti halmazát: a szerелеm a halál attribútumaival, míg a halál a szerелеm jegyeivel kerül leírásra. E viszony – Paul Ricœur fogalmait alkalmazva – *élő metaforát* hoz létre: ilyenkor a metafora új *kategóriát* létesít, és nem egy már meglévő analógiát használ föl, hanem egy dolgot egy másik jegyeivel, illetve kategóriáival ír le, s e viszony az egész szövegre kiterjesztve is megmutatkozik (RICŒUR 2006). Turgenyev elbeszéléseiben és költeményeiben a *halál* és a *szerелеm* felveszik egymás attribútumait, azaz – Max Black terminusaival élve – *interakcióba* lépnek, azaz egymás jegyeit kölcsönösen felhasználva interaktív kapcsolatot létesítenek egymás között (BLACK 1990, 432–447).¹² A metafora használatánál két dologról két különböző, de együttesen és egy kifejezésben megjelenő gondolatunk van, ezek interakciójának eredménye a jelentés. Éppen ezért oly komplexek a jellegzetesen turgenyevi metaforák, elsősorban a *madár* és a *tenger* (de az olyanok is, mint a *víz*, a *hullám*, a *köd*, a *szél*, a *felhő*, a *szem* vagy a *rózsa*), melyek együttesen idézik fel és kapcsolják össze a szerелеm és a halál értelemvilágait.

Az olvasó tehát két képzet összekapcsolására kényszerül: „...az interakción alapuló metaforák megkívánják az olvasótól, hogy egy implikáció-rendszer segítségével kiválogassa, kiemelje és rendszerbe szervezze egy másik jelentésmező elemeit.” Két dolog interakciója során két *téma* egymást kölcsönösen megvilágító viszonyba kerül: „...ez egy olyan sajátos értelmi művelet, amely megköveteli, hogy mindkét témáról egyidejűleg legyen tudomásunk, de ami nem merül ki pusztán e két téma valamiféle összehasonlításában” (uo.).

¹¹ E kapcsolat megvilágítására Toporov az antropológia, mitológia és a klinikai pszichiátria területéről is hoz fel példákat.

¹² Black I. A. Richards 1936-ban megjelent munkája nyomán dolgozza ki az interakció-elméletet. Vö. I. A. RICHARDS 1977.

Turgenyevnél a *madár* és a *tenger* metaforái a halálhoz és a szerelemhez kapcsolódó képzetekről *együttesen* felidéződő, egymást megvilágító és interakcióba lépő jelentésmezők vagy gondolatok megszületésének szövegi alakzatait tárják föl, s gyakran együtt is fellépnek egy költeményen belül, mint például *A galambok*, a *Fészek nélkül* vagy a *Feketerigó* című miniatűrökben. A *Senilia* ciklusban az egyik leggyakoribb halálalakzat a *tenger*, amely a *halál* témaköréhez közvetlenül vagy közvetetten nem kapcsolódó kontextusban is, például a *szerellemmel*, a *boldogsággal* vagy a *tudattalannal* összefüggésben is többször megjelenik. A „tengeri” princípiumnak és a „tenger” képzeteinek megkülönböztetett jelentősége van az író műveiben: Toporov Turgenyev esetében egy sajátos *tengerkomplexus* jelenlétéről beszél: arról, hogy az író számára a tenger alakzatai valami archetipikusat jelenítettek meg. Toporov egy mitopoétikai és egy antropológiai érvrendszert felsorakoztatva azt vizsgálja, hogy milyen szerepet játszik Turgenyev tengerkomplexusában a *kollektív tudattalan*, vagyis az archetípusok megjelenése bizonyos lélektani hiányszavak kompenzálásában, a tudat és a tudattalan univerzuma közötti kapcsolat feltárásában és e művelet mint válságkezelő eljárás elsajátításában (TOPOROV 1998, 102–126).

A „tengerkomplexus” lényegét alkotó tenger mint a kollektív pluralitás képe, a hullámok, a part, a mélység, a tengerfenék több ambivalens értelmezési módot feltételez. Mintegy az ősvizek képének folytatója, melyek maguk is kettős lényűek: egyrészt *Khaosz* örökségeként a halál vizei, másrészt a kozmikusává váló világ magja – az élet vizei, „szülő” mélye. A tenger egyaránt demiurgosz és pusztító is, összeköt és szétválaszt, önmagában végtelen, mégis megvannak a határai, úgymint a part vagy a tengerfenék. A part lehet a halál partja, de ugyanúgy a megmenekülés vagy az újjászületés, vagyis az életé: tehát mindkét part – a „*másik*” (uo.). E mitológéákat megidézve Toporov is rámutat a halál és szerelem (Erósz) összekapcsolódására a tenger alakzataiban: Erósz kapcsolata a tengerrel a halál kezdeteként jelenik meg (vö. Erósz a holtak birodalma kulcsainak birtokosa is egyben, Khaosz gyermekeinek, Ereboz [a sötétség] és Nüx [az éjszaka] istenségek fia). Aphrodité is a tengerből született, és Erósz eredete is az ősvizekre vezethető vissza. Toporov a „tengeri” összefüggését az „erotikussal” az őket összekapcsoló predikátumokkal is magyarázza – a *ringatás*, a *hintázó mozgás* s a *hullámozás* képzeinek erotikus konnotációival.

A prózai költeményekben a *tenger* és a *madár* együttes szerepeltetésével Turgenyev azt kérdezi önmagától:

Merre menjek? Mihez fogjak? Olyan vagyok, mint egy magányos madár... [...] Alatta tenger, sárga és halott, akár a pusztaság. Igaz, hogy hullámozik és zúg, de vég nélküli morajlásában és habjainak egyhangú ringásában itt sincs élet, itt sincsen menedék. Kifáradt már szegény madár. [...] Végre összecsuksa a két szárnyát... s el-

nyújtott sóhajással a tengerbe bukik. Elnyeli a hullám – és sodorja előre, örök, értelmetlen zsongásával. Merre menjek? Vagy nincs itt az ideje, hogy a tengerbe bukjam én is? (*Fészek nélkül*, 153.)

A „tengeri” nemcsak irodalmi témája volt Turgenyevnek, hanem egy személyes tapasztalat kivetülése is, amely az író életében és a legszemélyesebb szövegeinek adott rétegében az archetipikus legerőteljesebb megnyilatkozásával kapcsolódott össze. Forrása – a mindenki számára közös, bár nem mindenki által aktivizált „kollektív tudattalan” archetípuskészlete. A tengermélybe való süllyedéshez olyan motívumok és alakzatok rendelődnek, amelyek az *élet terétől* való elszakadásra és egy *másik* térben való elmerülésre utalnak. *A világ vége* című költeményben a tenger „elnyel mindnyájunkat, [...] irtózatossötéttséggel örvénylik”, „[...] eltemetett, mélybe sodort és magával ragadott az a tinta-fekete, jeges, mennydörgő hullám” (30), ugyanakkor az *Azúr-országban* a tenger „a szerelemről beszélt”, s Turgenyev az azúrkék *tenger* látomását és a *madarak* „édes zengését”, a szerelem boldogságát és a természet szépségét sugárzó tengeri „tájképbe” foglalja:

Ó, Azúr-ország! Azúr, fény, ifjúság és boldogság hazája! Láttalak téged... álmomban láttalak. [...] Csak a parttalan, azúrkék tengert láttam; [...] ...és madarakkal édes, édes zengés szállt felénk... Mintha asszonyi hangok csendültek volna benne... És körös-körül minden: az ég, a tenger, [...], az ár mormolása [...] – minden szerelemről beszélt, üdvösséges, mély szerelemről! (80–81.)

Az önértelmező írás – a személyes alkotás készítése

A *tenger* metaforizációjának komplex kontextusképző szerepével kapcsolatban érdemes röviden felidézni *A kő* című költeményt, amely a tenger alakzatát a múlthoz való reprodukív viszonyként bontja ki. Ez a miniatűr egy paralelizmust tár föl: a „vén kő” és az „öreg szív” szintetikus párhuzamát. A költeményben megelevenedik egy „vén, szürke kő a tengerparton” a dagály idején, amikor a tenger hullámai „csapkodják, s hízelkedve el-eljátszadoznak vele”, s az egyébként komor színű területén fényes színek ütköznek ki. Másfelől pedig megjelenik „az én öreg szívem” is, amelyhez:

így hullámozottak mindenfelől a fiatal női lelkek – s az ő dédelgető érintésükre megpirosodott a szívem a rég elhalványult színektől s a hajdani tűz kiütköző foltjaitól. A hullámok visszavonultak... de a színek még nem homályosultak el – pedig érdes szél szárítgatja őket. (107–108.)

A hullámok fürdető „dédelgetése” helyébe lép a szél érdes „szárítása” – a színek azonban fennmaradnak: vagyis az érzés emléke, az érzésre való képesség – vagy másképpen fogalmazva – az érzelem kódja, vagyis az el nem vehető, más által nem átélhető és a más számára nem hozzáférhető személyes tapasztalat megmarad. Mire is utal ez a párhuzam? A választ maga a paralelizmus kiteljesedése adja meg a szubjektum személyes idejének a „nagy”, „távoli” idővel való összevethetőségével, a szív és a kő „emlékeivel”:

A kő megmarad a régi kőnek, de komor színű felületén fényes színfoltok ütköznek ki rendre. Arról a távoli időről tanúskodnak, amikor éppen szilárdulni kezdett a megolvadt gránit-tömeg – s az egész kő tüzesen lobogó színekben égett. (108.)

Az archiválódott emlékkód kibontható – nagy időtávlatokból is rekonstruálható. A „tűz” érintésének emlékét a színek mint emléknymok hordozzák a kő és a szív esetében egyaránt. A *kő* mint szó verbális jellé válik, következésképpen nemcsak a szemléltetés előidézését szolgálja, hanem az élettelen kő és az élő szív – illetve előbb ennek inverziója: a meglevenedő kő és az előregedett, élettelen szív – metaforikus azonosításával létrejövő szemantikai újítás révén a szubjektum önazonosítását is.

Ugyanilyen struktúrájú szintetikus paralelizmust tár föl *Az öregember* című költemény: a „sötét, súlyos napok” öregemberét a vénség „hidege és sötétsége” terheli – azonban e „vénség” a kiszáradó, összezsugorodó fa leveléhez hasonlóan még mindig rendelkezik *színnel*, vagyis emléknymokkal, melyek előhívhatók épp személyességük okán:

A kiszáradó, megsugorodó fán kisebb és ritkább a levél, de zöldje megmarad. Zsugorodj össze te is, vonulj el magadba, emlékeid közé, és ott, nagyon-nagyon mélyen, összefogott lelked mélyén megragyg előtted régi, csak a te számodra elérhető életed, illatos, még mindig üde zöldjével... (84.)

Az emlék senki más által nem átélhető, személyessége nem vehető el – előhívható, s akkor az idő múlásától, illetve az elmúlt idő mennyiségétől függetlenül színe rekonstruálható, sőt „fénye”, „ragyogása” is helyreállítható. Az e költeményekben mozgósításra kerülő kettős metaforák nemcsak a szerelem és a halál képzeteknek interakcióját, hanem az elmúlás és fennmaradás, a megvénülés és újjászületés szemantikai feszültségét is megjelenítik. E paralelizmusok *írásba* foglalása s az írástaktus konstruktív szerepe abban rejlik, hogy átírja a beszéd értelmét a prózai költemény szövegvalóságának értelmi koherenciájába.

Az írás tehát korántsem az emlékekben reprodukált valóság rögzítése. Az emlék személyes *megírása* épp a kő „tüzesen lobogó színeit” és a szívet érintő „hajdani tűz kiütköző foltjait” képes újrat teremteni. E színek az emléknymok aktiváló

kódjai, s e színek „túlélnek” tehát: a megőrzött és újjáteremtett szó, az érzésben az emlék közvetítésével elevenen maradt élmény az alkotó lét élményének értelmét viszik tovább. Ennek alapkódjait foglalják magukban a kő felületének kiütköző színei s a zsugorodó, kiszáradó falevél zöldje, melyek arra mutatnak rá, hogy a szubjektum „saját”, másoktól megkülönböztetett alkotásra képes. Ilyenformán az írásban az elmúlás, a megöregedés, az idő múlásának megtörtént, valódi eseménye az emlék személyességének és egyediségének felismerésévé – eszméléssé – transzformálódik, a személyes önazonosítás költeményévé, melynek megkerülhetetlen feltétele a *saját személyes diszkurzus* elsajátítása. Az agónia alanya tehát a szöveg diszkurzív önértelmezésének működtetőjévé válik.

Egy másik jellegzetes példa erre az egyik legpregnansabban turgenyevi prózai költemény, a *Feketerigó*, melynek értelmezései általában a természetről szóló megnyilatkozás műfaji sablonját azonosítják, a természet közönyét, állandóságát és végtelenségét az ember személyes végtességével és mulandóságával szembeállítva, hiszen a költemény önmagát értelmező szavai explicit egyértelműséggel azonosítják a madár hangjait: „Örökkévalóságot leheltek ezek a hangok... Magának a természetnek a hangja szólt belőlük...” (147). Az árnyaltabb értelmezéshez azonban érdemes szorosabban a szöveg közelébe férköznünk. Mi is a költemény alapdiszpozíciója? A némaság, a mozdulatlanság, az eseménytelenség. A (belső) reménytelenség és szomorúság, valamint a (külső) környezet mozdulatlansága és némasága: „...szerettem akkoriban, reménytelen, szomorú szerelemmel... [...], a szobában homályosnak tündek elő a tárgyak: még mozdulatlanabbak és némábbak voltak... [...] A ház falain túl ugyanaz a mozdulatlanság érzett... [...] a harmatcseppek tengere” (146–147). A tárgyak és a környezet „mozdulatlanságához” egy belső mozdulatlanság, az „álmatlanság sivár terhe” társul, míg a „szünet nélkül kúszó, ködös felhő-csapatok” monoton vonulásához egy belső *köd*, egy belső eseménytelenség, a „kimerítően egyforma gondolatok” monotonitása kötődik.

Furcsa várakozással teljes pillanatok ezek: a hajnalszürkületé, a „füstsztűnű derengése”, vagyis a megváltoztathatatlanra, a természetszerűleg bekövetkező eseményre való várakozás pillanatai, s az ezekben a percekben megszólaló rigóének a megváltoztathatatlanul közelgő napfelkelte indexe: „[a feketerigó] tudta, hogy nemsokára megszokott rendje szerint felragyog az égen a változtathatatlan nap”. Ebben a mozdulatlan némaságban szólal meg a feketerigó éneke, megtörténik a hang *behatolása* a csendbe: „A futamosan áradó hangok behatoltak elcsendesedett szobámba... [...] megtöltötték egészen, megtöltötték a füleket s az álmatlanság sivár terhétől elnehezedett fejemet” (147).

A sivárság megtöltése, a csend megtermékenyítése, a hangok „behatolása” nem más, mint az alkotó invenció megszületésének pillanata. Az „egyforma gondolatok” monotonitálásában hangok töltik meg a teret, s a madárdal zengő „himnusz-szá” transzformálódik. E himnusz s az „ujjongó hangok” hatására belső esemény zajlik le: „Nem vigasztalt meg... de a két szemem megharmatosodott a könnytől,

s lelkemben megmozdult a mozdulatlan, holt súly” (149). A hajnal néma „harmatcseppjei” a rigóének felhangzásával a mozdulatlanságban bekövetkező „elmozdulással”, a madárdal meghallásával, befogadásával kicsorduló, „harmatozó” könnyekké transzformálódnak, s a lélek élettelen, holt súlya mozgásba jön: „megemelkedett egy pillanatra” – ez a „megérintettség”, az invenció pillanata.

Az alkotás lehetőségét, vagyis valami új megteremtését a várakozás és a váratlanság szemantikai feszültsége is jelöli: a napfelkelte közeledtét jelző madárdal, a rigó hajnali éneke „állandó”: a mindennap megtörténő, „megváltoztathatatlanul közelgő” napfelkelte várakozásában szól a madár „magabiztos”, a felkelő nap teljes bizonyosságának tudatában zengő éneke: mindennap megtörténik – mégis „oly váratlanul csendült fel” (148). E váratlanság – mint a dal befogadása és a szubjektum általi értelmezése zökkenti ki a gondolatokat monotonitásukból.

A rigó éneke ugyanakkor változatlan marad, „csak folytatta, mintha mi sem történt volna, az ő *részvétlen*, örökkévaló énekét”, vagyis önmagában tökéletesen indifferens az általa kiváltott hatást illetően. Az „örökkévalóság *egykedvűségével*” énekelt madárének és annak befogadása kielezi az empátia és közöny, a részvét és részvétlenség, a személyesség és személytelenség szemantikai összeférhetetlenségét: „dalában nem volt semmi személyes, semmi sajátos; ugyanaz a feketerígó volt, amely ezer esztendővel ezelőtt köszöntötte ugyanezt a napot” (148).

Ezzel szemben áll a „szegény, nevetséges, szerelmes” ember szomorúsága és nyomorúsága, akit a közelgő elmúlás, a vég nyomása is terhel, és fel is teszi önmagának a kérdést a reflexió szükségességéről:

Nem vigasztalt meg engem, nem is kerestem vigasztalást... [...] De vajon érdemes-e búslakodni és epedezni és töprenkedni magamon, amikor körös-körül mindenfelől eláradtak már azok a hideg hullámok, amelyek maholnap magukkal sodornak a parttalan óceánba? (149.)

Azonban nem csupán arról van szó, hogy a természet részvétlen és közönyös az ember szenvedéseivel szemben, és nem csak arról, hogy a természet minden megnyilvánulása személytelen. Ez a – közelgő vég által is meghatározott – diszpozíció egyúttal az alkotásra való késztetés. Ebben a diszpozícióban a madárdal hangjainak behatolása készíti elő az írásaktust, amely személyessé teszi a „személytelen” dalt, részvétet és részt vállal a „részvétlenséggel” szemben, a közönyt empátiává transzformálja. E folyamat pedig azt demonstrálja, hogyan lesz személytelen hangból személyes szöveg. Tehát már a kérdés feltevése előtt a szöveg önmagában kódolja a választ:

[ugyanaz a feketerígó] ezer esztendő múlva is köszönteni fogja [a felkelő napot], amikor az, ami belőlem megmarad, lehet, hogy láthatatlan porszemecskékben él és kering zengő teste körül a levegő áramlásában, melybe bele-belehasít az éneke. (148.)

A szubjektum dematerializálódott inkarnációja, a „láthatatlan” „levegő áramlása”, a megszülető szövegmű, a műalkotás tovább élése révén teremődik újra a kapcsolódási pont a két kiinduló pólus, a madárének és befogadója között. A költeményt egy sugárzó szellemi portré zárja: az újrakezdés lehetőségét elhozó felkelő nap által láthatóvá váló könnyek mögött húzódó, újraéledő mosoly: „...milyen könnyeket ragyogtatott meg kigyúlt két orcámon a végre-valahára felemelkedő nap! De azért továbbra is csak mosolyogtam” (149–150).¹³

A diszkurzív közvetítés párhuzamot von a beszélő agóniája és nyelve között: a diszkurzus szubjektuma érvényteleníti a „természeti képleírás”, valamint a halandóság és az elmúlás triviális nyelvét, valamint destabilizálja a természet közönyéről alkotott vulgáris fogalmakat. E fogalmak felülírása az új műfaj megalkotása készítésének bizonyul: új metaforák előállításával – az alkotás és tovább élés nyelvének létrehozásával – teremti újjá az elmúlás nyelvét. A tényleges esemény tehát a szubjektum átváltozása saját szövegének megalkotása aktusában: befogadóból alkotó lesz, az agónia *pácienséből* a szöveg *ágense*. A természet „öntudatlan hangjából” („szépséges és öntudatlan hang, melynek sohasem volt kezdete – és nem lesz sohasem vége”) tudatos, versritmussal újratagolt, *megalkotott* „hang” jön létre az *írásban*. A személytelen dalból lesz az egyszeri, megismételhetetlen, személyes dal, a megszülető prózai költemény szövege, amely az újjászülető kifejezésmódok, a megújuló írásmód, az ihletett, teremtő alkotás metanyelvét tárja föl. Megkettőződik tehát a „dal” fogalma, amely ilyenformán kettős olvasatot feltételez: egyfelől a rigó éneke, másfelől pedig mint a madárdal ekvivalense maga a *szöveg*, vagyis az írott turgenyevi szövegmű.

Bibliográfia

- ANDREJEVSZKIJ (1901), С. Андреевский, Врождение рифмы (Заметки о современной поэзии), Мир искусства, № 5, 211–236.
- ANDREJEVSZKIJ (1902), С. Андреевский, Литературные очерки, СПб.
- ANNYENSZKIJ (1906), И. Ф. Анненский, Умиравший Тургенев, in И. Ф. Анненский, Книги отражений I., СПб., 61–73.
- ÁPRILY Lajos (1964), *Utószó*, in TURGENYEV, *Költemények prózában*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, Magyar Helikon, 185–193.
- BALMONT (1992), К. Бальмонт, Мысли о творчестве. Тургенев, in К. Бальмонт, Где мой дом: Проза. Стихотворения, Москва, 315–324.
- BLACK, Max (1990), A metafora, ford. MELIS Ildikó, *Helikon*, 1990/4, 432–447.
- ДИМОВ (1909), Осип Дымов, Влас, Аполлон, № 1–3.

¹³ Vö. a haldokló Csulkaturin (*Egy felesleges ember naplója*) vagy a haláltusáját vívó Jakov Aratov (*Klara Milics*) sugárzó portréival az elbeszélések záróképeiben.

- GERSENZON (1919), М. О. Гершензон, Мечта и мысль Тургенева, Москва.
- GOETHE (1974), *Faust*, ford. JÉKELY Zoltán és KÁLNOKY László, Budapest.
- KOVÁCS (2009), Арпад Ковач, На пути к литературной антропологии, *Studia Slavica Hung.*, 54/2, 359–382.
- КОРОВКА (1897), Н. Коробка, Поэма конца века («В безбрежности» К. Бальмонта), Русское богатство, № 6, 1–19.
- KUZMIN (1910), Михаил Кузмин, Опасный страж, Аполлон, № 11.
- MEREZSKOVSKIJ (1893), Д. С. Мережковский, Памяти Тургенева, Театральная газета, № 8, 22.
- MEREZSKOVSKIJ, Dmitrij Szergejevics (1965), *A modern orosz irodalom hanyatlásának okai és új irányzatai (1892)*, ford. BAKCSI György, in *A szimbolizmus*, Budapest, Gondolat.
- MEREZSKOVSKIJ (1994), Д. С. Мережковский, Эстетика и критика, Москва.
- NAGY (1994), Иштван Надь, Гершензон читает Тургенева, in Ж. Зельдхейи-Деак–А. Холлош (ред.), И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции, Будапешт, 88–98.
- RICHARDS, I. A. (1977), A metafora, ford. RÁCZ Judit, *Helikon*, 1977/1, 120–128.
- RICŒUR, Paul (2006), *Az élő metafora*, Budapest, Osiris.
- RODZEVICS (1918), С. И. Родзевич, Тургенев. Романтик реализма. К столетию со дня рождения. 1818–1918, Киев.
- ROZANOV (1955), В. Розанов, Иван Сергеевич Тургенев, in В. Розанов, О писательстве и писателях, Москва, 138–144.
- SELMECZI János (2014), *Hang, intonáció és belső beszéd a lirizáló prózában (Turgenyev: Látmások)*, in *Esemény és költészet*, Veszprém, 348–356.
- TOLSZTOJ (1910), А. Н. Толстой, Неделя в Туренева, Аполлон, № 4.
- ТОПОРОВ (1998), В. Топоров, Станный Тургенев (Четыре главы), Москва.
- TURGENYEV (1956), И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, Москва.
- TURGENYEV (1963), *Visszaemlékezések, levelek*, szerk. ZÖLDHELYI Zsuzsa, ford. SZÖLLŐSY Klára, Budapest.
- TURGENYEV (1964), *Költemények prózában*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, Magyar Helikon.
- TURGENYEV, I. Sz. (1979), *Első szerelem. Kisregények és elbeszélések*, Budapest, Európa.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa (1991), *Turgenyev prózai költeményei. Új műfaj születik*, Budapest, Tankönyvkiadó.

NAGY ISTVÁN

Az européer és orosz Turgenyev...

Turgenyev Puskin után a mérték
alighanem egyedüli géniusza...

(D. Sz. Merezkovszkij)

Gadamer az *Igazság és módszer*ben az *élmény* szó- és fogalomtörténetét tárgyalva az alábbi, témánk szempontjából figyelemre méltó megállapítást teszi:

A „megélni” szó kettős jelentésirányának felel meg, hogy az „élmény” szó először az életrajzi irodalom révén honosodott meg. Mert hiszen a biográfiának, s különösen a 19. századi művész- és költőéletrajznak az a lényege, hogy a művet az életből akarja megérteni. (GADAMER 1984, 64.)

Messzire vezetne annak kiderítése, hogy a 19. századi orosz kritikátörténet miért állt oly sokáig a romantikus művészet- és irodalomértés hatása alatt, miért állította oly magasra a *megéltséggel*, az *élmény közvetlenségével* szembeni mércét. Egy azonban bizonyos, a századforduló és a századelő mérvadó kritikusai nem tudtak és nem is akartak szabadulni az említett hatás alól. Az orosz irodalomértés és irodalmi kultúra sajátosságához tartozik az a meggyőződés, hogy az alkotó fellette áll alkotásának, az ember több, mint a költő, a mű esztétikai értéke az alkotó emberi-etikai minőségének függvénye, a mű nem válik le alkotójáról, s ami talán a legfontosabb, a művet a szerző életéből kell megérteni. Oroszországban meghatározó mozzanat a szerző etikailag színezett viszonya az alkotás tárgyához. Dmitrij Lihacsov ezzel hozza kapcsolatba az orosz irodalom igazságkeresését és tanító jellegét, illetve ezzel összefüggésben az orosz író küldetéstudatát. A tartalom dominanciája a forma felett azt eredményezi, hogy – miként Lihacsov írja – „az erkölcsi útkeresés hatalmába keríti az orosz irodalmat” (LIHACSOV 2010, 34). M. Cvetajevával szólva: „ez az erkölcsi magasrendűség orosz arca” (CVETAJEVA 2008, 71). Az író és filozófus Merezkovszkij a *L. Tolsztoj és Dosztojevszkij* című könyvében a két életmű tárgyalásának vezérfonalául az *élet és alkotás* kettős, egymást feltételező fogalmát választja, amely az ő esetében azt jelenti, hogy a művet az élet felől olvassuk, az életeseményt pedig a mű hitelesíti. De a századforduló irodalomkritikai és filozófiai megközelítésére egyaránt érvényes a fenti megállapítás, hiszen jószerével alig akad jelentős szimbolista író vagy az irányzat értékrendjével szolidáris irodalomkritikus és filozófus (Sz. Bulgakovtól L. Sesztovon, M. Ger-

senzonon át V. Rozanovig), aki ne az élet és alkotás kettősségének vonzásában tárgyalná az orosz klasszikusok műveit. Innen az említett szerzők érzékenysége olyan problémák iránt, mint az élet és az alkotás szembenállása, az élet és/vagy mű dilemma, az ember és művész konfliktusa.

A századforduló és századelő kritikátörténetének azonban az említett kérdés mellett egy másik, nem kevésbé meghatározó jellegzetessége a *kultúratörténeti és nemzetkarakterológiai* problémák iránti fogékonysága. Érthető ez az irányultság már csak azért is, mert talán csak a péteri reformok idején volt annyira aktuális az Európa és/vagy Oroszország kérdés, mint éppen a századfordulón. Ezt a tájékozódási igényt jelzi az is, hogy soha korábban és később a szovjet években nem fordítottak annyi kortárs európai irodalmi és filozófiai művet, mint éppen ekkor. És soha korábban, még Turgenyev életében sem exponálódott olyan élességgel az a dilemma (némi leegyszerűsítéssel), hogy Turgenyev európai vagy orosz író. Valóban, Turgenyev mint jelenség megosztotta a századelő kritikusait, és ebben a vonatkozásban átvették, illetve folytatták azt a hol burkolt, holt nyílt szembenállást, amely már életükben jellemezte Turgenyev viszonyát Tolsztojhoz és Dosztojevszkijhez, illetve fordítva, Tolsztoj és Dosztojevszkij Turgenyev iránti idegenkedését. Az emberi-etikai, de mindenekelőtt nemzetkarakterológiai és irodalomszemléleti szembenállásra legyen szabad azt a Merezsikovszkijt idézni, aki talán mindenkinél határozottabban és az aktuális történelmi eseményekhez kötve az alábbi magyarázatot adja, amely majd különösen Rozanov írásaiban talál visszhangra.

Oroszországban, a mindenféle forradalmi és vallási maximalizmus hazájában, abban az országban, ahol annyi az önkéntes tűzhalál, a zabolátlan szélsőségek hazájában, Turgenyev Puskin után a mérték alighanem egyedüli géniusza, következésképpen a kultúra géniusza. Mert mi a kultúra, ha nem az értékek kiterjesztése, felhalmozása és megőrzése. Ebben az értelemben Turgenyev, a nagy teremtkel és rombolókkal – L. Tolsztojjal és Dosztojevszkijjal – ellentétben, értékeink egyedüli őrzője, konzervatív író, s mint minden igazi konzervatív, ugyanakkor liberális is. Vagy a mai politika nyelvén szólva, Turgenyev, szemben a maximalista L. Tolsztojjal és Dosztojevszkijjal, az egyedüli minimalista nálunk. Ebben van az ő örök igazsága. Mert bármennyire megvetjük is a minimalistákat „nyárspolgáriságuk” miatt, nélkülük nem boldogulunk; nélkülük a maximalisták is megbuknának. Vajon nem azért nem sikerült-e a forradalmunk [az 1905-ös – N. I.], mert túlságosan sok volt benne a mértéktelenség és kevés az európai mértéktartás; túl sok L. Tolsztoj és Dosztojevszkij, kevés Turgenyev? (MERESKOVSKIJ 2002, 66–86.)

Ezeket az önmagukért beszélő sorokat Merezsikovszkij 1909-es, *Turgenyev* című írásában lehet olvasni. Az alapkérdés – mitől remélhető a válságba jutott Oroszország megváltása? – apropó Merezsikovszkij számára, hogy elhatárolódjék mind a tolsztoji, mind pedig a Dosztojevszkij sugallta recepttől. Az aktuális válság meg-

oldására a Tolsztojtól ajánlott paraszti egyszerűsödést Merezszkovszkij a nihilizmus egyik formájának tartja, ami pedig Dosztojevszkijnek az „istentelen, romlott Nyugat” (így Merezszkovszkij) iránti gőgös megvetését illeti, azt az állítását, miszerint Oroszország az egyetlen istenhordozó nép, ugyancsak nihilizmusnak minősíti, amely még a tolsztojinál is veszélyesebb, mert rejtettebb. Ugyanakkor, hangsúlyozza Merezszkovszkij, ugyanez a nihilizmus ölt testet az „állati patriotizmusban”, a szlavofil epigonok szemellenzős nacionalizmusában. A reakciós gőg mellett, amely Oroszországot szembeállítja Európával az önkényuralom, a pravoszlávia, a népiség jegyében, nem kevésbé veszélyes a forradalmi gőg sem, amely tagadja az orosz nép vallásos kultúráját, és a hagyományos értékeket lerombolva, üres helyen, mindent előlről kezdve akar építeni. E két pusztító erőtlől, hangsúlyozza Merezszkovszkij, Turgenyev európai kultúra iránti alázata és elkötelezettsége mentheti meg Oroszországot.

Turgenyev Nyugat-barát, de maga a „Nyugat-barát” szó is a szlavofilek szitokszava lett. Az író és filozófus Merezszkovszkij is azok közé tartozik, akik abbéli véleményüknek adnak hangot, hogy Turgenyev nem kevésbé orosz, mint Tolsztoj és Dosztojevszkij. Első Péter és Puskin ügyét folytatja, amikor nem bezárja, ellenkezőleg, kitarja az Európára nyíló ablakot. Puskin mindennek, ami európai, orosz mértéket ad, Turgenyev pedig mindent, ami orosz, európai mércével mér. *Az alaptalan apoteózisának szerzője*, Lev Sesztov is osztotta Merezszkovszkij véleményét az európeér Turgenyevről. Azt tartotta, hogy Turgenyev volt a legműveltebb, legkultúraltabb az orosz írók közül. Mivel csaknem egész életét külföldön töltötte, magába szívott mindent, amit a nyugati művelődés és kultúra adhatott. De amiben tévedett, azért sem csak ő a felelős, mert rajta keresztül az egész európai civilizáció beszélt. Ami a „fontolva haladó” Turgenyevet illeti, úgy látszik, Dosztojevszkij éppúgy, mint Tolsztoj, leginkább az európeért gyűlölte hírneves pályatársában. S ehhez még hozzáteszi Sesztov, hogy Dosztojevszkij ennek a fordítottját tette, amikor minden módon azon fáradozott, hogy kitépje lelkéből az európaiság gyökerét, amely egyébiránt közel sem sikerült neki teljesen, mert – miként Sesztov megjegyzi – maga sem volt egészen világosan tudatában annak, hogy mi Európa ereje és mitől veszélyes a befolyása. A mai olvasó némiképp értetlenül áll az előtt a tény előtt, hogy a *Dosztojevszkij versus Turgenyev* kérdést tárgyaló szerzők miért nem kapcsolták be a diskurzusba Dosztojevszkij *Puskin* című írását és Turgenyevnek a költő szoboravatásán mondott beszédét. Ez talán érthető abból a szempontból, hogy Puskin és a puskinai jelenség értelmezésében alapvetően nem tértek el a vélemények, amennyiben Puskinban mindketten nyelvet teremtő nemzeti és egyetemes költőt láttak. Turgenyev Puskit „gondolkodó” költőnek tartja, és ugyanakkor a mérték és harmónia klasszikusának, Dosztojevszkij pedig Tatjana kapcsán „az orosz nő apoteózisáról” beszél, és kongeniális értelmezését adja a szerelemnek: „S alapozhatja-e boldogságát az ember mások boldogtalanságára? A boldogság nemcsak szerelmi gyönyör, hanem a lélek legmagasabb rendű

harmóniája” (DOSZTOJEVSZKIJ 1972, 180). A gondolatmenet egyértelműen Turgenyev felé mutat. Aligha véletlen, hogy Dosztojevszkij Tatjánával Turgenyev Lizáját asszociálja a *Nemesi fészek*ből. Mindazonáltal a nézőpont tekintetében mégis jól érzékelhető eltérés van Dosztojevszkij és Turgenyev Puskinhoz való közelítésében. Talán nem tévedünk, ha Dosztojevszkij hangsúlyozottan „orosz” érveléséből bizonyos fokú messianizmust hallunk ki, melyet az író Dosztojevszkij természetesen nem Puskinnak tulajdonít, hanem az orosz nép küldetésstudatának, Turgenyevnél viszont a művész-költőre, a „csak költőre” esik a hangsúly. Dosztojevszkij azzal kezdi beszédét, hogy Puskit „profetikus jelenségnek és útmutatásnak” tartja „az átkozott kérdés orosz megoldásában”, Turgenyev viszont azzal zárja, hogy hangot ad abbéli örömének, hogy az orosz fiatalság rövid kitérő után visszatért a *költő Puskin költészetéhez*.

Rozanov Turgenyev halálának huszadik évfordulójára írott cikkében tényként állapítja meg, hogy Turgenyev nincs jelen a századfordulón felnőtt új nemzedék tudatában. Tolsztoj és Dosztojevszkij héttérbe szorították, amit az is mutat, hogy az elmúlt két évtizedben ritkán emlegették, csupán az akadémiai tisztelet maradt utána. A századforduló olvasója, különösen a fiatalabb nemzedék, elsősorban a jobbágyfelszabadítás utáni írot látja személyében, aki fájdalmasan búcsúzott a regényeiben, elbeszéléseiben megörökített nemesi világtól. Hősei a múltó kor, a pillanat érdeklődésének felelnek meg, és kizárólag művészi relevanciájuk van, míg Dosztojevszkij hőseinek aggodalmát és kételyeit osztja a századforduló nemzedéke is. Turgenyev az első orosz író, aki európai hírnévre tett szert, de amikor ezt elérte, már nem volt ideje másfelé orientálódni, s azt kellett látnia, hogy keveset ért el.

A századforduló kritikusai egyetértettek abban, hogy Turgenyevben az egyetemes európai és az orosz szétválaszthatatlanul eggyé vált. Rozanov szerint Turgenyev sosem került kivételesen „szép” vagy „szörnyű” eszme hatása alá, mint Dosztojevszkij, mert ő uralkodott az eszméken, és sosem azok rajta. „Turgenyev jelentősége nem a zseniális, hanem a rendkívül szép képességek teljes és csodálatos harmóniájában van” – olvassuk nála.

A századforduló irodalmi kritikája a klasszikus orosz irodalomban két egymással némiképp ellentétes vonulatot tart számon. A századközép íróinál, beleértve Turgenyevet is, az orosz ember ábrázolásában a statikus elv a meghatározó, míg Gogolnál, Lermontovnál, Tolsztojnál és Dosztojevszkijnél ellenkezőleg, az antinómiákra kielezett dinamikus elv az uralkodó. Itt kell megjegyezni, hogy Mihail Gersenzon közel sem látta az ember és író Turgenyev személyiségét harmonikusan kiegyensúlyozottnak, sokkal inkább arról van szó, hogy korai írásaiból inkább a belső tépettség és a belső meghasonlás olvasható ki, melyet Gersenzon alapvetően a század betegségének a számlájára ír (GERSENZON 1919). Turgenyevet mindig foglalkoztatta a kérdés, hogy milyen utat válasszon és járjon az ember, hogy megőrizze belső kiegyensúlyozottságát. Arra törekedjék, hogy személyiség legyen, s

ebben az esetben az állandó önreflexió veszélyével kell szembenéznie, vagy szívére hallgatva szabad utat adjon a szenvedélyeinek, és térjen vissza a természethez? Gersenzon egy helyütt megjegyzi, hogy Turgenyev irigyelte Don Quijotét, magát viszont Hamletnek tartotta (Rozanov szerint a *Hamlet és Don Quijote* a legjobb kritikai írás az orosz irodalomban). Turgenyev eszménye: Don Quijote, Cervantes regényének hőse, továbbá a szerelmes lány, valamint az az ember, aki nem szakadt el a természettől, akiben megőrződött a „természetesnek” és az „emberinek” organikus kapcsolata (wage zu träumen und Entbehren solls du). Don Quijote az eszméknek és másoknak élő ember, a szkeptikus Hamlet viszont csak magával van elfoglalva. Turgenyev szerint nem az a kérdés – írja Gersenzon –, hogy a szenvedély lelkesíti-e az embert, vagy a kötelesség hajtja, fontos az, hogy lelki békében éljen magával, erős és cselekvő életet éljen.

Visszatérve Rozanovhoz, nem lehet említés nélkül hagyni azt, amit Turgenyev nyelvről mond. A fent említett statikus/dinamikus ellentétet kiterjeszti a nyelvre is, és arról beszél, hogy Turgenyev nyelve klasszikusan szép, helyes és lágy nyelv. S a legnagyobb dicséret, melyet a Nyugat-barát Turgenyev nyelvről mondhat: az orosz lélek mélyen él ebben a nyelvben. Ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy Tolsztoj és Dosztojevszkij mellett Turgenyev nyelve helyenként túlzottan statikus, egysíkú, már-már szinte fárasztóan egyhangú. Hiányzik belőle az a dinamizmus, amely Dosztojevszkij regényeinek nyelvét oly emlékezetessé teszi. Nem árt megjegyezni éppen Dosztojevszkij kapcsán, amit Rozanov még nem érzékelt, hogy ti. nemcsak az író keres nyelvet az ábrázolt világ megjelenítésére, de a nyelv is teremti ezt a világot. Rozanov azzal a megjegyzéssel zárja írását, hogy az ember és író Turgenyev élete és személyisége nem kevésbé jelentős, mint munkáinak tulajdonképeni tartalma. Ez viszont már visszavezet bennünket oda, ahonnan elindultunk: a mű élet felőli értelmezésének kérdéséhez.

*

Turgenyev az örök nőiesség költője...

(Dmitrij Merezkovszkij)

Ha e rövid tanulmány olvasója ezek után azt várja, hogy Turgenyev regényeinek és elbeszéléseinek prózapoétikai, narrációelméleti elemzését kapja, akkor csalódnia kell. Megtették ezt magas színvonalon, tudományos igényességgel a magyar Turgenyev-kutatók, ezért e sorok írója, tartva magát az első részben jelzett irányhoz, arról fog beszélni, ha vázlatosan is, hogy a századelő kritikusai hogyan vezették vissza Turgenyev műbe írt szerelemfilozófiáját, női sorsértelmezését Turgenyev életére, mindenekelőtt Pauline Viardot francia énekesnőhöz fűződő, élete végéig tartó, talányos, rejtélyes kapcsolatára. Ami a kapcsolatot minősítő jelzőt illeti, az

is Rozanovtól származik, aki 1911-ben írt cikket „Talányos szerelem”, illetve egy évvel korábban „Viardot és Turgenyev” címmel.

Merezskovszkij azt emeli ki, hogy Turgenyev az ébredő szerelem és a boldogtalan szerelem állapotát ragadja meg, a *még nem...* és a *már nem...* állapotát. Senki sem írt annyi boldogtalan szerelemről, mint ő, művei nem a szerelem sikeréről, hanem kudarcáról, a kiábrándulásról szólnak. A boldog házasság nála a szerelem vége: ha szerelemben estünk – meghalunk, az első szerelem – az utolsó. Ez magyarázza, hogy elbeszéléseinek és regényeinek világát sajátos melankólia lengi körül, gondoljunk csak a *Nemesi fészekre* vagy az *Első szerelemre*. Merezskovszkij szerint a turgenyevi lányok és asszonyok nem akarnak szülni, a „szerelmes szüzesség” állapotában vannak. A nők nála ikonok, „élő ereklyék”. Turgenyev asszonyai nem ismerik a gyerekáldással járó boldog családi állapotot, amellyel például Tolsztojnál találkozhat az olvasó. Merezskovszkij értelmezésében Turgenyev női lélek férfitestben. Szerinte az örök nőiesben két pólus van: a *szerelem-anyaság* és a *szerelem-szüzesség*. E két pólus egyesítése az isteni lényeg világában maga a Szűzanya, a jelenségek világában, ahol mi, emberek is élünk, e két elv állandó harcban áll egymással.¹

Rozanov szerint a színésznő Viardot és az író Turgenyev regénye talányos kapcsolat volt. Azt sem lehet tudni róla, volt-e ebben a szerelemben valami fizikai, testi, erotikus, vagy csupán lelki kapcsolat volt. Ha az emberek rákérdeznek a kapcsolat jellegére, akkor ez azért van, mert jószerével nincs semmi erre utaló jel. Azt tudjuk, amit a kortársak is tudtak, Viardot férjes asszony volt, anya, Turgenyev pedig agglegény, aki huszonöt éves korától haláláig szerette. Turgenyev részéről „örökké tartó”, de viszonzatlan szerelem volt. Egy bizonyos, a férj nem volt féltékeny Turgenyevre, az író pedig Polinára.

Azt tartják, hogy a boldogtalan szerelmek nem beszélnek magukról, róluk csak az elbeszélések, az énekek szólnak, velük kezdődik a szerelemtől szóló irodalom. Turgenyevet a nő iránti tiszta és igazi szerelem énekeseként tartják számon, holott egyetlen írásában sem vezette a szerelmet végkifejletre. Minden szerelem testetlen, és ami talán a leginkább elgondolkodtató, gyermek nem marad utána. Turge-

¹ A Turgenyevet olvasó Cvetajeva minden jel szerint rendkívül érzékeny volt a női tudattalannak erre a kettősségére. Naplójában olvassuk: „Az egyedüli asszony, akit irigylek – a Szűzanya: nem azért, hogy olyat szült: azért, hogy úgy fogant meg” (CVETAJEVA 1997, 344). Az eredeti szövegben *Борогодица*, azaz Istenszülő, Istenanya áll, a magyar „Szűzanya” szó azonban helyes fordítás az adott kontextusban. A *Szonyecska regényében* pedig ezeket a sorokat találjuk: „Szonyecska a gyermekeimmel az anyaság tökéletes képe volt: a szűzi anyaságé, az anyai szüzességé, a lány, nem, a kislány-Szűz-anya képe.” Julia Kristeva *A szeretet eretnetikája* című tanulmányában annak jár utána, hogy milyen szerepe volt a tudattalannak a „szűz anyaság” mítoszának alakulásában. „Olyan civilizációban élünk – írja –, amelyben a nőiség *szentesített* (vallásos vagy laikus) ábrázolását az anyaság magába szívja” (KRISTEVA 1994, 491).

nyevnél egyetlen gyereket dajkáló anya sincs, ha lenne, az a szerelmet tenné tönkre. Rozanov azt kérdezi, miért van az, hogy ha Turgenyev hősei férjhez mennek vagy megnősülnek, ezzel kísértésbe esnek, besározódnak, elvesztik szüzességüket. Rozanov válasza: mindez azért van, mert átlépték az „örök menyasszony” és „örök vőlegény” határát. Turgenyev a „vőlegény örök szerelmével” szerette Viardot-t, s ha egyikük sem tett lépéseket afelé, hogy átlépjék ezt a határt, akkor ezt azért tették, mert rájuk is az a sors várt volna, mint Turgenyev hőseire. Az örökké tartó szerelem Turgenyev számára a dolgok isteni rendjét jelenti. Kioldódott előtte a pogányság csomója, amelyet a tudósok nem tudtak kibogozni. Számára a földi asszonyból eltűnt minden, ami földi, s ezt felismerve már nem is próbálkozik a szerelemmel. Ez a pogány világ a szokásos átlagszemnek láthatatlan, de létezik. A pogány számára az „ég láthatatlan”, inkább az, mint a keresztény számára, mert titokzatosabb, varázslatosabb, rejtélyesebb. Turgenyev leveleiben egy szó sincs az érzékiségről, nincs utalás a szemre vagy a kézszerítésre. Ez a pogány látóhatár.

Viardot hatása az író Turgenyevre rendkívül jelentős volt, elsősorban abban nyilvánult meg, hogy műveinek főtémája a szerelem. Az író Turgenyev „szerelmei” itt e földön nem teljesülnek be, házasság nem lesz belőlük. Turgenyev, az író nem a földi szerelmet énekli meg családdal és gyerekekkel, hanem az „égi pogány szerelmet”, az örökkévalót, a halhatatlant, ami a másokban is ugyanezt az érzést hívja elő. Amit Turgenyev ebben a tekintetben elért, ahogyan Rozanov írja, „az a megnyíló pogány ég egy darabja”. A földi és az égi szerelem nem keresztezte egymást. Szeretett Turgenyev mást is, de ez nem zavarta a Viardot-hoz való viszonyában, és fordítva. Turgenyev mindig az aszketikus, az önfeláldozó, az önmagát tagadó szerelemről beszél. Hol van itt helye a gyerekeknek, a bölcsőnek? Ez más típusú szerelem, itt a Végzet beszélt, mert mindketten a végzet foglyai voltak. S ezután csak a kérdések maradnak... Miért van az, hogy a szerelem oly gyakran nem kölcsönös? Miért, hogy többnyire testi-fizikai és szellemi-lelki ellentétből táplálkozik? Miért van az, hogy az egyik szenved a másik nyugalma mellett? Miért nem szeretett bele másba Turgenyev, aki vigyázott volna rá, nyugtatta volna, szerette volna jóindulattal? Miért nem szerette meg azt a másikat, Vrevszkaja bárónőt? Miért nem tudta őt Viardot erősebben szeretni, éppen őt, mint ahogy szerette? Az eszéért, a tehetségéért, a műveltségéért, azért, amit csinált? Turgenyev és Viardot szerelmében két ember végzete teljesült be. Az író ezt a sorsértelmezést emelte be műveibe.

Bibliográfia

- CVETAJEVA, Marina (1997), Марина Цветаева, Сводные тетради, Москва, Эллис Лак, 344.
- CVETAJEVA, Marina (2008), *A művészet a lelkiismeret fényénél*, Budapest, Tinta, 71.
- GADAMER, Hans-Georg (1984), *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlat*, Budapest, Gondolat, 64.
- GERSENZON, M. O. (1919), М. О. Гершензон, Мечта и мысль И. С. Тургенева, Москва.
- KRISTEVA, Julia (1994), Feminista nézőpont az irodalomtudományban, *Helikon*, 1994/4.
- LINACSOV, Dmitrij (2010), *Az orosz kultúra két ága. Válogatott tanulmányok, esszék*, Budapest, Russica Pannonica, 34.
- MEREZKOVSKIJ (1994), Д. С. Мережковский, Эстетика и критика, Т. 1, Москва, 430–431.
- NAGY István (2002), in Иштван Надь, К вопросу о символистском прочтении русской литературы XIX. века, in *Символизм и русская литература XIX. века* (Памяти А. С. Пушкина и А. Блока), Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 66–86.

Számunk szerzői

KOVÁCS Árpád (1944) az MTA doktora, korábban az ELTE, a KGRE, a PTE, a PE intézményeiben oktatott egyetemi tanári, illetve professor emeritusi minőségben. Könyveiben, tanulmányaiban az orosz- és világirodalom, valamint az irodalomelmélet körébe tartozó témákat dolgoz fel. Legutóbbi könyvei: *Prózamű és elbeszélés* (2010), *Az irodalmi esemény* (2013).
e-mail: kov2525@gmail.com.

KROÓ Katalin (1961) az ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékén habilitált egyetemi tanár. Szakfelelőse a magyar és angol nyelvű Szemiotika MA-képzésének; egyetemi doktori program vezetője. Fő kutatási területei: 19. századi orosz próza, irodalomelmélet, irodalomszemiotika. Öt monográfiája közül kettőt – Dosztojevszkij (2005) és Turgenyev (2008) regénypoétikájáról – egy szentpétervári tudományos kiadó jelentette meg. Doktori disszertációját az *Irodalmi szövegfolytonosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban* (2013) címmel jelentette meg.
e-mail: krookatalin@freemail.hu

MOLNÁR Angelika (1975) habilitált doktor, a Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézetének docense. Magyar és orosz nyelvű monográfiát publikált Ivan Gonsarov regényeinek poétikájáról. Kutatási területe a 19. századi orosz irodalom.
e-mail: mandzsi@gmail.com

NAGY István (1947) nyugalmazott habilitált egyetemi docens (ELTE, BTK), Szláv és Balti Filológiai Tanszék. Fő kutatási területe a XIX. és XX. század fordulója, valamint a XX. század húszas éveinek irodalma és Marina Cvetajeva életműve. Az említett korszakokról írott tanulmányai és egyéb tanulmánygyűjteményei mellett *Történelem és mítosz* (2003), *A szabadító költő. Cvetajeva Puskin olvasatáról* (2006), *A művészet a lelkiismeret fényénél (Cvetajeva esszéi)* (2008) címmel jelentek meg monográfiái.
e-mail: nagy_istvan@mail.ru

Vlagyimir Nyikolajevics TOPOROV (1928–2005) a Moszkvai Állami Egyetem egykori oktatója, akadémikus, egyetemi tanár; szemiotikus, nyelv-, mítosz- és irodalomkutató; a lingvisztikai szövegelmélet és a mitopoétika nemzetközi elismertségnek örvendő teoretikusa, a *Mitológiai Enciklopédia* számos jelentős elméleti és történeti szócikkének szerzője, a projekt alapítója.

SELMECZI János (1977), irodalomtörténész, fordító, az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában szerzett doktori fokozatot. Kutatási területe Turgenyev művészete, a titok-elbeszélések és a prózai költemények poétikája, a prózaművészet lirizáló tendenciái.

e-mail: selmeczijanos@hotmail.com