

SZILÁGYI ZSÓFIA

**LERMONTOV MŰVÉSZI VILÁGA**

**„Én nem Byron, más vagyok”**  
(Másolat vagy eredeti)

A magyar olvasóban, ha felidéz bármit is az 1814-ben született, 27 évet élt Mihail Jurjevics Lermontov neve, akkor a másolatszerűség vagy legismertebb művének közhelyszerűen, újságírói fordulatként is gyakran használt címe lehet az: „Lermontov neve, sajnos, a magyar olvasóközönség többségének számára csak egy lexikoncikk ismeretének szintjén maradt (a legtöbben valószínűleg csak azt tudják róla, sajnos a remek regény elolvasásának híján, hogy ő volt vagy lett *korának hőse*)”.<sup>1</sup> A *Korunk hőse* szerzője ugyanis – különösen egy másik kultúrából nézve – az „eredetihez”, vagyis Puskinhoz kísértetiesen hasonlító „második” orosz romantikus: mindketten főúri származásúak, sok műfajt kipróbáltak, a versektől a prózáig haladó utat jártak be, évekig éltek száműzetésben a Kaukázusban, létrehozták a maguk „felesleges emberét” (Anyegin, illetve Pecsorin néven),<sup>2</sup> és, miután főművükben megírtak egy-egy párbajt, amelyet az alteregónak is tartott főhősök szerencsésen túléltek, meghaltak párbajban. Puskin az Anyegin-áldozat Lenszkij sorsát „kapta meg” 38 évesen, Szentpétervárott, Lermontov pedig Pecsorin ellenfelének, Grusnyickijnak a történetét ismételte meg az életben. Ez a két, mindmáig tisztázatlan párbaj (amelyeknél felmerült a szándékos gyilkosság lehetősége is) jól mutatja, hogy Puskin és Lermontov *élete* és *életműve* az olvasók számára szétválaszthatatlanul összetartozik. Látható ez Puskin *Anyeginjének* egészen egyedülálló magyarországi fogadtatásában: „egy olyan világirodalmi szövegről van szó, amely fordításban önálló életre kelt és kultuszszerűen befolyásolta a XIX. század második felének magyar irodalmát. [...] A Bérczy-*Anyegin* népszerűségét és ismertségét nemcsak a verses regény mint primer költői szöveg teremtette meg, hanem – amint ezt Gyergyai Albert megjegyzi – ebben írójának,

---

<sup>1</sup> MARGÓCSY István: A magyar Lermontov. In: GALGÓCZY Árpád: *Magányos Démon. Válogatás Mihail Lermontov költészetéből*. Kétnyelvű kiadás. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2003. 9.

<sup>2</sup> Már a Puskin- és Lermontov-kortárs kritikus, Belinszkij megállapította, hogy a Pecsorin név a Pecsora folyónév származékának tűnik, így Pecsorin nem egyszerűen hősként látszik Anyegin utánpótlásának, de még nevével is őt „másolja”, hiszen Anyegin pedig az Onyega folyó nevét viseli.

Puskinnek az élettörténete is közrejátszott”.<sup>3</sup> Lermontov, akinek a beágyazódása a magyar irodalomba nagyságrendekkel gyengébb, mint Puskiné, legfontosabb magyar író-rajongója, Arany László számára szintén legalább annyira a műveiből kirajzolódó személyiség miatt lehetett fontos, mintsem alkotásai művészi értéke miatt. Arany János a „másodlagosságot” saját bőrén érző fia ugyanis valamiféle vágyott, bár megvalósítani nem mert viselkedés mintáját láthatta Lermontovban: „a magát józanságra, fegyelmezettségre nevelő ifjú bámulattal adózott Lermontov szertelenségeinek, vad, fékezhetetlen szenvedélyeinek, kihívó, nemegyszer szinte démonikus természetének. Mintha csakugyan valami ösztönös tiltakozás volna ez az apai figyelmeztetés, az »ildomosság« parancsa ellen”.<sup>4</sup>

Puskin és Lermontov kettőse (amelynek egybeforrottságát jól példázza az is, hogy a legújabb magyar nyelvű világirodalmi összefoglalásban Fried István közös címszó alatt tárgyalja a két szerzőt)<sup>5</sup> nem egyszerűen a művészi rokonságot és emberi kapcsolatot is ötvöző Goethe–Schiller vagy Petőfi–Arany páros orosz változata. Itt sokkal inkább „örségváltásról” – igaz, annak sajátosan orosz, egyszerre teátrális és sorsszerű változatáról – beszélhetünk. Lermontov egy jól mitizálható gesztussal vált Puskin egyenes folytatásává, „az” orosz költővé – Puskin halálakor, 1837-ben írta meg *A költő halála* című, kéziratban terjesztett versét, amely az olvasóközönség és a Puskin halála miatt a költeményben megvádolt, a vádra kaukázusi száműzetéssel válaszoló hatalom számára egyszerre tette ismertté. (A költészet „stafétabotjának” átadása nem először történt meg ilyen jól megfogható módon az orosz irodalomban: Puskin 15 éves diák volt még, amikor a Carszkoje Szeló-i líceumban az öreg klasszikus, Gyerzsavin előtt olvasta fel *Visszaemlékezések Carszkoje Szelóban* című versét, amelynek hatására a klasszicizmus korának nagy alakja utódául fogadta, „második Gyerzsavinnak” nevezte.) Az orosz kultúrában azonban a nyilvánvaló hasonlóság mellett éppen Puskin és Lermontov különbsége lett fontos. A Lermontovot egyik legfontosabb elődjüknek tekintő orosz szimbolisták számára is elsősorban a két költő-író *szembeállíthatósága* volt érdekes: ezért találunk olyan költői ellentéteket, hogy Puskin a nappali, Lermontov pedig az éjszakai égitest az orosz költészetben, s ezért mondhatja Merezkovszkij, hogy amíg él, szeretni fogja Puskind, halála közeledtekor azonban Lermontov verseire fog emlékezni.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> KALAVSZKY Zsófia: Rezeda Kázmér a Puskind író *Anyegint* olvassa. *EX Symposion* 2004/46–47. *Tenyéri regények*-szám, 45.

<sup>4</sup> IMRE László: Arany László és Lermontov. In: IMRE László: *Műfaj történet és/vagy komparatistika. Irodalmi tanulmányok*. Szeged, Tiszatáj könyvek, 2002. 133.

<sup>5</sup> Lásd: PÁL József (főszerk.): *Világirodalom*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005. 687–692.

<sup>6</sup> МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. In: МАРКОВИЧ, В. М. – ПОТАПОВА, Г. Е. (ред.): *М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология*. Санкт-Петербург, Издательство Христианского гуманитарского института, 2002. 349.

Lermontov és Puskin kettőse nem egyszerűen kettejük kapcsolatát jelenti: Lermontov ugyanis felületes közelítésben nem egyszerűen Puskin, de Byron közvetlen utóda is. Illyés Gyula jól jelzi ezt a felfogást a Nyugatban egy, Lermontov halálának centenáriuma megjelent írásában: „Byron – hány korszaknyitóra mondhattunk azóta ilyet – még nem byronista; csak kerülgeti az eszmét, fogalmazgatja. Az igazi byronisták, az ige betöltői, a véresen komolyak Oroszországban állnak föl. Az első Puskin. A második a nála is tragikusabb: Lermontov”.<sup>7</sup> Illyés Gyula megjegyzésében persze nemcsak a letagadhatatlan hatás megállapítása van benne, de az is, hogy a byronizmus valójában nem a névadó életműben születik meg, hanem annak interpretációiban. Lermontov pedig, aki 18 évesen, 1832-ben írt versében témává is teszi az angol elődtől való elkülönülését („Nem, én nem Byron, más vagyok, / Kimért pályám még ismeretlen, / Mint őt, a sors is üldöz engem, / De bennem orosz szív dobog”.<sup>8</sup>), a *Korunk hőse* című, rövid életműve végén, 1841-ben megjelent regényében szereplőin keresztül már olvasattá fordítja, sőt köznapi viselkedésmintává avatja a byronizmust: az egyik fejezetben, a *Mary hercegkisasszonyban* például csaknem mindenki a spleenre panaszkodik, „angol módra viselkedik” (még ha nem is értjük pontosan, mi lehet ez), és sántít, mint Byron.

A magyar Lermontov-recepcióban éppen ez a mű, a *Korunk hőse* kap már a kezdetekkor is igen elmarasztaló ítéletet, a már emlegetett Arany Lászlónak köszönhetően. Pedig ha Arany László felfigyelt volna rá, hogy ez a Lermontov-regény milyen összetett módon oldódik el a nyugat-európai romantikus kliséktől, és milyen erősen épít az orosz és szláv folklór képzeteire (különösen a *Tamany* fejezetben), valószínűleg sokkal nagyobbra értékelté volna a *Korunk hőst*.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> ILLYÉS Gyula: Lermontov, a kor hőse. Halálának századik évfordulójára. *Nyugat* 1941/7. 493.

<sup>8</sup> Itt, és a Lermontov-fejezetben végig Galgóczy Árpád fordításában idézem Lermontov verseit és poémáit. Részben azért, mert egyetértek Margócsy Istvánnal, aki a következőképpen minősíti ezeket a fordításokat: „Galgóczy, a klasszikus orosz költői nyelv kiváló ismerője és (magyarban) újrateremtője, e romantikus költő kapcsán is remeket alkotott: a nagy romantikus retorika végtelenül áradó tirádáit, valamint finom, halványan árnyalt pillanatképeit, szinte impresszionisztikus hangulatváltásait ugyanazon a magas szinten tudja visszaadni”. MARGÓCSY István: i. m. 2003. 11. Részben pedig azért, mert Galgóczy „rátalálása” Lermontovra, az az életút, amely a Gulágon töltött évektől a klasszikus orosz irodalom fordításához vezetett, az erőszakosan, felülről vezényelt magyar–orosz (sőt, magyar–szovjet) kapcsolatok kontextusában egyedi és megrendítő kivétel. Galgóczy Lermontov műveivel való megismerkedéséről is ír készülő, *A túlélés művészete* című Gulág-regényében.

<sup>9</sup> Ha igaz Imre László feltételezése, akkor aligha csodálkozhatunk az árnyalt megközelítés elmaradásán: „E sorok írója ezt a témát, Arany László Lermontov-élményét egyszer már, alkalmi jelleggel, teljesen más felfogásban és módszerrel, jóval kisebb terjedelemben feldolgozta egy orosz nyelven megjelent cikkben (László Arany i Lermontov. *Slavica*, 1969). Azóta él benne a gyanú, hogy Arany László a *Korunk hőst* nem olvasta. E föltevést nehéz volna bizonyítani, hiszen a Lermontov-esszé írásának idején a *Korunk hőse* nemcsak németül, hanem magyarul is hozzáférhető volt. Elképzelhető ugyanakkor, hogy német példányhoz éppen akkor nem jutott Arany László, a magyar fordítás pedig (tudomásunk szerint) csak folytatásokban jelent meg a *Magyar Sajtó*ban (elég gyanús

Hiszen az Arany Lászlót is magában foglaló Arany–Csengery-kör önigazolást keresve sajátos, „népnemzeti” Lermontovot igyekezett faragni az orosz romantikusból: „Az egyre inkább védekezésre kényszerülő Arany–Gyulai-kör a néhány évtizeddel korábbi orosz irodalom jeleseinek példájára hivatkozik a népnemzeti irodalomszemlélet érdekében. De akármennyire tágitotta, kiterjesztette e csoport műfaji határait, világképét az *Anyegin* asszimilálása, olyan mértékben szűkítő volt a Puskin és Lermontov népiességére való utalás. Együtt járt ez komoly aránytévésztésekkel s az előremutató remekművek figyelmen kívül hagyásával. (Arany László fanyalogva szól Lermontov regényéről, a *Korunk hősről*, amely pedig az orosz lélekelemző realizmus korai, kivételes példája).<sup>10</sup> Ez az akkorra már a magyar irodalmat egyre inkább megmerevíteni kívánó irodalomszemlélet kivetüléseként is felfogható álláspont<sup>11</sup> ugyanakkor Lermontov művészi világának egyik fontos sajátosságára hívja fel a figyelmet: az a sokat idézett állítás, hogy a 16 éves (és tegyük hozzá, arisztokrata) Lermontov feljegyezte magának, hogy az orosz népmesékben több költészet van, mint az egész francia irodalomban, a teljes életművön nyomot hagy. Nemcsak az olyan, az orosz folklór hatását nyíltan mutató alkotásokon, amilyen az Arany László által rajongással emlegetett *Ének Vasziljevics Iván cárról* című 1837-es poéma, de a nyugat-európai mintáktól nehezen elválasztható *Korunk hősen* is. Az *Ének Vasziljevics cárról* című művet, az ő kifejezésével „halhatatlan dalt” emeli ki egyébként az életműből Dosztojevszkij is, megállapítva, hogy ha Lermontov életben marad, olyan nagy költővé válhatott volna, aki a „nép igazságát” is felismeri.<sup>12</sup> A magyar Lermontov-recepcióban pedig, a legkevésbé sem meglepő módon, akkor bukkant fel újra Lermontov „orosz-sága”, amikor fájdalmasan került elő a származás, a magyarság, a nemzethez tartozás kérdése – a nyíltan vagy burkoltan gyakran zsidóbarátsággal vádolt Nyugat utolsó számainak egyikében, 1941-ben írta Illyés Gyula a következőket: „Az abesszin-arcú Puskin után korának ő a legnagyobb, legoroszabb költője. Skót származású volt, családjának neve hajdan Lermontnak hangzott”.<sup>13</sup>

---

hitelességű, nem is egyazon fordítótól származó munka). Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy Arany László csupán Bodenstedt tanulmánya alapján írt Lermontov regényéről. Minthogy azonban perdöntő bizonyítékunk nincs e föltevés igazolására, a kötelező jóhiszeműséghez híven a tanulmányban azzal a hipotézissel kellett élnünk, hogy Arany László olvasta a *Korunk hőst*”. IMRE László: i. m. 2002. 146–147.

<sup>10</sup> IMRE László: *Az Arany–Csengery-kör orosz irodalmi kapcsolatai*. In: IMRE László: i. m. 2002. 121.

<sup>11</sup> Arany László Lermontovhoz való viszonyában, ahogy a saját „apai örökségével” való szembenézésben is, sajátos ambivalencia fedezhető fel: Arany László egyszerre vonzódik az Arany János-i viselkedésmintától nagyon távol álló, vad, zabolátlan, démoni költőhöz, és csatlakozik apja a prózát elutasító, az elbeszélő költeményt minden műfaj fölé helyező, konzervatívnak nevezhető álláspontjához.

<sup>12</sup> ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Из «Дневника писателя за 1877 год»*. In: МАРКОВИЧ, В. М. – ПОТАПОВА, Г. Е. (ред.): i. m. 2002. 246.

<sup>13</sup> ILLYÉS Gyula: i. m. 1941.

## „Egy furcsa hajó repül árván” (Lezáratlanság és különösség)

Lermontov, Byron orosz másolata – Lermontov, a „népnemzetivé” lett, skót származású arisztokrata: már ezek az egymást kizárni látszó meghatározások igazolják, milyen ellentmondásos, mondhatnám azt is, különös alak lehetett az az író, akiről halála után ennyire ellentétes álláspontok alakulhattak ki. Akiből életében még a környezete, hiába robbant be az irodalomba 1837-ben, alig látott többet a köztöködő, vakmerő, verseket írogató tisztecskénél. Egy kortárs egészen sarkosan fogalmazta meg ezt visszaemlékezésében: „Magunk közt szólva, nem értem, miért beszélnek Lermontovról olyan sokat; valójában jelentéktelen figura volt, rossz tiszt és lényegtelen költő. Abban az időben mindnyájan írtuk az övéihez hasonló verseket”.<sup>14</sup> Íróként Lermontov azért sem „képződhetett meg” a kortársak számára, mert összesen 4–5 évet töltött az irodalomban, bár már 14 éves korától írt, ismerjük verseit 1828-ból, sőt *Démon* című poémájának első változata 1829-ből, azaz 15 éves korából való. Nemcsak az mondható el róla, hogy a korabeli olvasók *visszafelé* ismerkedtek meg a szövegeivel, de az is, hogy – különös, bár az irodalomban nem egyedi módon – a halála után vált valóban nagy költővé. A rövid alkotói pálya végpontján megjelenő *Korunk hőse* első olvasói nem Lermontov addigi pályája felől, a versektől, a poémáktól, a befejezetlen regényektől érkezve olvasták el a „főművet”: számukra a *Korunk hőse* szerzője mindössze az *A költő halála* miatt száműzött ifjú tiszt volt. S ez egyrészt azt jelentette, hogy a korabeli olvasók a *Korunk hőse* elolvasása után indulhattak el visszafelé, és ismerkedtek meg először Lermontov 1837 és 1839 közötti, majd pedig legkorábbi, ifjúkori (még ha furcsa is használni egy mindössze 27 évet élt író esetében ezt a szót) verseivel, másrészt pedig azt, hogy a *Korunk hőse* kontextusát a kortársak számára nem irodalmi művek jelentették, hanem egy életrajzi háttérszöveg: Lermontov száműzetésének ténye.

A halál megteremtette irodalmi pozíció egyszerre tette egyedivé és paradigmába illeszkedővé Lermontovot. Hiszen környezete ennek köszönhetően látta meg benne „az” orosz költőt, aki most már nemcsak a költői pálya markáns kezdetével, de a zárlatával is elszakíthatatlanul Puskinhoz kötődött, s változott át egy pillanat alatt elviselhetetlen tisztecskéből az orosz irodalom elidegeníthetetlen részévé. Az eset felidézhet egy fontos analógiát a magyar olvasóban: József Attiláét. „Mielőtt [...] szentté avatták volna, azaz míg élt, veszekedős, önfejű és nehezen elviselhető volt. Persze mindnyájan tudtuk az irodalom történetéből, hogy a legtöbb zseni veszekedős, önfejű és nehezen elviselhető [...] a valóságos ká-

<sup>14</sup> Az idézet Henri Troyat *L'étrange destin de Lermontov. Biographie* (Paris, 1952) című könyvének orosz változatából való: *Странная судьба Лермонтова. Роман-биография*. Санкт-Петербург, Академический проект, Гуманитарное агентство, 2000. 252.

véházi asztaloknál azonban az idegeinkre mentek ezek a jellemvonások”<sup>15</sup> – írta Arthur Koestler József Attiláról, de – bármennyire más a kor, a kultúra, a környezet – vonatkozhatnának ezek a szavak akár Lermontovra is, akinek halálos párbaja után általános vélemény volt a tisztársak között, hogy a környezetét folyamatosan provokáló írócskát előbb-utóbb úgyis megölte volna valaki. József Attila halála után a formátumot a költő életében fel nem ismerő kortársak körében, a lelkiismeret-furdalástól is vezérelve, megkezdődött a bűnbakkeresés<sup>16</sup> – Lermontovnál nem kellett keresni, megvolt a gyilkos, Martinov, aki a visszaemlékezések szerint már a párbaj pillanatában megrendült saját tettétől, és gyilkosnak érezte önmagát, abban bízott viszont, hogy az idő előrehaladtával mindenki elfelejti Lermontovot, és így a bűn is feledésbe merül. Nem ez történt, hiszen Lermontov jelentősége egyre nőtt, és ezzel együtt az 1893-ban öngizolásképpen a nevezetes párbajról visszaemlékezést író Martinov vétkének súlya is. Lermontov növekvő dicsősége nem kis részben abból következett, hogy korai halálával életműve lezáratlan, és ezért folytatható maradt: később klasszikusok egész sora (Turgenyev, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Csehov) érezte úgy, hogy valamilyen módon kapcsolódnia kell az örökre nyitottan maradt életműhöz.

Ennek az irodalmon belül megfigyelhető, alkotásokban megvalósuló „folytatásnak” az egyik vonulata a többek között éppen Pecsorinra, illetve Anyeginre vonatkoztatott, még a magyar olvasók által is gyakran emlegetett „igazi orosz” kategória, a „felesleges ember” köré rendezhető művek sora, amelyek ugyanakkor részben cáfolják is azt a felfogást, hogy az orosz romantika a nyugat-európai „másolata” lenne. Ez a meghatározás azonban, bármennyire megalapozza a XIX. századi orosz irodalomról alkotott képünket, az *Anyegin* és a *Korunk hőse* esetében *visszavetített* elnevezés – Anyegin és Pecsorin csak utólag, az orosz irodalomban később kiépülő sorból visszatekintve vált „feleslegessé”, Turgenyev *Egy felesleges ember naplója*, *Rugyin*, illetve *Apák és fiúk* című műveinek, Goncsarov *Obломovjának* és Dosztojevszkij *Ördögök* című regényének a megjelenése után. A hőstípus elnevezése is csak 1850-ben,<sup>17</sup> Turgenyev *Egy felesleges ember naplója* című kisregényében született meg, a főhős, Csulkaturin kapcsán. Az *Anyegin*-ben és a *Korunk hőse*-ben olvasható meghatározások szerint Anyegin és Pecsorin meg nem feleslegesek, hanem *különösek*:<sup>18</sup> „Puskin számára Anyegin nem volt

<sup>15</sup> KOESTLER Artúr: Ein Toter in Budapest. In: *Kortársak József Attiláról*. Sajtó alá rendezte: Tverdota György. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 1533.

<sup>16</sup> Erről részletesen lásd: TVERDOTA György: *A komor föltámadás titka. A József Attila-kultusz születése*. Budapest, Pannonica, 1998.

<sup>17</sup> А „лишний” kifejezés korábbi szépirodalmi megjelenéseiről lásd: МАНН, Ю. В.: «Истинно лишний человек» (К типологии центрального персонажа повести Тургенева «Дневник лишнего человека»). In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – Холлюш, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 140–51.

<sup>18</sup> УДОДОВ, В. Р.: *М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы*. Воронеж, Издательство Воронежского университета, 1973. 525–526.

»felesleges ember«, a puskinai korszak irodalmi hagyományában ez a meghatározás egyszerűen nem létezett. Puskinnak Anyegin elsősorban a »különös ember« típusát testesítette meg. Puskin folytatta azt az abban az időszakban már megszilárdult tradíciót, hogy »korának lovagját« »különös emberként« mutassa be. Regényének első fejezetében, a hőssel való megismerkedéséről szólva a költő külön is megjegyzi, hogy »Tetszett külön természetem«. <sup>19</sup> A regény befejezésekor Puskin, hőshöz fordulva, ismét azt mondja: »Isten veled, te furcsa társam«. <sup>20</sup> Tatyjana mohó kíváncsisággal nézegeti Anyegin könyveit: »Aztán szeme könyvekre tévedt. / Előbb alig gondolt velük, / De később összetételük / Furcsának tűnt...« <sup>21</sup> És itt van maga Anyegin, aki olyan váratlanul és »logikátlanul« szeret bele a korábban általa visszautasított Tatyjánába: »Mi van vele? Milyen különös álmom ez?« <sup>22</sup> A *Korunk* hőisében is sokkal inkább a „különös”, mint a „felesleges” jelző kapcsolódik Pecsorinhoz: „Kitűnő fiú volt, mondhatom, de volt benne valami különös” (14) <sup>23</sup> – mondja Makszim Makszimics Pecsorinról; „Különös ember” (94) – állítja Pecsorinról Mary; „a szeme akkor sem nevetett, amikor ő nevetett! – Nem figyelték meg egynémely embernél ezt a különös tulajdonságot?” (49) – mondja a főhősről az utazgató tiszt, a regény egyik elbeszélője. Ez a Pecsorin különösségét igazoló külső jegy azért is érdekes, mert hasonló, de már Lermontovra magára vonatkozó megfigyelést olvashatunk a kortársak visszaemlékezéseiben, például Turgenyevnél. <sup>24</sup> Pecsorin és Lermontov „összemosása” az író életművéről olvasható írások legfőbb jellegzetessége volt hosszú ideig, majd erőteljes elmozdulás történt az értelmezésekben, ahogy ezt Fried István is megállapította: „Lermontov *Korunk hőse* [...] című regényének főszereplőjében a re-

<sup>19</sup> Az *Anyegin*ből származó idézetek Galgóczy Árpád fordításából valók: PUSKIN, A. Sz.: *Jevgenyij Anyegin*. Budapest, Matúra Klasszikusok, 1992. 30.

<sup>20</sup> Uo. 357.

<sup>21</sup> Uo. 118.

<sup>22</sup> A két mondat a VIII. fejezet 21. strófájában olvasható, a „странном” („különös”) kifejezés egyik magyar változatban sem szerepel, ezért saját, szó szerinti fordításomban közöltem a verssort. Vö.: „Tán álmodik? Mi van vele? (PUSKIN, A. Sz.: i. m. 1992. 143); „Mi lelte őt, e hév miért?” (Bérczy Károly, in: *Két magyar Anyegin*. Budapest, Európa, 1984. 169); „Tán álmodik? Renyhe s hideg / Lelkét mi mozdíthatta meg” (Áprily Lajos, in: *Két magyar Anyegin*, 344). Az Udodov által idézett valamennyi részletben a „странный” („furcsa, különös”) szó szerepel valamilyen változatban.

<sup>23</sup> A magyar szöveg forrása: LERMONTOV, M. Ju.: *Korunk hőse*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Európa, 1989. Az idézetek után e kötet lapszámait adjuk meg zárójelben.

<sup>24</sup> Egy orosz irodalomról készült összefoglalásban, a Nyugatban is megemlíti ezt Szabó Endre, nem jelezve, hogy Turgenyev állítólagos szavai egyenes idézetek a *Korunk hőse*ből. Ebből is kiderül, hogy a magyar recepcióban nemcsak Anyegin és Puskin, de Lermontov és Pecsorin egymásra vetülése is megtörtént. „Turgenyev feljegyezte róla, hogy Lermontov a nagyvilági életben szeretetreméltó volt, feltűnő volt azonban fekete szemének komor, mélabús kifejezése, mely fiatalságával éles ellentétet képezett: – »azok a szemek soha sem nevettek, még akkor sem, ha ő maga nevetett«” SZABÓ Endre: *Képek az orosz irodalomból*. *Nyugat* 1922/15–16. 946.

gebbi kutatás szívesen látott önarcképet, manapság az irodalomtörténészek inkább a megszerkesztettség hogyanjával, az időszerkezettel, valamint a környezetrajz és a személyiség egymásra hatásával foglalkoznak”.<sup>25</sup>

Az önéletrajziség árnyaltabb megközelítése, amely (részben a kortárs irodalom fejleményeinek ösztönzésére) napjainkban a magyar irodalomtudomány egyik legfontosabb irányzata, és többek között a szépirodalmi szövegek és a személyeséget közvetlenül vállaló írások (napló, memoár, levelezés) párbeszédbe hozását jelenti, Lermontovnál aligha lesz lehetséges. Hiszen a közismerten rejtőzködő, ráadásul az irodalomban rövid ideig jelen lévő szerzőről, akiről környezete nem is feltétlenül hitte el, hogy fontos író, nagyon kevés effajta „háttérszöveg” maradt fenn.<sup>26</sup> S azoknál, amelyek hozzáférhetők, könnyen felmerül a gyanú, hogy az emlékek megfogalmazása és az egykori „valóság” közé ékelődtek Lermontov szövegei: vagyis amikor Lermontov személyiségének ellentmondásosságáról az imént emlegetett Turgenyevhez hasonlóan a *Korunk hőse* szavaival beszélnek a kortársak, a szöveg segítségével hívnak elő önmagukból emlékeket. Így nem ezek a memoárok segítenek a regény megértésében, hanem a visszaemlékezéseket lehet kizárólag a szépirodalmi szövegek felől olvasni. Már csak ezért sem véletlen, hogy a Lermontov-recepcióban a főhős személyiségéről a regény szerkezetére, XX. századi fejleményeket megelőlegező nyitottságára helyeződött a hangsúly. Lermontov két, szerkezetében, elbeszélésmódjában hagyományosnak ígérkező regényt (*Vagyim, Ligovszkaja hercegnő*) félbehagyva érkezett meg a *Korunk hőiséhez*, amelyben a kortársak még a regény előtti, a novellaciklushoz közeli fázist láttak, a későbbi fejlemények viszont a tradicionális regényeken túlmutató, a lezáratlanságot definitív jegyként felmutató alkotássá tették. (Hiszen a novellaciklus, amely a XIX. századi magyar irodalomban – például Mikszáthnál – még a regények „előtanulmányaként”, a regényírói pálya kezdetén jelent meg, a XX. században már a regényírói korszak utáni fázisban is felbukkant, mint Kosztolányinál az *Esti Kornél*.)

Nem meglepő az sem, hogy a *Korunk hősét* angolra lefordító, de a regényért maradéktalanul nem lelkesedő XX. századi orosz, majd amerikai regényíró, Vladimir (Vlagyimir) Nabokov – akit bíráló szavai miatt egy Lermontov-kutató írói sznobizmussal, irigységgel is megvádolt<sup>27</sup> –, a Lermontov-regény szerkezetét, a kronológiát elmosó spirális kompozíciót tartotta a legizgalmasabbnak a műben.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> PÁL József (főszerk.): i. m. 2005. 691.

<sup>26</sup> Udodov szerint például Lermontov leveleiben és feljegyzéseiben egyetlen a *Korunk hőisére* vonatkozó megjegyzést sem találunk. Lásd: УДОДОВ, В. П.: i. m. 1973. 482–483.

<sup>27</sup> Пжа Szerman felvetése, lásd: СЕРМАН, Илья: *Лермонтов. Жизнь в литературе 1836–1841*. Иерусалим, Славистический центр Гуманитарного факультета Еврейского университета, 1997. 339.

<sup>28</sup> НАБОКОВ, В. В.: *Предисловие к «Герою нашего времени»*. In: МАРКОВИЧ, В. М. – ПОТАПОВА, Г. Е. (ред.): i. m. 2002. 865.



A *Korunk hőseit* Lermontov életművének legfontosabb darabjává emelni, egyfajta viszonyítási pontként, olyan műként kezelni, amely felől a többi alkotás olvasható, nemcsak azért tűnik indokoltnak, mert napjainkban a regény kánonképző ereje különösen nagy.<sup>29</sup> Az egyik viszonylag friss Lermontov-monográfia szerzője, Ilja Szerman azzal érvel a *Korunk hőse* kitüntetett vizsgálata mellett, hogy a későbbi irodalmi fejlemények (Csehov, Turgenyev, Tolsztoj prózáját említi itt) ezt a művet emelték *irodalmi tényé*. Ráadásul – gondolhatjuk első közelítésben – prózaszöveg fordításban is sokkal nagyobb eséllyel válhat a kánon részévé, mint egy verses műalkotás. Lermontov prózája esetében azonban ennél bonyolultabb a helyzet, hiszen Puskin *Anyeginjének* magyarországi története azt mutatja, egy verses szöveg is válhat a nemzeti kánon részévé, hiszen a lényeges nem az, hogy valóban pontos fordítás szülessék, hanem az, hogy „az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába”.<sup>30</sup> A magyar *Anyegin*-olvasás és Puskin-kultusz kiindulópontja, Bérczy Károly *Anyegin*-fordítása – amely az író és a fordítót szinte társszerzővé avatja, lévén nem szolgai másolat, hanem új alkotás – éppen ezt példázza. Ugyanakkor Áprily Lajos alapvetően pontos, különösebb kritikával nem illelhető *Korunk hőse*-fordítása a Lermontov-szöveg egyik legfontosabb jellegzetességét, a későbbi orosz írók által igen nagyra értékelt *líraiságát* nem képes visszaadni. Ez nem róható fel Áprily hibájaként, sokkal inkább következik a magyar fordítói hagyományból, ahogy ezt Szegedy-Maszák Virginia Woolf egy regénye kapcsán megállapítja: „a magyar regényfordítások olykor nem érzékeltetik az olvasóval, milyen döntő szerepet játszanak az elbeszélő szövegben a nyelvi alakzatok”.<sup>31</sup> (A „lírai prózával” ráadásul nemcsak a magyar fordítói gyakorlat boldogul nehezen, de többnyire irodalomértésünk sem könnyen tudja leírni, elemezni az effajta prózanyelvet.)

Igen érdekes ebben az összefüggésben, hogy maga Lermontov fordítóként egyértelműen az alkotást tekintette feladatának: ahogy Kosztolányi számára az volt a fontos, hogy „szép magyar verset” adjon minden műfordításával, úgy Lermontov is orosz verssé, saját, önálló művé igyekezett formálni átültetéseit. Ennek egyik legjobb példája Heine 1827-ben született, *Ein Fichtenbaum steht einsam* kezdetű versének Lermontov által készített orosz változata, amely annyira beépült az orosz költő életművébe (ehhez Lermontov maga azzal is hozzájárult, hogy soha, sehol nem jelezte, hogy ez a verse fordítás lenne), hogy a Galgóczy-féle

---

<sup>29</sup> Szegedy-Maszák Mihály ezt a „piaci szempontok” érvényesülésével magyarázza: „Azok a művészeti formák, amelyek nagyon ki vannak téve a piac törvényeinek – az égetett cserépedények készítésétől akár a regényírásig – fokozottabban hajlamosak a kánonépítésre”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *„Minta a szőnyegen”. A műértelmezés esélyei*. Budapest, Balassi, 1995. 82.

<sup>30</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Fordítás és kánon*. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Irodalmi kánonok*. Debrecen, Csokonai, 1998. 50.

<sup>31</sup> Uo. 49.

Lermontov-válogatásban magyar verziója is létezik, *Zord északi tájon árva fenyő áll* kezdettel. Emellett természetesen Heine versének is vannak magyar változatai: Nadányi Zoltán (*Áll egy fenyő magában*), Horváth Henrik (*Északi kopár szirten*) és Faludy György (*Észak kopár hegyormán*) egyaránt elkészítette saját verzióját. És – hogy a helyzet még összetettebbé váljék – természetesen Heine versének ismerjük más orosz átköltéseit, neves költőknek, Fetnek, illetve Tyutsevnek köszönhetően.

Lermontov verse azért válhatott önálló műalkotássá, mert a költő nem a hűségre, hanem az újraalkotásra törekedett, és ennek érdekében végrehajtott egy döntő változást: a hímnemű *der Fichtenbaum* – nőnemű *die Palme* szembenállás helyett két nőnemű (vagyis két azonos nemű) szóalakot szerepeltetett a versében, hiszen az oroszban a „сосна” (*fenyő*) és a „пальма” (*pálma*) szavak egyaránt nőneműek.<sup>32</sup> Tyutsev és Fet verziói mutatják, hogy ennél a versnél a nembeli különbség még a jelentésbeli pontosságnál is fontosabb lehet: Tyutsev a *der Fichtenbaum*tól Lermontov megoldásánál sokkal távolabb álló *cédrus*, Fet pedig a *tölgyfa* mellett döntött, hogy a hímnem–nőnem szembenállást megőrizze. Azt, hogy Lermontov verse jelentősen eltávolodott Heinéétől, már a két változat nyelvészeti szempontú összevetése alapján is kiderült: „Az elvégzett lingvisztikai elemzés alapján teljesen nyilvánvaló, hogy Heine versének lényege abban áll, hogy valamilyen férfi, akinek kezét-lábát gúzsba kötik a külső körülmények, törekszik egy számára elérhetetlen, szintén valahová odaláncolt nő felé, Lermontov versének lényege *ezzel szemben* az, hogy valamilyen magányos lény nyugodtan ábrándozik egy távoli, gyönyörű és ugyancsak magányos lényről”.<sup>33</sup> Lermontov ráadásul, amikor a „сосна” szó mellett döntött, az ábrándozás helyére az életművében gyakran visszatérő *álm* szituációját állította: a „сосна” szó jelentésével, sem a nyelvtudósok által rekonstruált etimológiájával nem kapcsolódik ugyan az *álm* szemantikájához, a népköltészet és az ún. népi etimologizálás ugyanakkor egyértelműen az „álm” szóhoz köti – a „сосна” effajta felfejtését

<sup>32</sup> Verheul egészen sajátos módon, a vers kutatástörténetében egyéni álláspontot képviselve értelmezi a hímnemű *der Fichtenbaum* – nőnemű *die Palme* szembenállást felváltó két nőnemű (vagyis két azonos nemű) szóalak versbeli jelentését: véleménye szerint ez a költői merészség pozitív példája, hiszen Lermontov azzal, hogy például az eredetit ebben a vonatkozásban is hívebben követő Tyutsevtől eltérően a grammatikai problémát nem hagyományos módon oldotta meg, az általánosan elfogadott irodalmi és erkölcsi normákkal helyezkedett szembe, a szerelmet és az erotikát nem feltétlenül két eltérő nemű ember viszonyaként fogva fel. Verheul szerint azt, hogy Lermontov fordításában a nemi ambivalenciával történő többé-kevésbé tudatos játékot kell látnunk, a vers kézírata igazolja, amin a szöveg alatt balra a magaslaton álló fenyőt és a távoli sziklán álló pálmát ábrázoló Lermontov-rajz látható, jobbra pedig két férfi szintén Lermontov rajzolta profilját fedezhetjük fel. VERNEUL, Kees: Персонализм Лермонтова. *Russian Literature* 34, 1993. 89–93.

<sup>33</sup> ЩЕРБА, Л. В.: Опыты лингвистического толкования стихотворений П. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом. In: ЩЕРБА, Л. В.: *Избранные работы по русскому языку*. Москва, Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. 104. Kiemelés – Sz. Zs.

bontja ki szöveggé a Dal'-szótárban olvasható szólás: „Cосна шумит со сна” („Álmában zúg a fenyő”).<sup>34</sup> A fenyő és a pálma helyzetüket tekintve azonossá válnak a versben, és így „máslet” nem létezhet a versalany számára, hiszen az álmában megjelenő pálma helye, helyzete, állapota azonos az övével.<sup>35</sup> A versalany számára álmának tárgya nem képviselheti a másik világot, mert nem egyszerűen ekvivalens helyzetben van vele, de ez a tárgy voltaképpen *ő maga*, vagyis sokkal inkább az *Álom* című versben megvalósuló versszituációval van dolgunk: egymást álmodja az álmot látó és az álom tárgya.

Az 1841-ben, néhány hónappal a szerző halála előtt született *Álom* című vers „háromszoros álomként” leírható vershelyzetét Nabokov rokoníthatónak tartja a *Korunk hőse* összetett szerkezetével. A *Korunk hőse*-ben ugyanis – hiába látszik a mű beleilleszkedni a novellaciklus hagyományába azzal, hogy egy központi hős fűzi össze a fejezeteket – *nem* Pecsorin életének kronológiáját követve olvasunk: Pecsorin létező, az időrend és az ok-okozatiság által meghatározott „élete” csak az olvasó konstrukciójaként képződhet meg. A regény fabulájában és szüzséjében a fejezetek sorrendje eltérő. Az olvasó a fejezeteket a következő sorrendben olvassa: *Bela*; *Makszim Makszimics*; (*Előszó Pecsorin naplójához*); *Tamany*; *Mary hercegisasszony*; *A fatalista*; a fabulában viszont a következő sorrendbe rendeződnek az egyes részek: *Tamany*; *Mary hercegisasszony*; *A fatalista*/*Bela*; *Makszim Makszimics*; (*Előszó Pecsorin naplójához*). (A fejezetek fabulabeli sorrendjének megállapítása egyetlen helyen kérdéses: *A fatalista* és a *Bela* egymáshoz viszonyított helyéről eltérő véleményeket olvashatunk a Lermontovszakirodalomban.) A fabuláról tehát a *Korunk hőse* alapján elmondhatjuk, hogy csak az alkotási folyamat felől szemlélve nevezhető (Tomasevszkij meghatározása nyomán) olyan „nyersanyagnak”, amelyből a szüzsé hoz létre „irodalmi kombinációt”.<sup>36</sup> Gondolhatunk itt olyan esetekre, amikor – az író saját bevallása szerint – egy újságcikk nyomán született egy-egy regény vagy novella: van erre példa a XIX. századi orosz irodalomban (Dosztojevszkij: *A szelíd teremtés*), de a magyarban is (Mikszáth: *A péri lányok szép hajáról*). A befogadás, illetve az elemzés során a szüzsé az elsődleges, és a csak a szüzséből helyreállítható fabula a másodlagos. A *Korunk hőse* töredékesen rekonstruálható fabulájában Pecsorinnak a romantikus kánon által meghatározott sorsa van, amely többek között a Puskin *Cigányokjában* szereplő Alekóéhoz hasonlítható: a civilizált világból

<sup>34</sup> ДАЛЬ, В.: *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 4. Москва, Русский язык, 1980. 278.

<sup>35</sup> FARYNO, Jerzy: *Две модели лирического «я» у Лермонтова*. In: NILSSON, Nils Åke (ed.): *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, 1979. 173.

<sup>36</sup> Lásd: ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В.: *Сюжетное построение*. In: KIRÁLY Gyula – KOVÁCS Árpád (szerk.): *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*. Budapest, ELTE, 1982. 662.

(a regény néhány utalása szerint voltaképpen Pétervárról<sup>37</sup>) a „romlatlan” Keletre, azaz a Kaukázusba utazik a hős, majd még keletebbre, Perzsiába, ahonnan azonban hazaindul, s visszatérőben, útközben meghal.<sup>38</sup> Lermontov egyébként – ez a regény néhány fennmaradt, korábbi változatából kiderül – egyértelműen meg kívánta nehezíteni a főhős biográfiájának rekonstruálását, hiszen törölt olyan (már önmagukban is homályos) utalásokat, amelyek világosabbá tették volna a hős regényidő előtti életének alakulását.<sup>39</sup>

Ha a szüzsé alapján közelítünk, akkor a főhős élete és a műegész egyaránt „befejezetlennek” tűnik, hiszen a szüzsé szerkezetét részben körkörösnek, részben lezáratlannak nevezhetjük, mivel Pecsorin haláláról a regény *közepén* értesül az olvasó. A szüzsé így természetesen nem érhet véget a főhős halálával, s amennyiben a halállal záruló emberi élet modelljének tekintjük a szüzsét, befejezetlenként kell meghatározniuk. A szüzsé körkörösége pedig annak a következménye, hogy „a cselekmény egy erődben kezdődik (*Bela*), és ott is fejeződik be (*A fatalista*); a *fabulában* Pecsorin örökre *elhagyja* ezt az erődöt, amikor Pétervárra, majd onnan Perzsiába utazik, a *szüzsében* azonban *visszatér* oda”.<sup>40</sup> A *Korunk hőse* szüzséjének *ciklikussága* ugyanakkor azzal is összekapcsolható, hogy a Lermontov-regény a kisforma *ciklizálódásával* jött létre: a mű így a regény egyfajta genezisének is modellálja. A *fabulának* és *szüzsének* a *Korunk hőse*-ben felfedezhető feszültsége továbbá megmutatja, hogyan mozdul el utolsó regényével Lermontov a romantikus kánontól és a poéma szüzséépítkezésétől. Udodov véleménye szerint a főhős haláláról szóló közlésnek a mű közepére helyezésével is az volt a szerző egyik célja, hogy a váratlan sorsfordulatokra épülő hamis romantikus tradícióval szembehelyezkedjen.<sup>41</sup> Ugyanakkor éppen a romantikus séma alapján

---

<sup>37</sup> Az első utalás a *fabulában* első helyen álló *Tamany* fejezetben szerepel: „elém tárult a vihartól nyugtalan tenger, s egyhangú moraja, mely egy elalvó város zsongásához volt hasonló, régi eszten-dőket juttatott eszembe, észak felé vitte gondolataimat, *hideg fővárosunk felé*” (59). A második utalást a *Mary hercegkisasszonyban* olvashatjuk: „A hercegnő azt mondta, hogy az ön arca ismerős neki. Erre megjegyeztem, hogy bizonyosan *Pétervárott találkoztak* valamelyik társaságban [...] s megmondtam a nevét [...] Ismerte. Úgy látszik, *az ön históriája nagy port vert fel ott*” (79). Kiemelések – Sz. Zs.

<sup>38</sup> Lermontov szövege szerint Pecsorin *hazatérőben* hal meg (az orosz eredetiben folyamatos határozói igenév szerepel), nem pedig *hazatérése után*, ahogy az Áprily-fordítás sugallja: „visszatért Perzsiából, és meghalt” (53).

<sup>39</sup> A következő, a végleges szövegből kimaradt, a *Mary hercegkisasszony* korábbi változatában olvasható szövegrészre gondolok például (saját fordításban közlöm a részletet): „Most azonban biztos vagyok benne, hogy az első alkalommal megkérdezi, ki is vagyok én, és miért vagyok itt a Kaukázusban. Valószínűleg elmesélik neki a párbaj szörnyű történetét, s különösen a néhány ittlévő által is ismert okát, és akkor [...] lesz egy csodás eszközöm Grusnyickij bosszantására!” ЛЕРМОНТОВ, М. Ю.: *Сочинения в 6 томах*. Т. 6. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1957. 577.

<sup>40</sup> *Лермонтовская энциклопедия*. Москва, Советская энциклопедия, 1981. 107. Kiemelés – Sz. Zs.

<sup>41</sup> УДОДОВ, В. П.: i. m. 1973. 583.

felépülő, rekonstruálható fabula hívja fel arra a figyelmünket, hogy a *Korunk hőse*ben nem egyszerűen egy átmenet végpontját kell látnunk, hanem a romantikus poétikától való elmozdulás *folyamatát*.

V. M. Markovics Lermontov műveinek egyik alapvonásaként értékeli a lezáratlanságot, és nemcsak a befejezetlenül maradt, de a tudatosan lezáratlanná formált szövegekre is utal ezzel a meghatározással – a *Korunk hőset* az utóbbi kategóriába sorolja.<sup>42</sup> Más szempontból Jurij Lotmannak a XIX. századi orosz regények szüzsés felépítését mitikus, ciklikus sémára visszavezető koncepciója továbbgondolására ad lehetőséget a *Korunk hőse* „lezáratlansága”, hiszen éppen ez a jellegzetessége állítja párhuzamba a Lermontov-regényt olyan művekkel, mint a Lotman szerint szintén „befejezetlennek” tekinthető *Anyegin*, *Holt lelkek* és

*A Karamazov testvérek*. Lotman úgy véli, hogy ezeknek a műveknek azért „nincs vége”, mert „Gogoltól kezdve a szüzsé mélystruktúráját tekintve nem a mesére, hanem a mítoszra megy vissza”,<sup>43</sup> vagyis a nyugat-európai, linearitásra épülő szüzséstruktúra helyett itt a ciklikusság szervezte szüzsé a jellemző. A kétféle szüzsés séma „dialógusát” az *Anna Kareninában* figyelhetjük meg, ahol „Anna története az »európai« regény tragikus variánsának kánonjai szerint a hősnő öngyilkosságával végződik, Levin története viszont – a hős gyötrelmes belső útkezesésének rajzával zárulván – nem fejeződik be”.<sup>44</sup> Lermontovnál a *fabula* épül a nyugati-európai regény kánonja szerint, s a *szüzsé* őrzi magában a ciklikus, mitikus sémát. Lotman szerint a XIX. században a szüzsék *szerkezetének* lesz nemzeti jellege, a nemzeti sajátosság a korábbi korok irodalmi műveitől eltérően nem marad a „cselekmény helyi színezetének keretein belül”.<sup>45</sup> Lotman, aki ebben a tanulmányában nem foglalkozik a *Korunk hőse*vel, az „orosz szüzsé” megalkotását egyedül Puskin és Gogol érdemének tartja, pedig Lermontov szerepét sem értékelhetjük elhanyagolhatónak a „nemzeti sajátosságot mutató”, csak az orosz irodalomra jellemző szüzsé megalkotásában. Az orosz irodalomban már az *Anna Kareninánál* sokkal korábban felfedezhetjük az orosz és a nyugat-európai szüzsészerkezet ütköztetését, s az a tény, hogy éppen Lermontovnál figyelhetjük meg ezt a sajátos – még nem két szüzsé, hanem a szüzsé és a fabula közt kialakuló – dialógust, részben indokolhatja Tolsztoj vonzódását a lermontovi prózához. A mitikus séma szervezte szüzsé és a mesetradíció alapján felépülő fabula ellentéte egyben azt a folyamatot is tükrözi, amelynek során a mitikus szüzsé

<sup>42</sup> МАРКОВИЧ, В. М.: О значении незавершенности в прозе Лермонтова. *Russian Literature* 23, 1993. 471–494.

<sup>43</sup> LOTMAN, Ju. M.: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben. Fordította: Szitár Katalin. *Szép Literaturai Ajándék* 1995/3–1996/1. 125.

<sup>44</sup> Uo. 125.

<sup>45</sup> Uo. 122.

irodalmi szüzsévé változik, s a „ciklikus szerkezetű szövegbeli hős” lineárisan kibomló szövegbe kerül.<sup>46</sup>

A *Korunk hőse* regénnyé szerveződését az teszi különösen összetetté, hogy nemcsak Pecsorin, de a regénybeli (névtelenül maradó) elbeszélő alakjával is összefüggésbe hozható. Az egyes novellák egymásra következésének motiváltságát ugyanis az elbeszélő alakja felől írhatjuk le. Az elbeszélő találkozik Makszim Makszimiccsal, majd meghallgatja Makszim Makszimics történetét Pecsorinról. Ezt követően véletlenül találkozik Pecsorinnal, és megkapja, majd elolvassa Pecsorin naplóját. A regény szövegbe írt keletkezéstörténete szerint a regény létrejöttét elindító *szövegnek* valójában nem a *Belát*, hanem a peccorini naplót kell tekintenünk. A regényelbeszélő a naplót bevezető előszóban deklarálja, hogy Pecsorin kizárólag önmagát szánta írása olvasójául,<sup>47</sup> Pecsorin maga pedig azzal a *tettével* mutatja meg ugyanezt, hogy Makszim Makszimicsnak adja oda feljegyzéseit, és láthatólag később sem törődik írása sorsával.<sup>48</sup> Ez a gesztus azonban másféleképpen is értelmezhető, hiszen azt teszi lehetővé, hogy a napló elinduljon későbbi befogadói felé. Elsőként Makszim Makszimicsnak nyílik lehetősége arra, hogy a hős tetteinek és naplójának „elolvasásával” alkossa meg a saját szövegét Pecsorinról, a törzskapitány azonban, bármennyire is „különös” figurának látja Pecsorint, nem hív segítségül szöveget az értelmezéséhez, s így Pecsorin és Bela történetének megformálását az ő esetében nem befolyásolja előzetes olvasat. A napló másodsorra az utazgató tiszthez kerül, s ekkor már szöveggeneráló tényezővé válik: a fiktív szerző ugyan korábban *hallja* Makszim Makszimicstól Bela és Pecsorin történetét (*Bela*), mint ahogy megkapná a naplót és *részt venne* Pecsorin és Makszim Makszimics találkozásában (*Makszim Makszimics*), e két részt azonban *egy regény szövegeként* csak azután alkotja meg, hogy elolvasta a naplót. A *Makszim Makszimics* fejezet elején, felidézve azt az állapotot, amikor a napló létezéséről még nem tudott, így fogalmaz: „elhatároztam, hogy unaloműzésből<sup>49</sup> leírom, amit Makszim Makszimics Beláról mesélt, nem is sejtve akkor, hogy első szem lesz az elbeszélések hosszú láncában” (44). Így az első fejezet *fiktív megírásának* ideje igen problematikus: miközben a fiktív szerző a *Belában* azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy a szöveget az eseményekkel (vagyis részben a történet elhangzásával, részben az úton történetekkel) párhuzamosan írja

<sup>46</sup> Lásd: LOTMAN, Ju. M.: A szüzsé eredete tipológiai aspektusból. Fordította: Klausz Ildikó és Pálfy Ágnes. In: KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció*. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994. 92.

<sup>47</sup> A regényelbeszélő Pecsorin szövegét Rousseau-éval állítja szembe: „Rousseau vallomásainak is megvan az a hibája, hogy barátainak felolvasta” (54).

<sup>48</sup> „– Hó! Megállj! – kiáltotta hirtelen Makszim Makszimics, megragadva a kocsi ajtaját. – Egészen elfelejtettem! nálam maradtak az írásai, Grigorij Alekszandrovics [...] magammal hordozom [...] azt hittem, hogy Grúziában találkozunk, s lám, hol adott viszontlátást az Úristen [...] Mit csináljak azokkal? / – Amit akar! – felelte Pecsorin. – Isten áldja” (51).

<sup>49</sup> Az eredetiben *для развлечения*, azaz szórakozásképpen.

(„nem elbeszélést, hanem úti jegyzeteket írok, így hát nem beszélgethetem a törzskapitányt előbb, mint ahogy valóban tovább mondotta a történetet”, 30), itt arra utal, hogy csak pár nappal később, emlékezetből kezdte el leírni a törzskapitánytól hallottakat. Több okból azonban mégis arra kell következtetnünk, hogy a *fiktív szerint a Bela* keletkezése csak a napló elolvasása után zárult le.

A naplót bevezető előszóban a fiktív szerző kijelenti, hogy valamennyi nevet megváltoztatta, vagyis *Pecsorinét is*: a főhős tehát (a *Bela* fejezetben is szereplő) „új nevét” a fiktív szerzőtől csak a napló elolvasása után kaphatta meg. A *Bela* és a napló keletkezésének sajátos kölcsönhatását azonban más oldalról is megközelíthetjük: a fiktív szerző saját bevallása szerint *válogatott* Pecsorin naplójából („Ebben a könyvben csak azt adom közre, ami Pecsorin kaukázusi útjára vonatkozik; maradt még egy vaskos füzet a birtokomban, abban az egész életét elbeszéli”, 54), s bár a szelektálásra csupán tematikus magyarázatot ad, az egyes történetekből elvonatkoztatható *azonos szüzséséma* alapján úgy is tűnhet, a fiktív szerző azokat a részeket választotta ki a naplóból, amelyek „illettek” Pecsorin és *Bela* történetéhez, pontosabban, valamelyest megismételve a *Bela* szüzsészerkezetét, magyarázhatják a Makszim Makszimics által elmondottakat.

A napló elolvasásával az utazgató tiszt befogadóból nem egyszerűen fiktív szerzővé vált, de úti élményeit szórakozásból lejegyző emberből történetmondóvá, majd regényíróvá alakult: Pecsorin naplója *Bela* történetét egy regény elejévé tette, és *törölte* az útleírás műfaját, érvénytelenítette a tiszt grúziai úti jegyzeteit. A *Bela* elején a fiktív szerző arról tudósítja olvasóját, hogy „szekerem egész málhája egy kisebb útitáska volt, amelyet félig megtömtem *grúziai úti jegyzeteimmel. Legnagyobb részük, az önök szerencséjére, elveszett*” (9, kiemelés – Sz. Zs.), majd a fejezet szövegét így zárja: „Elismerik-e, hogy Makszim Makszimics tisztetle méltó ember? Ha elismerik, meglesz a jutalmam ezért a meglehet, túlságosan hosszúra nyúló *elbeszélésemért*” (43, kiemelés – Sz. Zs.). A *Bela* tehát nem egyszerűen úti jegyzet egy regény (s különösen nem egy lazán összefüggő elbeszéléshalmaz) keretein belül, ahogy 1924-es munkájában Eichenbaum állítja („a *Korunk hőse* nem kisregény, nem regény, hanem olyan úti jegyzetek egymásutánja, amelyhez mellékletként csatolták Pecsorin naplójának egy részét”),<sup>50</sup> hanem az úti jegyzet műfajának meghaladását is demonstráló regényfejezet. A napló megszerzését Drozda is azért tartja kulcsfontosságúnak, mert a szerző-elbeszélő ennek köszönhetően érti meg Pecsorin „regénylétrehozó” szerepét.<sup>51</sup> Ugyanakkor Drozda figyelmen kívül hagyja, hogy Lermontov a szövegbe írt keletkezéstörténet segítségével mutat rá a *Bela* eseményeivel párhuzamosan zajló írásfolyamat

<sup>50</sup> ЭЙХЕНБАУМ, Б.: *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки*. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б.: *О литературе* (1924). Москва, Советский писатель, 1987. 268.

<sup>51</sup> ДРОЗДА, М.: Повествовательная структура «Героя нашего времени». *Wiener Slavistischer Almanach* 15–16, 1985. 16.

fiktív jellegére, s így már nem egyszerűen a narratív maszkok „váltogatásával” magyarázható, mennyire ironikusan viszonyul a fiktív szerző a *Belát* követő *Makszim Makszimics* fejezetben az útijegyzetek műfajához: „Megkímélem az olvasóimat a hegyek leírásától, a felkiáltásoktól, amelyek semmit sem szoktak kifejezni, a képektől, melyek semmit nem mondanak, különösen azoknak, akik nem jártak ott, és a statisztikai jegyzetektől, melyeket soha senki nem szokott elolvasni” (44). Ez a megjegyzés teljesen indokoltá válik, ha a *Belát* az útijegyzetektől a regényhez vezető út szöveggé válásaként is olvassuk, hiszen hiába telt el csupán egy-két nap a *Bela* és a *Makszim Makszimics* idején történtek között – a megírás ideje nem azonos az események lezajlásának idejével.

A *Belában* azonban a megírás idejének kettős meghatározottsága miatt (vagyis annak köszönhetően, hogy a fiktív szerző a *napló ismeretében* kelti azt a látszatot: a történet elhangzásával párhuzamosan ír), még egy transzformáció érhető tetten, s ennek az átalakulásnak döntő szerepe van abban, hogy a szerző-elbeszélő megértette Pecsorin „regénylétrehozó jelentőségét”. Másképpen szólva: a napló hatására a fiktív szerző szöveggé tette azt a folyamatot, ahogy Pecsorin byroni „utánzatból” fokozatosan *új hőssé* vált számára. A regény előrehaladtával a fiktív szerző számára „lecserélődik” az a szövegkorpusz, amelyen keresztül Pecsorint értelmezni próbálja. A regény egészére vonatkozó előszó ugyan már előzetesen figyelmezteti az olvasót, hogy Pecsorint *ne* a romantikus kánonon belül interpretálja („ha hinni tudnak minden tragikus és romantikus gonosztevő létezésének lehetőségében, miért nem hisznek Pecsorin valóságában?”, 5), a fiktív szerző könnyen félrevezetheti az olvasót, hiszen Makszim Makszimics történetének elhangzása idején azért sem „figyel” igazán oda Pecsorinra, mert az elhangzottak alapján a byroni hősök ismétlésének tartja – a Makszim Makszimics által felidézett peccorini monológról, s az ebben gyakran előforduló „unalomról” azonnal Byronra asszociál: „– Ugye, a franciák hozták divatba az unatkozást? / – Nem ők, az angolok. [...] Akaratlanul egy moszkvai hölgyre *kell*et gondolnom, aki azt állította, hogy *Byron* részeges alak volt, semmi több...” (38). *Bela* és Pecsorin története azáltal válhatott regénykezdeté, hogy a fiktív szerző számára a Pecsorin interpretációjának alapját adó byroni szövegkorpusz helyére *Pecsorin saját szövege került* – csak így változhatott meg a fiktív szerző véleménye a főhősről olyannyira, hogy a „kor hőseként” határozza meg.

Pecsorin tehát nem hősként lép be a regénybe, hanem utat jár be, amelynek során hőssé válik. A regény *Makszim Makszimics* fejezete különösen erősen jelzi, hogy Pecsorinban *úton, útközben* lévő hőst kell látnunk, hiszen a főhős ebben a fejezetben Perzsiába tartva áll meg egy rövid időre, s kizárólag az utazásra készülődve vagy a kocsiban ülve látjuk. Pecsorin alakját nem pusztán a naplóban, s különösen a *Mary hercegisasszonyban* megvalósuló, az *önmegértéshez vezető út* teszi dinamikussá, de az is, ahogyan ebben a fejezetben a *halálba vezető út* válik alakjának központi attribútumává: a fejezetet követő, a naplót bevezető előszóból tudjuk meg, hogy Pecsorin számára a Perzsiába vezető út a halált jelentette. Pe-



csorin halála *útközben*, hazatérőben történik meg, s nem a hazatérés után, ahogy a magyar fordítás sugallja.

Pecorin így egyszerre lesz a *halálba haladással* összekapcsolható alak, és olyan hős, aki *nem hal meg*, hiszen halála nem cselekményesül, s ezért természetesen nem lehet a regény zárata sem. A halál kettős értelmezése hasonló módon történik meg a regényben, mint Lermontov *Csöndes éjjel kimegyek az útra* kezdetű versében, amely az *Álomhoz* hasonlóan a *Korunk hőse* megjelenésének évében, nem sokkal a költő halála előtt keletkezett, s amelyet a Lermontov-kutatás több szempontból az életmű egyik összegzéseként, az alkotói pálya második szakaszának reprezentánsaként értékel. Vlagyimir Markovics, amikor az orosz szimbolisták, Merezkovszkij és Szolovjov egy tudományosnak induló diszkussziója közben megszületett Lermontov-mítoszt vizsgálja, s azt állítja, hogy ez a mítoszteremtés a Lermontov által önmagáról, művei segítségével megalkotott mítoszban gyökerezik, éppen a *Csöndes éjjel kimegyek az útra* kezdetű verset tartja az életmű elején domináns mítoszt *lebontó, megszüntető* alkotásnak. Markovics véleménye szerint ez a vers is azt igazolja, hogy Lermontov *eltávolodott* a „démoni” lírai hőstől, amikor a többi ember felett álló Démon helyett egy a világgal egyenlő „ént” emelt versei középpontjába. Ez az említett versben is kirajzolódó alany véleménye szerint egy köztes, sem égi-nek, sem földinek nem nevezhető helyzetbe kerül, nem érvényesek rá sem az emberi, sem az isteni törvények, s a lineáris, profán időből átlép a ciklikus, szakrális időbe.<sup>52</sup> Jurij Lotman pedig a *Csöndes éjjel kimegyek az útra* kezdetű versben a *Kelet–Nyugat–Oroszország* hármasság problémáját vizsgálva megállapítja, hogy a Lermontov lírájának más darabjaira jellemző tragikus szembenállás helyett ebben a versben a szintézis, az egyesülés fedezhető fel, s ez összefüggésbe hozható Lermontovnak a keleti és a nyugati pólust egyesítő Oroszországról megalkotott képével: a műben egymásba olvad az élet és a halál, és a fénnel és a köddel összefűzött ég és föld. Éppen ezért Lotman szerint a *Csöndes éjjel kimegyek az útra* kezdetű versben a halál nem önmegsemmisítést jelent, hanem a világgal és az étellel való kozmikus egyesülést. A versbeli álomállapot így az idő kiküszöbölésének, az egyéni véges lét megszüntetésének, a létteljességnek, az öröklétnek a megfelelője lesz, s ezt a szintetizáló jelentést érhetjük tetten az égi és a földi szférát összekapcsoló *életfa*-szimbólumban, a *tölgyfában* is.

A vers alanyának ez a magányos útja – első közelítésben úgy tűnhet – annak a versben elkülönített két lehetséges jövőbeli állapotnak a kiinduló helyzete, amelyek közül az egyik „dermesztő halálként” (az eredetiben a sír hideg álmaként) határoztatik meg, a másik pedig az élet álomszerű átélését és az öröklétet jelenti. A versben azonban a halálnak ez az álomhoz közelíthető, vágyott változata válik azonossá az *úttal*, a kereséssel: „Szabadság és csend honába vágyom”. A halálnak ez az áhított formája lesz tehát szimbolikus értelemben az út maga. Így kerül

---

<sup>52</sup> МАРКОВИЧ, В. М.: Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков. *Russian Literature* 38, 1995. 178–180.

a versben oppozícióba egyfelől az a halálképzet, amely a hideg, a némaság, a véglegesség fogalmaival írható le, másfelől az a halál, amely az álomhoz hasonlít, az *életet* rejti magában: „Ám ha elaludnék, örök álmom / Ne a dermedtő halál legyen, / De az élet lüktető sugárban, / Áramoljon át a keblemen”. Ez utóbbit az *út*, és nem a megérkezés szimbolizálja, s már csak ezért sem a véggel, hanem a végtelenséggel, az örökléttel azonosítható: „S egy hatalmas tölgy fölém borulva / Zúgja el örökzöld himnuszát”.

A halálnak a versben megjelenő változata ugyanakkor azért is kerül ellentétbe a „sír hideg álmával”, mert a „vagyott halál” a *tűzzel* és az *alkotással*, *teremtéssel* kapcsolható össze. A versben az *úttal* szimbolizált halál egyik metaforája a Lermontov-életműben emblematikus jelentőségű *kavicsos út*. Ebben a szintagmában a „кремнистый” (*kavicsos*) melléknév a *kovakő*, *tűzkő* jelentésű „кремень” szó származéka, s ez a szó az orosz szólásokban, közmondásokban a lélek születésével és a *teremtéssel* kapcsolódik össze: „В человеке душа, что в кремне огонь” („Az emberben az a lélek, ami a kovakőben a tűz”); „Бог ударил кремнем о кремень – посыпались ангелы, архангелы, херувимы, серафимы; чорт ударил кремнем о кремень – посыпались лешие, домовые, русалки, яги-бабы” („Az isten összeütött két kovakövet – kihullottak az angyalok, arkangyalok, kerubok, szeráfok; az ördög összeütött két kovakövet – kihullottak az erdő szellemei, a háziszellemek, a vízitündérek, a boszorkányok”).<sup>53</sup> A másik erre a létállapotra, az álomszerű halálra vonatkozó központi versbeli szimbólum a *tölgyfa* jelentésű „дуб” szó, amely a szláv mitikus képzetekben éppen a tűz köré szerveződő mitológémban játszik központi szerepet. A tölgyfa a szláv mitológiában nemcsak *életfaként* funkcionál, de Perun, a viharisten képzetével is szorosan összefügg, akinek központi attribútuma a balta mitikus duplikátumaként felfogható *villám*.<sup>54</sup>

A *kavicsos út* a *Korunk hőse Makszim Makszimics* fejezetében is felbukkan: „Már rég nem hallatszott sem a csengő hangja, sem a kerékszörgés a *kavicsos úton*” (51, kiemelés – Sz. Zs.), ezzel is megerősítve Pecsorin útjának és ennek a versbeli útnak az egymásra vonatkozhatóságát.<sup>55</sup> Pecsorin mint regényalak éppen ebben a regényrészben indul el az alkotást, a másik létállapotot jelentő *napló* felé, s „útjának” fordulópontját a *halál* tényét közlő előszó jelenti. A *halál* így Pecsorin *alakjához* kapcsolódva nem a véget jelenti, hanem egy másik, a napló szövegének megalkotásában realizálódó létállapottal lesz azonosítható.

<sup>53</sup> Даль, В.: i. m. Т. 2. 1980. 189.

<sup>54</sup> A tölgyfával kapcsolatos mitikus képzeteket részletesebben lásd: АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Поэтические воззрения славян на природу в 3 томах*. Т. 2. Москва, Индрик, 1994. 294–305.

<sup>55</sup> Erre az életművön belüli, éppen a *kavicsos út* képének segítségével és a magányos ember képzete révén létesülő intertextuális viszonyra felfigyelt Udodov is, aki azonban az asszociatív összekapcsolhatóság megállapításán túl nem elemezte a *Makszim Makszimics* és a *Csendes éjjel kimegyek az útra* viszonyát. Lásd: УДОДОВ, В. Р.: i. m. 1973. 563.

## „Magányos Démon, bús zarándok” (A lermontovi hős)

Lermontov hőseit, az *Álarcosbál* című dráma Arbenyinjét, a *Démon* című poéma kegyetlen, de a mű egy pontján sírva fakadó címszereplőjét, és magát Pecsorin is a kettősség, a maszkokkal folytatott játék jellemzi, ahogy a – mint már említettem, valószínűleg a szövegek által is befolyásolt – visszaemlékezők szerint a gyakran „pózózó” Lermontovot magát is. A szereplők kettősségét műbeli környezetükben nem mindenki észleli, ráadásul belső ambivalenciájuk sokszor kivétel: legjobban Pecsorin esetében látszik ez, aki mellé sajátos másolatként kerül oda a *Mary hercegkisasszony* fejezetben Grusnyickij alakja. Azt, hogy a két figura egymás ismétlésének tekinthető, nemcsak szinte szó szerint azonos mondataik miatt állapíthatjuk meg (Pecsorin: „megszokták, hogy a Kaukázusban a számozott gomb alatt lobogó szívet és a fehér sapka alatt kiművelt észet találhatnak”; Grusnyickij: „Mit törődnek azzal, van-e ész a megszámozott sapka, s szív a vastag köpönyegünk alatt?”), de az a vélekedésük is párhuzamba állítja őket, hogy fiatal koruk és fiatalos külsejük ellenére mindketten öregnek, meggyötörtnek érzik magukat: „Nevetséges elgondolni, hogy külsőm szerint még gyerekeembernek látszom: az arcom halovány ugyan, de még üde, tagjaim hajlékonyak és feszesek, sűrű hajam göndör fürtű, s a vérem lobog...” (87); „az egyenruhában még fiatalosabb. / Grusnyickij nem bírta ki ezt a vágást: mint minden kamasz, ő is szeretne időset mutatni; azt hiszi, hogy arcán a szenvedélyek elmélyült vonásai pótolják a hiányzó évek nyomát” (108). Természetesen nem lényegtelen, hogy Grusnyickij mondata Pecsorin szövegének része, így „idegen beszéddé” válik, Grusnyickij és a „vízi társaság” beszédmódját téve nevetségessé. Pecsorinnak az a felismerése pedig, hogy bármennyire „öregnek” érzi is magát, a külvilág igen fiatalnak látja, nem egyszerűen megismétlődik Grusnyickij alakjához kötődve, de Pecsorin számára ellenfele legyőzésének egyik eszközévé válik. Igaz ugyanakkor az is, hogy Pecsorin a naplórás során egyik esetben sem reflektál Grusnyickij „másolatszerűségére”, s éppen ezért pusztán az ismétlődő momentumok számbavétele alapján nem dönthető el, vajon Lermontov írói szándéka miatt lett Grusnyickij Pecsorin „paródiája”, ahogy Eichenbaum véli;<sup>56</sup> vagy Pecsorin mint fiktív szerző „rögzítette” Grusnyickijnek ezeket a vonásait, hogy leírásukkal önmagához jusson közelebb, ahogy erre Szerman álláspontjából következtethetünk;<sup>57</sup> esetleg csak a leírás tényét konstatálhatjuk, de a reflektálatlanság miatt azt kell mondanunk, hogy Pecsorin nem

<sup>56</sup> ЭЙХЕНБАУМ, Б.: i. m. 1987. 273–274.

<sup>57</sup> СЕРМАН, Илья: i. m. 1997. 318–321.

ismerte fel a Grusnyickij és önmaga közti hasonlóságot, ahogy ezt Wolf Schmid állítja.<sup>58</sup>

Pecorin a naplórás során, ha önmagára vonatkoztatva nem is, de rögzíti ellenfele utánzatjellegét, a szentimentális, tragikus, byroni romantika hőstípusa felől jellemezve Grusnyickijt:<sup>59</sup> „romantikus vidéki nőknek örülten tetszenek”; „Célja, hogy regényhős legyen”; „A Kaukázusba jövele – szintén romantikus megszállottságának a következménye” (71, kiemelés – Sz. Zs.). A Grusnyickij viselkedését irányító sematikus byronizmusnak a fejezet szövegében két szimbóluma van: az egyik a Pecorin mint fiktív szerző által használt metaforikus kifejezés, a *tragikus palást*, a másik Grusnyickij *katonaköpenye*. A tragikus palást valójában a tárgyként is fontos szerepet játszó köpeny metaforikus leképeződése – a katonaköpeny azonban már tárgy mivoltában szimbolikus jelentésre tesz szert, hiszen Mary szemében alapvetően ennek a külső jegynek a téves interpretációja avatja Grusnyickijt párbaj- és „regényhőssé”, Pecorin pedig a köpenyt a „tragikus palást” kifejezéssel metaforizálva az embert elfedő szerep és a téves önértelmezés szimbolikus jelentéstartalmával ruházza fel. (Szerman, aki Grusnyickij köpenyét sorsszimbólumként értékeli, egyértelműen kimutathatónak tartja a *Korunk hőse* fiktív tárgyi világában szimbolikus értelmű elem hatását Gogol *Köpenyegében*.<sup>60</sup>)

A Mary számára Grusnyickij „regényhős” mivoltát jelző köpeny tehát egy irodalmi paradigma külsővé vált jeleként is felfogható – ettől a külső jegytől szabadulhatna meg szimbolikus értelemben Grusnyickij a cselekmény egyik fordulópontját jelentő bált megelőző átöltözése során. A köpeny levétele azonban nem Grusnyickijnek egy sablonná merevedett irodalmi paradigmától való megszabadulását jelképezi, hiszen a hős ismét *szocium* mivoltát érvényre juttató egyenruhát ölt magára. (Ez a cselekményelem is a *köpeny* és a *tragikus palást* egymásra vonatkozathatóságát támasztja alá, hiszen a köpeny levétele ugyanúgy Grusnyickij szerepektől független, emberi mivoltát tárhatná fel, mint a tragikus palást „eldobása”: „Egyébként olyankor, amikor elveti a tragikus palástot, Grusnyickij nagyon kedves és mulatságos is tud lenni.”)

Grusnyickij új egyenruhájának leírásakor egyetlen hasonlaltal találkozunk: a naplóró Pecorin a hős által viselt vállrojtokat *Ámor szárnyaihoz* hasonlítja. Ennek a hasonlatnak a jelentésségét nem pusztán amiatt kell feltételeznünk, mert a szöveg rajta keresztül Grusnyickij új öltözékének értelmezésében a mítoszhoz utal minket, s még csak azért sem, mert ennek a hasonlatnak köszönhe-

---

<sup>58</sup> Schmid koncepcióját lásd: О новаторстве лермонтовского психологизма. In: ШМИД, В.: *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*. Санкт-Петербург, Гуманитарное агентство, Академический проспект, 1994. 127–141.

<sup>59</sup> Pecorin az orvos, Werner egy külső jegyét is a byronizmushoz való közelség jeleként írja le – a doktor sántítása a cselekményhős Pecorin számára „valóság”, a naplóró Pecorin azonban már Werner alakját teszi a byronizmuson keresztül értelmezhetővé mások mellett ezzel a hasonlaltal is: „egyik lába rövidebb volt a másiknál, mint Byronnak”.

<sup>60</sup> СЕРМАН, Илья: i. m. 1997. 325.

tően az átöltözés is a rituális átalakulás jelentését vehetné magára, miközben a lehetséges transzformációt éppen azzal problematizálja, hogy az átalakulás elmaradását állítja a középpontba. Ezt a hasonlatot, amely Pecsinin beszédevekeny-sége során nyilvánvalóan ironikus tartalmat hordoz, a *Korunk hőse* alkotó interpretációjaként is felfogható, főhősét többek között Pecsininből származtató Dosz-tojevszkij-regény, az *Ördögök* emeli ki, amikor az egyetlen, a *Korunk hőse*re Pecsinin *nevével* is utaló szöveghehellyel a Lermontov-hőst és a „szárnyacska” Ámort köti össze: „Földesurak szárnyacskaival, amilyen a régi ámoroknak van, szívvrabló Pecsininok!”<sup>61</sup>

Bár a Sztavrogint értékelő megállapításnak az ironikus, sőt gúnyos szituáltsága vitathatatlan, a mondat jelentősége ennél nagyobb: Liputyin mondata a *hős-után-zat* kapcsolatot többszörözi meg: ismétlődő típusként mutatja fel a regény fiktív valóságában számos megszemélyesült „interpretációval” rendelkező Sztavrogint (*földesurak*), az irodalmi hősből az *Ördögök* cselekményének fiktív megtörténte idejére már olvasattá és viselkedésmintává átalakult Pecsinint (*Pecsininok*), de egyúttal a Sztavrogin és Pecsinin együttes archetípusaként felfogható mitikus alakot is (*régi ámorok*). Hiszen egyrészt a regény hősei értelmezik önmagukat és egymást valamely irodalmi alak folytatásaként, utánzataként, másrészt a regény-egész építi fel az alakokat olyan módon, hogy attribútumok, motívumok, szimbólumok segítségével más irodalmi alakokkal kapcsolja őket össze, a megidézett irodalmi mű kibontásra váró, sűrített interpretációját adva ezzel egyúttal.<sup>62</sup>

A szárnyacska Ámor-hasonlatot Pecsininra is vonatkoztató megnyilatkozás az *Ördögök* olvasóját a *Korunk hőse*hez olyan módon téríti vissza, hogy nem pusztán az őt magába foglaló szövegkorpusz két lehetséges pretextusát mutatja fel, de a Lermontov-regényben *Grusnyickij*hez kötődő hasonlatot *Pecsinin*hez kapcsolva a két hős egymásra vonatkozathatóságának, Grusnyickij utánzatjellegének kérdésére irányítja a figyelmet. A Dosztojevszkij-regényben található megnyilatkozás emellett nemcsak az Ámor-hasonlat jelentőségét emeli ki, de továbbviszi Ámor fő attribútumát, a *Mary hercegisasszony*ban még hasonlítóként szereplő *szárnyakat*.<sup>63</sup> Ámor ezáltal mind a lermontovi, mind a dosztojevszkiji szövegben a *szárnyas* lesz, az, aki *repül* – s így ez a mitikus alak nem egyszerűen Pecsinin és Grusnyickij alakjának egy lehetséges előképét mutatja fel, de a két hős és a *démonizmus* kapcsolatának kontextusában egy életművön belüli inter-

<sup>61</sup> DOSZTOJEVSKIJ, F. M.: *Ördögök*. Fordította: Makai Imre. Budapest, Európa, 1983. 125.

<sup>62</sup> Az interpretatív intertextualitás hasonlóan többszintű felfogására látunk példát Kroó Katalin Rugyin-tanulmányában. Lásd: KROÓ Katalin: Turgenev *Rugyin* című regényének értelmezéséhez. In: KOVÁCS Árpád – NAGY István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*. Budapest, Argumentum, 1999. 368–379.

<sup>63</sup> Ámor és Psyche történetét lásd: Apuleius: *Az aranyzamárr*. Fordította: Révay József. Budapest, Európa, 1993. 99–145. Ámor és Psyche története transzformált változatban az orosz népmesékben is felbukkan. Erről lásd: PROPP, V. Ja.: *A varázsmese történeti gyökerei*. Budapest, L'Harmattan, 2005. 123–125.

textualitás jele lesz, hiszen Lermontovnak a repüléssel mint központi attribútummal leírható *démonját* idézi meg. A poéma a következő sorokkal kezdődik: „Magányos Démon, bús zarándok / *Repült* a bűnös föld felett”,<sup>64</sup> Grusnyickij és Pecsorin alakjának a démonra vonatkozathatóságát más közelítésből is igazolhatjuk. Grusnyickij a halála előtti utolsó megszólalásával<sup>65</sup> csaknem szó szerint idézi a *Démon* szövegét: „Én *megvetem* magam, önt pedig *gyűlölöm*” – „Mindent, amit maga előtt látott / *megvetett* vagy *gyűlölt*”.<sup>66</sup> Grusnyickijnak ez a megszólalása pontosan megmutatja, hogyan változtatható üres frázissá egy, az eredeti kontextusában a szövegsemantikába szervesen beépülő megnyilatkozás: a megidézett sorokban szereplő „презупаи” és „ненавидел” szavakból a poémában később a Tamara megpillantását leíró részletet kezdő „И Демон *видел*...”<sup>67</sup> sor a *nézni, látni* jelentésű tövet emeli ki, s így a látást, annak elvesztését és visszaszerzését kapcsolja be a *Démon*-alak értelmezésébe. Grusnyickijnál azonban az eredeti soroknak ez a jelentése elvész, s a mondat pusztán a démonizmus külsőséggé fordításának jele lesz. *Pecorinnak* és a *Démon*-alaknak a kapcsolata pedig a fejezet szövegében legkönnyebben Vera búcsúlevele alapján érhető tetten, ahol – ahogy ezt Drozda is megállapítja – a nő „boldogtalan démonként” jellemzi Pecsorint.<sup>68</sup>

Grusnyickij és Pecsorin azonban nemcsak megnyilatkozásaikkal, vagy más hősök értékelése szerint kapcsolódnak a *Démon*hoz, de *nevük* is összekapcsolható a *Démon*-alakkal.<sup>69</sup> Pecsorin és Grusnyickij figurájának a *Démon*-alakkal való együttes összefüggése mindkét nevet a *Démon*hoz attribútumként kötődő *szomorúsággal* hozza kapcsolatba: a „*Pecorin*” név így a poéma első szavaként álló „*печальный*” szóból, a „*Grusnyickij*” név pedig a „*эрусть*”, „*эрустно*” szavakból származóként is felfogható.<sup>70</sup> A *Mary hercegkisasszony* fejezet a regényfőhős

<sup>64</sup> GALGÓCZY Árpád: i. m. 2003, 267. Kiemelés – Sz. Zs.

<sup>65</sup> Hansen-Löve szerint Grusnyickij Lenszkijhez hasonlóan „álmorantikus hősként” hal meg, s halála egyúttal a konvencionizált romantika megszűntetését, lebontását jelzi. HANSEN-LÖVE, Aage A.: Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs „Geroj našego vremeni“ I. *Russian Literature* 31, 1992. 499.

<sup>66</sup> Mivel a *Démon*-részlet magyar fordítása („Gonosz szemében, bármit látott, / Irigység s gyűlölet parázslott”) a két megismételt lexémát nem tartalmazza, a sorokat saját, szó szerinti fordításomban idéztem.

<sup>67</sup> Galgóczi fordításában: „S a *Démon látta*...”, az eredeti azonban úgy is fordítható, hogy „A *Démon látott*...”

<sup>68</sup> ДРОЗДА, М.: i. m. 1985. 26. Drozda itt bizonyítékképpen azt a részletet idézi Vera leveléből, hogy „te szerencsétlen voltál, és én feláldoztam neked magam”. Igazolásképpen azonban Vera más megállapításait is felhozhatnánk: „senki sem akarja, hogy olyan állhatatosan szeressék, senkiben sem olyan vonzó a rossz, mint tebenned [...] és senki sem lehet olyan szerencsétlen, mint te, mert senki sem igyekszik annyira meggyőzni magát az ellenkezőjéről” (136–137).

<sup>69</sup> Pecsorin nevének lehetséges jelentéseiről lásd még: SZILÁGYI Zsófia: „Úgy hívták, hogy... Grigorij Alekszandrovics Pecsorin.” *Café Babel* 2001/4. 45–53.

<sup>70</sup> Galgóczi fordítása csaknem minden esetben a „bű”, „bánat” szavakkal adja vissza a *szomorúság* mindkét orosz megfelelőjét.

nevének effajta szemantizálásával az alak szemantikai komplexumának értelmezéséhez járul hozzá egy intertextuális kapcsolat és egy, a fejezet alakjai közti viszony artikulálásával, ezzel ismét Pecsorin és Grusnyickij alakját állítva párhuzamba. Grusnyickij neve azonban további, a Démon-alak jegyeiből kiinduló költői szemantizáláson is keresztülmegegy a fejezetben, amikor az alak a talán nem pusztán hangalaki, de nyelvtörténeti kapcsolatban is álló „зрудь” (*mell, kebel*) és „зордость” (*büszkeség*)<sup>71</sup> szavakat kapja meg attribútumként: a Démon „büszkesége” („S gögös szívében”) Grusnyickij leírásában külső jeggyé, a külvilág által látott, a naplólíró Pecsorin által megnevezett *viselkedésszeggyé* változik – „Ezért viseli olyan *büszkén* azt a vastag katonaköponyeget”; „*büszke* járása”; „*büszke* képet vágott”. A *kebel, mell* jelentésű, a Démon-alaknál az üresség, a terméketlenség szimbolikus locusaként felfogható „зрудь” szó (Galgóczi a „keblében” kifejezést a „szívében” szóval adja vissza: „Nem ébreszthetett sivár szívében / se új érzést, se új erőt”) Grusnyickijhoz kötődve a halál „helye” lesz, hiszen ide hatol be Pecsorin pisztolygolyója: „kiszedtem a *melléből* a golyót” – írja levelében Werner Pecsorinnak. (A „Grusnyickij” név és a „зрудь” szó szövegbeli kapcsolatát az is megerősíti, hogy az imént idézett, a Démon „terméketlen, sivár” „keblére” vonatkozó részlet éppen a poémának abban a részében található, amit Grusnyickij utolsó megszólalásával „megidéz”.)

Grusnyickij tehát önmagát a Démon-alakhoz való hasonlóságban építi fel, elsősorban a halálvágyat, a szomorúságot, a tragikus sorsot és a büszkeséget mutatta fel démoni jegyként. Mindennek a másolat-jellegét azonban nem reflektálja – Pecsorin mint naplólíró fedezi fel és rögzíti azt, hogy Grusnyickij egy irodalmi alak utánzata. A szöveg Pecsorint mint regényalakot szintén a démonizmushoz kapcsolja. Grusnyickij *halálkeresését*, halálvágyát, amelyet Pecsorin ugyancsak annak „romantikus fanatizmusából” következően feltételez vetélytársáról,<sup>72</sup> Pecsorin a külvilágnak szánt, önmaga *helyett* felépített szerep egyik alkotóelemeként használja fel. A rekonstruálható regénycselekményben a Grusnyickijjal való találkozás *után* játszódó, de akár a *Mary hercegisasszony* befejezésének, szöveggé formálásának idejére is tehető *Bela* fejezetben<sup>73</sup> Pecsorin Grusnyickijhoz igen hasonlatosan nyilatkozik meg: „mihelyt lehet, elindulok, de nem Európa felé, isten ments! Elmegyek Amerikába, Arábiába, Indiába, talán az úton elér a halál.

<sup>71</sup> Lásd: ФАСМЕР, М.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1. Москва, Прогресс, 1987. 463.

<sup>72</sup> Vö. a következővel: „A Kaukázusba jövelele – szintén romantikus megszállottságának a következménye: bizonyos vagyok benne, hogy mielőtt elhagyta apai faluját, az utolsó este komor képpel azt mondta egy csinos szomszédnőnek, hogy nem egyszerű katonai szolgálatra indul, hanem a halált keresi, mert hát [...] és itt eltakarta kezével a szemét, s így folytatta: »Nem ezt magának (vagy neked) nem szabad tudnia. Tiszta lelke megremegne tőle! De hát minek is tudná! Mi vagyok én magának? Megért maga engem?...« és így tovább” (72).

<sup>73</sup> Hiszen – mint már említettem – a *Bela* cselekményének és a *Mary hercegisasszony* szöveggé váló lezárásának helyszíne egyaránt az erőd.

Legalábbis meg vagyok győződve róla, hogy ez az utolsó reményem nem hagy el hamar, hála a zivataroknak és a rossz utaknak” (37). Ez a peccorini monológ részlet a regényegész kontextusában ismét a *halál* és az *út* cselekményes és szimbolikus összefonódására mutat rá. S ha az utat az eddigiek alapján a „saját halál” szimbólumaként fogjuk fel, akkor a *Mary hercegisasszony* párbajjelenetét egyszerűen kell az irányító szerepköréért és a „saját halálért” való küzdelemnek tekintenünk. Ez a párbaj mutatja meg, miért volt indokolt a két regényalaknak és a Démonnak az összevethetőségéhez a szárnyas Ámor-hasonlaton keresztül eljutnunk, s egyúttal azt is, mi az a közös jegy Ámor és Démon alakjában, ami a *Mary hercegisasszony* pretextusává teszi az Ámor-mítoszt és a Lermontov-poémát olyan módon, hogy Démont és Ámort egymással is összekapcsolja.

Ámor és Démon egyaránt mások sorsának, szerelmének irányítói, Peccorinhoz hasonlóan az életek alakulását „írják át” – Tamarával, illetve Psychével találkozáson azonban mindketten szerelmesek lesznek, s ekkor már saját sorsuk is átalakul, tulajdon szándékuk és akaratuk ellenére. Míg azonban a Démon figurája a mások sorsával való játék kegyetlenségét és a saját sors befolyásolhatatlanságának tragikumát emeli ki, addig az Ámor-párhuzam ugyanennek a játékos oldalára irányítja a figyelmünket. Peccorin, amikor a párbajsituációban *saját élete kockáztatásával* kiveszi Grusnyickij kezéből az irányítást, éppen azt mutatja meg, hogy a démonizmus, az Ámor-szerepkör az emberi életbe közvetlenül nem fordítható át, hiszen az ember *halandó*: a démoni, ámori „játék” az ember számára csak akkor lehetséges, ha saját életét is kockára teszi. (Itt ismét egy a lermontovi életművön belüli intertextuális kapcsolatot vonhatunk be az értelmezésbe: az *Álarcosbál* című Lermontov-dráma főhősnének, Arbenyinnek az alakja is az *ember-démon-játékos* szimbolikus hármassága köré szerveződve épül fel: amikor a herceg megkérdezi Arbenyint, hogy „De lelkében nincs semmi szent. Tagadja? / Ember vagy démon?”, az azt válaszolja: „Én – kártyás vagyok!”<sup>74</sup>)

A párbajsituációban tehát, miközben Grusnyickij és Peccorin azért küzd, hogy ki legyen a „rendezője” az eseményeknek, voltaképpen mindketten a „saját halál” jogáért harcolnak – ez a párbaj, amely álokok miatt történik meg (Peccorin Veránál volt azon az éjszakán, amikor Grusnyickijék azt hitték, Mary becsületére tör, s a párbaj valódi okaként felfogható Maryt Peccorin nem szereti), egyik hős számára sem lesz a „saját halál” megvalósulása. Grusnyickij, aki végül a párbaj áldozatává válik, éppen abban a halála előtti pillanatban ölti fel ismét a „tragikus palástot”, amikor a szerepektől független, emberi lényegének kellene feltárulnia. Az, hogy Peccorin a párbaj után abbahagyja a naplórírást, a perszonális elbeszélés műfajához átlépve „kivonul” az életből, és belép a szövegírás valóságába, ahol a nyelvre való reflektálás segítségével önmaga ember és halandó voltának felismeréséig jut el, arra mutat rá, hogy az emberi démonizmus akkor „üres”, ha

---

<sup>74</sup> Az *Álarcosbál* című drámát Áprily Lajos fordította. A „kártyás” szó helyén az eredetiben az „игрок”, azaz *játékos* szó szerepel.



a halálkereséssel azonosul, mint Grusnyickijnál, és akkor értelmezhető újra, ha a halállal való szembenézést és a saját halál megtalálását jelenti.

Pecorin a párbaj után a naplóírást felfüggesztve az „életből” a szöveg valóságába lépett át – Lermontov a halálos párbaj után az életet elhagyva az irodalom kiiktathatatlan szereplője lett. Ahogy Nabokov is megállapítja, a *Korunk hőse* lenyűgöző líraisága nem kis részben abból eredeztethető, hogy Lermontov tragikus sorsa Pecorinéra is rávetül. Lermontov halála pedig olyan vadul démonikus díszletek közt zajlott le, amilyeneket az író maga valószínűleg csak ironikus távolságtartással tudott volna megírni: a holttest a párbajt követően órákon át ott maradt a kaukázusi hegyekben, tomboló viharban, csapkodó villámok között.

Lermontov újraértelmezte műveiben a halált, a halál pedig újraírta Lermontovot magát: az örökre nyitottan maradt életművet rejtélyek és kérdések fonják körül. Miközben a Lermontov-kutatás – különös módon – nehezen tud szabadulni a morális ítélkezés pozíciójától, a zárt, merev álláspontok már csak azért is kikezdhettek, mert még az életmű határai sem tűnnek stabilaknak. A legendák szerint Lermontov műveinek egy része, nevezetesen jelentős számú pornográf költeménye, a mai napig nem hozzáférhető, még a kutatók számára sem. Az élet ugyan tragikusan hamar zárult le, az életmű azonban még ma sincs „kész”, mondhatnánk. Nem is lehet, hiszen csak akkor maradhat életben, ha újabb értelmezések születnek róla: nemcsak tudományos interpretációk, de szépirodalmi művek is, mint például az 1990-es évek orosz irodalmának egyik nagy hatású alkotása, Vlagyimir Makanyin műve, amely már címével is (*Underground avagy Korunk hőse*) Lermontovra utal. És éltethetik persze Lermontovot az olvasók is, akik megpróbálnak választ keresni az írói tevékenysége középpontjába a keresést állító szerző által felvetett dilemmákra. A kérdéseket generáló író és egyik legfontosabb hőse, Pecorin elválaszthatatlanul egymásra vetül: „nézése nem volt kietartó, de átható és súlyos, e pillantás kellemetlen benyomást hagyott maga után, mint a *píntatlan kérdés*” (49).

## Ajánlott olvasmányok jegyzéke

ANDREW, Joe: „A vak látni fog”: narráció és nemi szerep a Tamanyban. In: HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán (szerk.): *Újragondolni a romantikát. Konceptiók és viták a XX. században*. Budapest, Kijárat, 2003. 267–295.

SZILÁGYI Zsófia: „*volt benne valami különös*”. *M. Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye* (= Res poetica 1). Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002.

ДРОЗДА, М.: Повествовательная структура «Героя нашего времени» (= *Wiener Slawistischer Almanach* 15). 1985. 5–34.

*Лермонтовская энциклопедия*. Москва, Советская энциклопедия, 1981.

- МАРКОВИЧ, В. М.: Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков. *Russian Literature* 38, 1995. 157–188.
- МАРКОВИЧ, В. М. – ПОТАПОВА, Г. Е. (ред.): *М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология.* Санкт-Петербург, Издательство Христианского гуманитарского института, 2002.
- СЕРМАН, Илья: *Лермонтов. Жизнь в литературе 1836–1841.* Иерусалим, Славистический центр Гуманитарного факультета Еврейского университета, 1997.
- УДОДОВ, В. Р.: *М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы.* Воронеж, Издательство Воронежского университета, 1973.