

MOLNÁR ANGELIKA

**A NEVELŐDÉSI REGÉNYTŐL
A MŰVÉSZREGÉNYIG**
IVAN GONCSAROV: *HÉTKÖZNAPI TÖRTÉNET,*
OBLOMOV, SZAKADÉK

Rövid pályakép

A szimbirszki kereskedőcsaládból származó, hivatali fordítóként és irodalmi cenzorként is állást vállaló Ivan Alekszandrovics Goncsarov (1812–1891) a XIX. századi klasszikus orosz irodalom sokáig méltatlanul háttérbe szorított regényírója. Az író önmagát is mindenekelőtt regényírónak tartotta, ellentétben a vetélytársnak és csak novellistának tekintett Ivan Szergejevics Turgenyevvel.¹ Goncsarov értelmezésében a regény a világot és az életet teljesen átfogó, több síkon mozgó, mégis zárt kompozíciójú, kerek egész.² Habár írt esszéket (*Osztrovszkij drámáiról, Отзыв о драме «Гроза» Островского; Крамској Крштус а пуштáбан című festményéről, «Христос в пустыне». Картина з. Крамского*), novellákat (*Irodalmi est, Литературный вечер*), visszaemlékezéseket és karcolatokat (*A letűnt század szolgálói, Служи старого века*) is, ám igazán csak a regény műfajában érezte otthon magát.

Az irodalom és az útleírások iránti érdeklődését szabadkőműves nevelőapja, a tengerész Ny. Ny. Tregubov keltette fel. A moszkvai kereskedelmi iskola elvégzése után a moszkvai egyetem bölcsészkarán tanult tovább, ahol a művészet iránti elkötelezettsége, illetve Alekszandr Szergejevics Puskin iránti rajongása kialakult. Erről emlékezik meg *Az egyetemen (В университете)* című esszéjében. Tanulmányai után már nem akart vidéken maradni, és a fővárosban, Pétervárott telepedett le, ahol pénzügyminisztériumi csinovnyikként (hivatalnokként) dolgozott. Az irodalmi szalont tartó Majkov család házitanítónak fogadta fel Goncsarovot, aki a szellemi környezet hatására megpróbálkozott novellákkal,

¹ Turgenyev kudarcát a regény műfajában Goncsarov abban látja, hogy a rövid novellák szerzőjének nem sikerült megvalósítania a regény műfaját tételező egységes szerkezetet és arányos felépítést. ГОНЧАРОВ, И. А.: Необыкновенная история. Истинные события. In: *И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. Литературное наследие*. Москва, Наследие, 2000. 203. Lásd Borisz Engelgardtnak témát boncolgató előszavát, amelyet az alábbi kötet tartalmaz: *И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского Дома*. Петроград, Academia, 1923. 12.

² Письмо И. А. Гончарова И. И. Львовскому от 2/14 августа 1857 г. In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 8. Москва, Художественная литература, 1980. 244.

rövid írásokkal (*Súlyos betegség, Лихая болезнь; Szerencsés tévedés, Счастливая ошибка; Ivan Szavics Podzsabrin*), amelyek főszereplői megelőlegezték regényei híressé vált alakjait. Az ifjú hivatalnok, romantikus regényhőshöz hasonlóan, éjjel verseket költött, sőt egy részletet le is fordított Eugène Sue *Atar-Gull* (1832) című romantikus regényéből. Paradox módon azonban épp így született meg a romantika elleni pamfletnek is kikiáltott *Hétköznapi történet* című regény, amelyet Goncsarov a rá nagy hatást gyakorló kritikusként, Visszarion Belinszkijnek küldött meg először véleményezésre. A könyv hatalmas sikert aratott, egy csapásra híressé tette a kezdő író. A gogoli *Régimódi földesurak* mintájára újraalkotott *Philemon és Baucis*-történet, a vidéki idillt tárgyául választó *Öregek* című töredékből azonban nem született regény: a szerző a különböző „töredékeket” magába olvasztó utolsó regény, a *Szakadék* egyik részletévé tudta csak alakítani.

A második regény, a világirodalom egyik gyöngyszemévé vált *Oblomov* maga, az *Oblomov álma* már 1846-ban megíródott, és az első regény után önállóan meg is jelent (1847). Goncsarov fő művének írását félbehagyta a világ körül tett hivatali hajóútja következtében (1852–1855). Ugyanakkor megszületett a *Pallasz Fregatt* (1858) című útleírás, amelyet bár „ifjúsági regényként” aposztrofáltak, egyes kritikusok úgy vélik, az író nagyregényei sorába tartozik, hiszen narrációs technikái megelőlegezik az író fő műveire jellemző látszólagos objektivitás bonyolult szerkezetét (lásd a befogadástörténet ismertetésénél). 1857-ben Goncsarov a marienbadi csodának nevezett néhány hetes pihentető kúra alatt rekordgyorsasággal befejezte az *Oblomovot*, amely 1859-ben meg is jelent. Az idő rövidsége azért meglepő, mert Goncsarov általában rendkívül hosszú ideig dolgozott művein, az utolsó, *Szakadék* (1869) című regényét húsz évig írta.

Az 1840-es évek eszmeiségét magán hordozó harmadik regény azonban olyan ellenséges fogadtatásra talált, hogy az író úgy döntött, többet nem kezd új regénybe. Bár a mű tematikus síkja érinti az 1860-as években kibontakozó társadalmi problémákat is, az új korszak negatív megjelenítését a kritikusok túl szubjektívnek és egysíkúnak találták. A regényíró elkeseredettségét növelte, hogy a Turgenyevvel szemben indított plágiumperben is alulmaradt. Ráadásul gyanakvása már olyan írók felé is fordult, mint Flaubert, akihez objektív elbeszélői stílusa és a klasszikus értelemben vett „realista regényei” miatt hasonlították. A műveit ért kritikákra válaszul „védőbeszédeket” írt – *Nem hétköznapi történet (Необыкновенная история); Jobb későn, mint soha (Лучше поздно, чем никогда)*, amelyekben a regényeit jellemző objektív narrátori maszkját levetve igyekezett nyíltan megfogalmazni szerzői pozícióját. Ezek azonban gyakran ellentmondtak magánlevelezésében feltáruló önértelmezésének. Az alábbi fejezetben Goncsarov poétikájának kritikusok által adott elemzéseit tekintjük át röviden. Ennek során azonban támaszkodunk az író *ars poeticájára* is.

A goncsarovi poétika sajátosságai a kritikai irodalom nézőpontjából

Goncsarov regényei különböznek a Bahtyin által meghatározott dosztojevszkiji polifonikus regénytől és a tolsztoji monologikus regényformától, de Turgenyev lirizáló prózájához képest is eltérő utakat keresnek. Megemlítjük, hogy már Mihail Bahtyin és Lukács György is nagy jelentőséget tulajdonított a goncsarovi regénytípus szerepének a regény műfaji fejlődésének menetében. A goncsarovi regénypoétikát tanulmányozó irodalomtörténészek az író realista regényeinek legfőbb kritériumaként általában az ábrázolt világ teljességét jelölték meg. A Ny. Pruckov által is képviselt felfogás szempontjából Goncsarov alkotja meg az első olyan XIX. századi orosz regényt, amely a korábbi szinkretikus formáktól eltérően – lásd: verses regény (*Jevgenyij Anyegin*), novella-regény (*Korunk hőse*), regény-poéma (*Holt lelkek*) – az első szigorú értelemben vett „nagyepikai mű”, a korábbi romantikus formákat lebontó „realista regény”.³

Ez a nézőpont jellemezte a XIX–XX. századi orosz befogadói hagyományt is, amely Goncsarov regényeit a regényműfaj kiteljesedett, klasszikus típusaként értelmezte, és bizonyos szempontból az író önértelmező terminusain alapulva (lásd: *Jobb később, mint soha*), az alábbi meghatározásokkal közelítette meg: *általánosító leírásmód, tipizálás, humor, a próza poetizálása*. Ebből fakadóan alakult ki az a kép, hogy az író a *puskini-gogoli iskola* folytatója, a romantika és a realizmus hagyományának ötvözője, és a poétikáját leginkább egyedivé tevő vonás az *objektív elbeszélői forma*. Az író jellemző poétikai eljárása a viszonylagos eseménytelenség, a szereplők szűkszavú bemutatása, amelyet ugyanakkor ellensúlyoz a lelki folyamatok részletező leírása, a pszichologizálás.⁴

A XIX. század közepén Nyikolaj Dobroljubov társadalomkritikai cikke alapozta meg azt az interpretációs vonalat, amely az objektív, tárgyilagos és részletező elbeszélői stílus eredetiségét hangsúlyozta Goncsarov regényei kapcsán. A művekben a *narrátor semleges* megfigyelői pozícióba helyezkedik, így válik lehetővé a tárgy teljes körű, érzelemmentes, mindennemű állásfoglalást nélkülöző leírása.⁵ Maga Goncsarov is többször hangsúlyozta, hogy felesleges ún. nyílt szerzői pozíciót keresni a műveiben, és az alakjait a szerzővel vagy más prototípusokkal azonosítani, hiszen az író képekben fejezi ki gondolatait, és az irodalmi alakok általánosított, tipizált figurák. Ennek ellenére Jevgenyij Ljackij, sőt

³ ПРУЦКОВ, Н. И.: Романы Гончарова. In: ФРИДЛЕНДЕР, Г. М. (ред.): *История русского романа в 2 томах*. Т. 1. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1962. 521.

⁴ ПРУЦКОВ, Н. И. – МАЛАХОВ, С. А.: Последние романы Тургенева и Гончарова. In: ПРУЦКОВ, Н. И. – ГОРОДЕЦКИЙ, Б. П. (ред.): *История русского романа в 2 томах*. Т. 2. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1964. 192.

⁵ DOBROLJUBOV, Ny. A.: Mi az oblomovság? Fordította: Lukács Jánosi Gertrúd. In: DOBROLJUBOV, Ny. A.: *Orosz realizmus*. Budapest, Szikra, 1948. 33.

Mihail Bahtyin és Innokentyij Annjenszkij is párhuzamot vont a Goncsarov-regények főhősei és a szerző között. Ennek eredményeképpen arra a következtetésre jutottak, hogy a kontrapunktikusan szembeállított alakok a kettős életet élő író (a szenvedélyes művész és a törekvő hivatalnok) kivételülései. Goncsarov pedig objektív elbeszélői maszkján keresztül buzdítja cselekvésre a szívéhez közel álló, ám passzív, kudarcra ítélt főhőseit.⁶

Belinszkij is azt tartotta a goncsarovi poétika legjellemzőbb vonásának, hogy hiányoznak belőle a társadalombírálati, etologikus és egyéb magyarázó jellegű költői formák (ellentétben Alekszandr Herzen vagy Mihail Szaltikov-Scsedrin műveivel), ugyanakkor még a legkisebb részletet is áthatja a *képiség*, a költészet.⁷ Ahogy Goncsarov az esztétikai elveit összegző *Jobb később, mint soha* című esszéjében megfogalmazta, az alkotómunka során egy kulcsmotívumból bontja ki a regény képi-szemantikai rendszerét, szüzséjét és tematikus síkját.⁸ A Goncsarovról szóló ismert monográfia szerzője, Ju. Loscsic a regényalakok megrajzolásában figyeli meg ezt a portretista technikát: egy meghatározó, jellegzetes vonásból bomlik ki a bonyolult jellem.⁹ Ny. Pruckov szerint az író eme poétikai eljárása Nyikolaj Gogol és Alekszandr Puskin módszereinek ötvözése, hiszen a regények szereplőit a gogoli hősökhez hasonlóan általában egy alaptulajdonság jellemzi, amelyet a puskini teljességre és egyensúlyra törekvés jegyében az író több szempontból is kibont, szimbolizál, és ezáltal költőivé alakít.¹⁰

Goncsarov poétikájának kapcsolódását a nagy elődökhöz az alábbi sajátosságok alapján vizsgálták. A kettős tradíció hatására a regényíró egy szintre emeli a különböző jelenségeket és tárgyakat, és azonos jelentőséget tulajdonít nekik.¹¹ A sajátos zsánerfestés, általánosítás és *tipizáció* eljárásait általában a gogoli örökségnek tulajdonították. A kutatók többsége ugyanakkor úgy véli, hogy a puskini hatás erősebb, a regényíró nyelve inkább a próza költészetét, a látszólagos egyszerűséget, józanságot és derűs humánusmot, nem pedig a gogoli szarkasztikus humort tükrözi.¹² A költőnek a regényíró művészi fejlődésére gyakorolt hatása

⁶ Ляцкий, Е.: *Гончаров. Жизнь, личность, творчество*. Стокгольм, Северные огни, 1920. 58. БАХТИН, М. М.: Записи курса лекций по истории русской литературы (1922–1927). In: БАХТИН, М. М.: *Собрание сочинений*. Т. 2. Москва, Русские словари, 2000. 224.

⁷ БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: *Взгляд на русскую литературу 1847 г.* Москва, Художественная литература, 1955. 133.

⁸ ГОНЧАРОВ, И. А.: Лучше поздно, чем никогда. In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 8. Москва, Художественная литература, 1980. 105.

⁹ ЛОЩИЦ, Ю.: *Гончаров*. Москва, Молодая гвардия, 1986. 302–303.

¹⁰ ПРУЦКОВ, Н. И.: i. m. 1962. 543.

¹¹ БУХАРКИН, П. Е.: «Образ мира, в слове явленный» (Стилистические проблемы «Обломова»). In: МАРКОВИЧ, В. М. (ред.): *От Пушкина до Белого*. Санкт-Петербург, Издательство ЛГУ, 1992. 118–134.

¹² MEREZSKOVSKY, D. Sz: Goncsárov. Fordította: Sebestyén Károlyné. In: MEREZSKOVSKY, D. Sz: *Örök útitársaink*. Budapest, Athenaeum, 1927. 327–357.

megfigyelhető hasonló poétikai problémák felvetésében, illetve hagyományújító motívumok és szövegképző költői eszközök alkalmazásában is. Ezek mindenekelőtt az írás, az alkotás lényegét boncolgatják a kompozíció, a szűzség, a motívumok stb. szintjén.

A másik irányvonal, amelyen haladva a goncsarovi poétikát értelmezték, az esztétikai szempontú kritika. Idesorolhatók Alekszandr Druzsinyin tanulmányai is, amelyekben a kritikus azt hangsúlyozta, hogy a goncsarovi típusok költőiségük és egyediségük révén eltérnek a naturális iskola követői által megrajzolt alakoktól. Druzsinyin a tárgyi világ legkülönbözőbb, akár legapróbb elemeinek poetizálását, költőivé tételét Goncsarov művészetében a flamand festők eljárás-módjával rokonítja.¹³ Dmitrij Merezkovszkij a regényíró vonzódását a hétköznapi élet tárgyiasításához az antik, homéroszi eposzokra jellemző gondolkodásra és elbeszélőtechnikára vezeti vissza. Ennek megfelelően a békés halál leírása, a „hétköznapiság tragédiája”, a sajátos pszichologizálás és idealizálás különbözteti meg Goncsarovot a XIX. századi orosz íróktól.¹⁴ Megjegyezzük, hogy az epikus részletező leírásmódon túl a folklór és az antik pretextusok, költői formák (idillek, eposzok, bilinák, mesék) felhasználása is a regénynyelv megújítására szolgál. A „realizmus” fogalmán az író nem az embert körülvevő valóság precíz másolását érti, hanem a költői, azaz a nyelvi valóság megteremtését,¹⁵ amelyben – mint megállapíthatjuk – nem a tárgyi, hanem a jelek közti referencialitás érvényesül.

A szlavofilek és a vallásbölcselek (Apollon Grigorjev, Vaszilij Rozanov) a goncsarovi poétika fő sajátosságát abban látták, hogy alakjai annyira nemzetiék és olyan erős kifejeződései a különleges orosz léleknek, hogy az európai kultúra, a nyugati individualizmus számára nem hozzáférhetők. (Ez okozhatta Goncsarov elszigetelődését, háttérbe szorulását ismertebb író társai mögött.) Ugyanakkor a regényekben megalkotott hőstípusok egyetemes szintre is emelhetők. Ilyen például Oblomov, akinek az alakja olyan örök érvényű, mint Don Quijotéé és Hamleté, vagy Rajszkij, a *Szakadék* főhőse, akit a Don Juan-archetípus újabb transzformációjának tekinthetünk.

Nyikolaj Szolovjov nem az alakok univerzális vagy nemzeti karakterét vizsgálja, hanem azok teljességére, szoborszerű jellegére mutat rá.¹⁶ A szobrászmesterséghez hasonló alkotásmódot Annyenszkij az objektíválás módszeréhez köti,

¹³ Дружинин, А. В.: «Обломов». Роман И. А. Гончарова. In: Дружинин, А. В.: *Прекрасное и вечное*. Москва, Современник, 1988. 447.

¹⁴ МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: Гончаров (В сокращении). In: *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1991. 176–177.

¹⁵ És ebben is Homérosz költészetét tartja követendő mintának: Письмо И. А. Гончарова П. А. Валуеву от 6 июня 1877 г. In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 8. Москва, Художественная литература, 1980. 439.

¹⁶ СОЛОВЬЁВ, Н. И.: Вопрос об искусстве (Отрывок). In: *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1991. 167.

amelynek eredményeképpen az alaknak csak a látható jegyei tárulnak az olvasó elé, a belső világában zajló folyamatok, változások a külső, tárgyi leírásból következtethetők ki.¹⁷ Goncsarov csak egy „kulcsípust” (Annyenszkij fogalma)¹⁸ hozott létre – Oblomovot; az összes többi regényhős ennek a figurának az alakmása. Itt ismét hivatkozhatunk a regényíró önvallomására, aki poétikája alapját a tipizálásban jelölte meg. Ellentétben Dosztojevszkijel, aki a műveiben a mindig épp aktuálist, az állandóan változó jelent járta körül, a tipikus fogalmán Goncsarov a sokszor ismétlődő, már rögzült jelenségek tárgyiasítását értette, amelyeket az idő múlásával kellő távolságból lehet szemlélni, és amelyek befejezett formát kaptak, „szoborrá merevedtek”, hiszen csak ekkor ragadhatók meg a művész számára.¹⁹

Dmitrij Lihacsov tanulmányában a naturális iskola módszereihez sorolja a Goncsarov által alkalmazott általánosítást és tipizálást.²⁰ A társadalmi korrajzon túl azonban a krónikák elbeszélőtechnikáját, lassított, ismétlődő időábrázolását is felfedezi az író *Oblomov* című regényében. A naturális iskolától való elmozdulás figyelhető meg abban is, hogy a főhősök összetett személyiségek, nem általánosított alakok, mint az egyszerű szereplők.

Az orosz formalisták a *műfaji* és a *narrációs* újításokra figyeltek fel Goncsarov poétikájának tanulmányozásakor, elsősorban a hol útijegyzeteknek, karcolatgyűjteménynek (Viktor Sklovszkij), hol regénynek (Valentyin Nedzveckij) nevezett *Pallasz Fregatt* című műben.²¹ Az elbeszélő stilizált alakján keresztül a valódi események, a viszontagságos és egzotikus utazás leírása helyett egy nyugodt, szinte apatikus szemlélődő „sétagaloppjáról” és kulináris élvezeteiről kapunk beszámolót. A narrációs maszknak köszönhetően a leírás tárgya az olvasó elvárásaival ellentétben váratlan, új formát ölt (dezautomatizálttá válik). Mivel az egzotikumnak Goncsarov hétköznapi tölteket ad, a messzi tájakat Oblomovka, az elbeszélő utazót pedig Oblomov jegyeivel ruházza fel, ellentétes hatást vált ki:

¹⁷ Анненский, И. Ф.: Гончаров и его Обломов. In: *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1991. 212–213. Annyenszkij megállapítása szerint Turgenyev prózáját a zeneiség és a líraiság, Goncsarovét pedig a festői leírások jellemzik.

¹⁸ Uo. 224.

¹⁹ Письмо И. А. Гончарова Ф. М. Достоевскому от 14 февраля 1874 г. In: Гончаров, И. А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 8. Москва, Художественная литература, 1980. 410. Vö.: Ковач, А.: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985. 209–210.

²⁰ Лихачев, Д. С.: Нравоописательное время у Гончарова. In: Лихачев, Д. С.: *Поэтика древнерусской литературы*. Москва, Наука, 1967. 313.

²¹ Шкловский, В. Б.: И. А. Гончаров как автор «Фрегата „Паллада“». In: Шкловский, В. Б.: *Заметки о прозе русских классиков*. Москва, Советский писатель, 1955. 223. Недзвецкий, В. А.: «Фрегат „Паллада“» И. А. Гончарова как «географический роман». In: *И. А. Гончаров. Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова*. Ульяновск, Стрежень, 1994. 124.

az elbeszélés tárgya és maga az elbeszélés is különlegessé válik.²² Tehát az író már az „ifjúsági regényében” is alkalmazza azt a szövegképző eljárást, amellyel leleplezi az alkalmazott költői eszközöket, az irodalmiságot, és megújítja az elcsépeltnak tekintett kliséket.

Borisz Engelgardt hangsúlyozza, hogy ez a fajta költői eljárás mód szoros kapcsolatot teremt a *Pallasz Fregatt* és az író regényei között. A tematikai és metapoétikai sík is egységesíti a műveket, hiszen azok ugyanazt a problematikát bontják ki: a romantikus hagyománytól való eltávolodást és a szándékos prozailagosságot, a prózai beállítódáshoz és eszköztárszerhez való közelítést.²³ A tárgyilagos, semleges elbeszélésmód pedig olyan távolságtartó maszkként szolgál, amelynek segítségével feltárul a hétköznapi felszín mögött rejlő egyediség és költőiség.²⁴ Vagyis itt nem a próza poetizálását figyelhetjük meg (ahogy más kutatók állították), hanem épp ellenkezőleg, a poézis prozailagosságát, amely ugyanakkor valódi költészetként érvényesül.

Valerian Pereverzev társadalomkritikai fogalmakkal jelöli az irodalomtörténeti irányzatok konfliktusát Goncsarov regényeiben. Értelmezésében a nemesi kultúra alkotta a romantika, a polgári mentalitás és értékrend pedig a realizmus hátterét. Az író főhősei számukra idegen közegekből, a romantikából lépnek át a realizmusba, vagyis rajtuk keresztül jut el Goncsarov az új költői formákhoz.²⁵ Tehát az alakok szociális gyökerét a korábbi vélekedésekkel ellentétben nem a patriarchális társadalomban, hanem a kapitalista korszakba való átmenetben kell keresnünk. És ebben rejlik Goncsarov „ideális” (akik megtalálták valódi társadalmi alapjukat, és igazodtak az új rendhez) és „bukott” (akik kudarcot vallottak) hőseinek, valamint regényei eszmeiségének egysége, „monizmusa”.²⁶

Nedzveckij szerint a prózai elemekkel gazdagított költészet a goncsarovi realista regény műfajában teljesíti ki önmagát. Goncsarovnak ugyanis sikerül ötvöznie a különböző irodalmi irányzatok stílusbeli és műfaji sajátosságait („a szerelmi-pszichológizáló elbeszélést és a naturális iskola erkölcsrajzait”).²⁷ Loscsic ezzel szemben a művekben fellelhető mitológiai és folklórpretextusokra alapozza a goncsarovi regény műfajiságának *mitologikus realizmus*ként történő megha-

²² ШКЛОВСКИЙ, В.: i. m. 1955. 240–242.

²³ ЭНГЕЛЬГАРТ, Б. М.: Путешествие вокруг света И. Обломова. In: *И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования*. Москва, Наследие, 2000. 54.

²⁴ ЭНГЕЛЬГАРТ, Б. М.: «Фрегат „Паллада“». In: *Энгельгардт, Б. М.: Избранные труды*. Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 1995. 255.

²⁵ ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф.: К вопросу о социальном генезисе творчества Гончарова 1–2. *Печать и революция* 1923/1. 32–44; 1923/2. 34–47.

²⁶ ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф.: Творчество Гончарова. In: ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф.: *У истоков русского реализма*. Москва, Современник, 1989. 728.

²⁷ НЕДЗВЕЦКИЙ, В. Н.: Романы И. А. Гончарова. In: *И. А. Гончаров. Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года*. Ульяновск, Симбирская книга, 1992. 36.

tározását.²⁸ Goncsarov regényei valóban követik a mitopoétikai archeszüzsére és az azt aktualizáló orosz regényre jellemző körkörös szerkezetet, ciklikus szüzsét,²⁹ illetve ősi szövegképző elemeket (a belső világ és a környezet azonosítása, hasonmásalakok), ám a jelteremtést metaforikussá, egyedivé alakítják.

A XX. század végén, különösen a nyugat-európai russzisztikában több olyan munka született, amely Goncsarov regényeinek motivikus szintjét és szimbolikáját kutatta (Renato Poggioli, Milton Mays, Milton Ehre). Bár az irodalomtudósok elsősorban textológiai, életrajzkutatási és kulturológiai vizsgálatokat folytattak, többen végeztek összehasonlító, intertextuális elemzéseket is, úgy, mint Mihail Otragyin, aki tipológiai párhuzamokat tárt fel a goncsarovi regények főhősei és az irodalmi archetípusok között, valamint rámutatott a regények eszmei, tematikus és kompozíciós elemeinek más orosz, illetve világirodalmi szövegekkel alkotott hasonlóságára.³⁰ A kutató Goncsarov regényeinek egyediségét ugyanakkor a humorban, a komikus és a patetikus alakok, illetve beszédmódok összehangolásában fedezi fel.

A szereplők beszédmódjának vizsgálatából kiindulva közelíti meg a goncsarovi regénytípus sajátosságait Jefim Etkind is. Az alakok külső megnyilatkozásai és belső beszéde, gondolatai nem egyeznek, közöttük diszkrepancia lép fel annak következtében, hogy romantikus, illetve naturalista beszédklisék uralkodnak az őszinte érzések és szavak felett.³¹ A szövegekben ez a kettősség vezet az adekvát önkifejezési formák kereséséhez, ami a regényszervezés egyik alapvető sajátossága.

A klasszikus orosz irodalom magyarországi recepciójában Goncsarov regényei háttérbe szorultak zseniális kortársainak művei mellett. Az író nevéhez egyetlen regényt kapcsoltak, az *Oblomovot*, ezért a trilógiája egységére sem figyeltek fel, amelybe ez az alkotás beletartozik. A Goncsarov-művek problematikáját specifikusan oroszoknak tekintették. Példaként hozhatjuk fel *Oblomov* alakját, aki a magyar olvasó számára többnyire az orosz „felesleges ember” típusát vagy a cselekvésképtelenség archetípusát testesíti meg. Azonban az 1980-as évek óta készült poétikai szempontú elemzések már eltávolodtak a korábban rögzült Goncsarov-képtől. Ezt tükrözik Fried István, D. Zöldhelyi Zsuzsa, Röhrig Eszter tanulmányai is. Mivel a magyar olvasó a Zöldhelyi Zsuzsa szerkesztésében megjelent *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig* című tanulmánykö-

²⁸ ЛОЩИЦ, Ю. М.: i. m. 1986. 179.

²⁹ Az orosz regény ezért a halált újjászületésként értelmezi, és a főhős alakjában végbemenő változást emeli ki. ЛОТМАН, Ю. М.: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben. Fordította: Szitár Katalin. *Szép Literaturái Ajándék* 1995/3–1996/1. 125.

³⁰ ОТРАДИН, М. В.: *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*. Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 1994.

³¹ ЭТКИНД, Е. Г.: И. А. Гончаров. In: ЭТКИНД, Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. *Очерки психопоетики русской литературы XVIII–XIX вв.* Москва, Языки русской культуры, 1999. 117.

tetben megismerkedhet Goncsarov általános pályaképével és regényei legfontosabb vezérmotívumaival, jelen tanulmányban elsősorban a művekben megmutató szövegszervező sajátosságokra igyekszünk rávilágítani. Röviden bemutatjuk az író három regényének (*Hétköznapi történet*, *Oblomov*, *Szakadék*) szoros összetartozását, valamennyi szövegszinten megnyilatkozó szerves egységét és folytonosságát.

Az elemzés során ezeket a műveket tipologizáljuk műfaji beállítódásuk szempontjából. A három regény egymásra épülése jelenti ugyanis az író poétikai fejlődését. Ez pedig az alábbi módon valósul meg: a nyugat-európai nevelődési regény újraírását követi a tökéletes formák keresése, majd a művészregény megteremtése. A regényeket különálló, egyedi poétikai világot létrehozó műveknek tekintjük, ezért nem az összehasonlító műelemzés módszerével dolgozunk, hanem az egyes művekből kibomló sajátos jel- és jelentésképző folyamatra mutatunk rá, mivel a műfajiság alapelveinek a szüzsé, a narráció, a tartalmi konfliktus szempontja helyett a goncsarovi költői nyelvteremtést, az új jelképzést tartjuk. A folyamat eredményeképpen létrejövő új szemantika ugyanis illeszkedik a többi regény szövegvilágához, és e szövegterek egymásra épülve alkotják az egyedi goncsarovi regénynyelvet. A tanulmány adta rövid keretek között a regények címéből eredő kulcsmotívumokat emeljük ki és vizsgáljuk meg.

A nevelődés hétköznapi története

Kettős szerkezet és műfaj

A *Hétköznapi történet* orosz kritikai irodalma elsősorban a dialógikus-kontrapunktikus építkezés elvével, a főhősök (az unokaöcs, Alekszandr és a nagybácsi, Pjotr Adujev) konfliktusának szerzői lezáratlanságával, feloldatlanságával foglalkozik. A kutatók többsége egyetért abban, hogy Alekszandr és Pjotr Adujev alakja alapvetően azonos, a jellemük tipizált és hétköznapi, mindössze életkorban különböznek egymástól. Más álláspontot képvisel M. Otragyin, aki szerint az ifjabb Adujev ugyanazokat az életfázisokat eltérő módon éli meg, mint mások,³² ezért emelkedik ki az ő alakja, és tekinthető ő a regény főhősének. Következésképpen nem két életkor polemizál egymással, hanem két filozófiai szemlélet, két ellentétes világnézet. A regény kétirányú szüzséjében a főhősök jelleme és beszédmódja az opponensükéhez válik hasonlónak. Tehát a romantikus kliséket hangoztató és megtestesítő Alekszandr Adujev és a prózai gondolkodású, realista nagybácsi helyet cserél. Ju. Loscsic az adott problémát az idősebb Adujev epilógusban tematizált „morális krízisének” szempontjából elemzi, amelynek tanúsá-

³² ОТРАДИН, М. В.: i. m. 1994. 32.

ga szerint a regény nemcsak a romantika, hanem a naturalizmus ellen is szóló „pamflet”.³³

Bahtyin megállapítása szerint a regényműfaj alakítója nem a regényalakok konfliktusa, a regényben ugyanis a hősök ábrázolt szava lép dialogikus viszonyba egymással és a szerző „ábrázoló” szavával.³⁴ Goncsarov a hősök által képviselt beszédmódok ütköztetését alkalmazza a leíró forma helyett. Ezért a regénye értelmezhető különböző beszédmódok, stílusok és műfajok lebontásaként, illetve átértelmezéseként, és ez a folyamat része az új költői nyelv kialakulásának. Ez megerősíti Bahtyin koncepcióját, aki a regényt szintén más műfaji hagyományokat lebontó és megújító műfajként értelmezi.³⁵ Ha tovább pontosítjuk az általa adott műfaji kategorizálást, az orosz regény az ember társadalmi beilleszkedésének kudarcát jeleníti meg. A *Hétköznapi történetet* Bahtyin nevelődési regényként határozza meg, annak alapján, hogy a műben a hős fejlődése „szüzsé-képző jelentőségre tesz szert”.³⁶ Az adott regénytípusban a tematikus síkot az idillikus világlátás és a kapitalista társadalom összeütközése alkotja, aminek következtében az idealista főhős vagy nevetségessé válik, vagy mindenkin átgázolva, fényes karriert fut be.³⁷ Ennek megfelelően Oblomov külön, idillikus világot teremt magának, Alekszandr Adujev viszont, nagybátyja példáját követve, karrierhőssé válik.

A bahtyini meghatározásból kiinduló Jelena Krasznoscokova viszont úgy véli, hogy Goncsarov műve a fejlődési regény típusának jellegzetes képviselője. A műfajra jellemző szüzsé („a fiatalkori idealizmusból és álmodozásból a felnőttkori józanságba és gyakorlatiasságba” való átmenet) bontakozik ki benne, a személyiségfejlődés mégsem pozitív irányban megy végbe.³⁸ Ezért nem tekinthetjük teljes mértékben fejlődési regénynek. A műfaji besorolást a szüzsén túl Goncsarov poétikájának egyéb sajátosságai is bonyolítják. A továbbiakban ezeket tekintjük át röviden.

³³ ЛОЩИЦ, Ю. М.: i. m. 1986. 86.

³⁴ БАХТИН, М. М.: Az eposz és a regény. Fordította: Hetesi István. In: *Az irodalom elméletei* III. Pécs, Jelenkor–JPTE, 1997. 54.

³⁵ Uo. 29–30.

³⁶ БАХТИН, М. М.: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. Fordította: Orosz István. In: БАХТИН, М. М.: *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Budapest, Gondolat, 1986. 436.

³⁷ БАХТИН, М. М.: A tér és az idő a regényben. Fordította: Könczöl Csaba. In: БАХТИН, М. М.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 257–302.

³⁸ КРАСНОЩЕKOBA, Е. А.: *И. А. Гончаров. Мир творчества*. Санкт-Петербург, Пушкинский фонд, 1997. 114. Saját fordítás.

„Hétköznapiság” a pétervári szövegben

Ivan Goncsarov poétikájának jellegzetes vonása, hogy a rövid, egy-két szavas műcím mintegy összesűríti az egész regényt. A *Hétköznapi történet* címe is két olyan gyökérmetaforát takar, amelyek nemcsak cselekményalkotó elemek, hanem a szöveg más síkjait is felépítik, valamint tárgyiasulnak a regény belső világában is, a két Adujev alakjában. A szöveg nyelvi szerveződése, ahol a regényben zajló új jel- és jelentésteremtés megvalósul, szintén a *hétköznapiság-történet* szópár kibontása mentén zajlik. A regény szerkezetében megfigyelhető kettősség nem oldható fel sem a regényalakok kijelentései, sem a hősök szavával polemizáló elbeszélői szó szintjén. Ugyanakkor a nyelvi síkon észlelhető az a közös jegy, a *tertium comparationis*³⁹, amelynek segítségével a *hétköznapiság* (обыкновенность) és a *történet* (история) szavak jelentésmezői a regényben leginkább összeegyeztethetők. A hétköznapiság (обыкновенность) és a megszokás (привыкнуть) jelentéseit összekötő orosz szótó az *ob-vyknoti.⁴⁰ A lexémák közös eleme a szüzséképzés szemantikai motiváló elve lesz a regényben, vagyis a *megszokás* motívuma végigkíséri a *hétköznapiság* szüzséjének alakulását. Ezt szakítják meg állandóan az *esetre* (случай) való utalások, vagyis azok a váratlan fordulatok, amelyek a történet egyediségét jelölik. Bahtyin meghatározása szerint a fejlődésregény „a világot és az életet mint *tapasztalatok gyűjteményét*, mint *iskolát* ábrázolja”, amelyből le kell vonni a tanulságot.⁴¹ A *hétköznapiság* fogalmát az orosz szó belső formája leképezi, ugyanis a *megszokás*, illetve a „tanítás” és a „kor” lexémák jelentéseivel kapcsolódik össze.⁴² A regény cselekményvilága ezeket a szavakat bontja ki. Alekszandr Adujev, metaforikus értelmezésben tekintve, egyfajta iskolát jár ki a nagybácsinál, amely a hétköznapiság, a „prózaikornak” való alávetettség megszokására tanít: „Lám, mindjárt itt az első tanulság: ehhez hozzá kell szoknod” (44). Az orosz eredetiben a regényalak kijelentése a szöveg jelszintű és szintagmatikus rendezettségére utal, hiszen a kivételes esetet és a megszokást jelölő szavakat egyezteteti össze: „урок на первый случай – привыкай”⁴³ (72).

³⁹ Az összehasonlítás lehetőségét biztosító közös elem két gondolati egység között. Lásd: ПОТЕБНЯ, А. А.: *Из записок по русской грамматике 1–2*. Москва, Учпедгиз, 1958. 17.

⁴⁰ ФАСМЕР, М.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 3. Москва, Прогресс, 1987. 111.

⁴¹ ВАХТУИН, М. М.: i. m. 1986. 437. Kiemelés az eredetiben.

⁴² A *tanítani* (учить) igével való etimológiai kapcsolat is a nyelv történeti létmódjának kiterjesztéséről tanúskodik. ФАСМЕР, М.: i. m. Т. 1. 1986. 368.

⁴³ Az orosz nyelvű hivatkozásokat az alábbi kiadás alapján idézzük: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Обыкновенная история*. In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 1. Москва, Художественная литература, 1977. 33–336. A tanulmány szerzőjének kiemelései.

A *hétköznapiságnak* a szövegben létrejövő szemantikai komplexuma ötvözi a prózaiság (*проза*), az egyszerűség (*простота*), a rend (*порядок*)⁴⁴ tematikus motívumait, amelyek nemcsak az (I. Pétert és Pétervárt idéző Pjotr [Пётр] nevű) idősebb Adujev által képviselt realista beszédmódot és műtípust, hanem az ún. *pétervári szövegek* problematikáját is megidézik.⁴⁵ A felsorolt motívumok eredeti orosz nyelvű szóformái jól tükrözik, hogy a hangalaki rendezettség szintjén ennek a szövegsíknak a szervezőelve a „про” szegmens.

Goncsarov nemcsak megalkot egy *pétervári szöveget*, hanem egyidejűleg meg is újítja a létező *pétervári* szövegtartományt. Pétervárt nem az *eső, szél, hó* motívumaival írja le, mint például Gogol, hanem a *hőség, az álom, a széthsadtság* ismérveivel jellemzi. A narrátor először Alekszandr Adujev recepciójában írja le a várost a *pétervári szövegekre* jellemző elemekkel: „sivárnak érezte az egyhangú kőkolosszusokat, amelyek mint óriási kripták sorakoztak sűrűn egymás mellett” (38). A főhős szerelmének története azonban már újabb narratív jegyekkel van jelölve: „Forró nyári nap volt” (86) stb.

A regényszöveg tehát összefüggéseket teremt az *élet iskolája, a prózaiság és a pétervári létmód* között, és a nevelődési regény műfaji indexeinek tekinthető elemeket érvényesíti. Az univerzális emberi sorstörténet elemei (*érés/felnőtté válás, tapasztalatszerzés, nemzedéki ellentétek*) jelennek meg ezen a síkon mind az elbeszélésben, mind a regényalakok megnyilatkozásaiban, és ezek a szövegszervező elemek képezik a regény egyik jelentéstartományát – a *hétköznapiságot*.

A sárga virág mint a történet metaforája

A *történet* fogalma a szövegeképítés szintjén ugyanakkor úgy jelenik meg, mint a költői mű megírásának története, az irodalmi korok és irányzatok alakulásának „metapoétikai szüzséje” (lásd: a szentimentális elbeszélések, romantikus versek, krilovi mesék, satirikus karcolatok, naturalista, leleplező irodalom, karrierregény egymásra következését). Ezt a történetet a regényben Alekszandr Adujev képvi-

⁴⁴ Lásd például a narrátor alábbi megjegyzését Alekszandr Adujev alakjára vonatkozóan: «чужак [...] может быть, сделался бы совсем порядочным, то есть простым и обыкновенным человеком, как все. Так нет! Особенность его странной натуры находила везде случай проявиться» (179). Magyarul: „mi különcködő barátunk [...] egész rendes, vagyis egyszerű és hétköznapi emberre válnék, mint a többiek. De szó sincs róla! Különös természete mindenütt alkalmat talált arra, hogy megnyilatkozzék” (152). Az orosz eredeti egyfelől a „про” szegmens ismétlődésével jelöli a hétköznapiság síkját a *rendes, egyszerű és hétköznapi* szavakban, másfelől a *különösség, egyediség* és az *eset* motívumait hangsúlyozza.

⁴⁵ A Toporov által bevezetett fogalom azokat a műveket jelöli, amelyek a város irodalmi képét szemantikailag és tematikailag közös elemekből, hasonló eszközökkel építik fel: ТОПОРОВ, В. Ny.: Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban. Bevezetés. Fordította: Szitár Katalin. In: NAGY István (szerk.): *Történelem és mítosz. Szentpétervár 300 éve*. Budapest, Argumentum, 2003. 327.

seli, aki személyes és művészi fejlődésében (lásd: írásai, amelyek ezt a meta-poétikai szüzsét jelenítik meg) mintegy megtestesíti az irodalmi emlékezetet és a regényi elbeszélőnyelv létrejöttét.

A műcímben szereplő „történet” szóból kibomló cselekményes és szemantikai sík ugyanakkor megfeleltethető az egyetemes emberi sors történetének (fel-nőtté válás). Az egyik regényalak kijelentésében ugyanis az univerzális „história” a szerelmi történet ekvivalense: „Ádám és Éva óta – kis eltérésekkel – ugyanaz a história ismétlődik meg mindenkivel” (73). Az elbeszélésben viszont a szerelem *esetként, váratlan, szokatlan sorsfordulatként* jelenítődik meg. A regényalak, Alekszandr Adujev az alkotás révén próbál kitűnni a hétköznapi emberek közül, de próbálkozásai rendre kudarcot vallanak. A szerelmi történetek sem végződnek nagyobb sikerrel.

A két Adujev első szerelmének szentimentális történetét a *sárga virág* jelöli. Pjotr esetében egy *elsárgult papírlap* tanúskodik a fiatalkori szerelemről és az alak korábbi beszédmódjáról. Alekszandr Adujev ezt a levelet bizonyítékként használja fel a nagybácsi ellen, aki ironikusan tagadja a szerelem, az emlékezet és a történet fontosságát: „vártam az alkalmat, hogy leleplezhessem a bácsikámat” (305). Az orosz szöveg az *eset* motívumát bontja ki fonikus szekvenciaként: „ждал случая уличить дядюшку” (332). Alekszandr a nagybácsinak írt levelében, az alábbi formában rendezi szintagmatikus viszonyba a tematikus elemeket: „szerelmi kalandjainak színhelye: a tó”; „[m]ég most is nőnek rajta sárga virágok; egy ilyen virágot, [...] lepréselve, idemellékelten tisztelettel átnyújtok Excellenciádnak, kedves emlékeztetőül” (292).⁴⁶ A szövegbelső párhuzam, az intratextuális paralelizmus új írásmetaforát hoz létre, hiszen a közös jegy (sárga) analógiát teremt a *virág* és a *szerelmes levél* között. A tárgyi világ eleme (a sárga virág) így értelemképző szerepre tesz szert, és az emlékezet, a történet és az alkotás metaforájává válik. A levél tehát az írás, az emlékezet működését képezi le, és a *költészet*tel azonosítható. A szerelem és az alkotás (sárga virág – elsárgult levél) a *történet*, a kivételes eset szemantikai komplexumának része, amely szembeállítódik a *hétköznapiság*, a *pétervári szöveg* képviselte prózaisággal, megszokással és karrierrel. A cselekményben bekövetkező eseményeket, eseteket a nyelvi megformálás síkján tehát a *rendkívüliség* motívumai kísérik, amelyek kontrapunktikusan váltakoznak a *hétköznapiság* felé vezető út motívumaival.

⁴⁶ A hangidom mentén összegződő jelentések szintjén pedig megállapítható, hogy a „случай” (eset) és az „отличаться” (kitűnni, vagyis különbözni másoktól) szavak egy töről származnak, ez pedig a „лучить” (sugározni) ige töve. ФАСМЕР, М.: i. m. Т. 2. 1986. 538. Ez az etimológiai kapcsolatot a sárga virágokkal teli tavat besugárzó nap metaforájaként nyer különös értelmet a regényben.

Az önértelmezés formája: a levél

Ahogy a történet és a hétköznapiság motívumai váltják egymást, úgy a regény kompozíciós felépítésében is a kontrapunktikus szerveződés dominál. A főhős Pétervárról való visszatérésekor a vidéki birtokán jut el abba a stádiumba, amikor képtelen elbeszélni a történetét: „Nem lehet mindent elbeszélni, ami nyolc éven át történt...” (280–281). Ez egyfajta ontológiai státusváltásnak tekinthető, hiszen a nyelv hiánya válik hangsúlyossá. Ennek következtében Alekszandr levelei a regény kulminációs pontján különös jelentőséggel bírnak. A főhős levelei olyan szubjektumteremtést jelölő narratív megnyilatkozásoknak, önelbeszélésnek tekinthetők, amelyekben Adujev önmagát „egyszerűen olyan emberként” (289) határozza meg, aki felismeri saját, személyes története értelmét és távolságtartón viszonyul korábbi beszédmódjaihoz mint nyelvi és irodalmi sablonokhoz. Tehát a történet értelmezhető a személyiség egyedi önmegértés-történeteként is. A főhős életútjára, történetére vonatkozó felismeréseit hétköznapi, egyszerű, prózai nyelven közli. A levelekben megjelenik a hétköznapiság motívumsora és szemantikai komplexuma, amelyhez most már pozitív értékek kapcsolódnak. A hétköznapiság ismérvei a regényalak szintjén az érettséget és az önállóságot jelzik. A nevelődési regény/fejlődésregény műfaja itt a tapasztalatszerzéssel járó felnőtté válást jeleníti meg, amelyet a személyes történet elemei alkotnak. A levélíró szubjektum a korábban elutasított beszédmód elemeit építi be annak a felismerésnek a demonstrálására, hogy a pétervári nevelődés és az alkotó útkeresés, a hétköznapiság és a történet elemei együtt alkotják az alanyiség megteremtésének lehetőségét. Tehát az önértelmezés aktusa szabadít meg a műfaji korlátoktól; ez jelenti a *pétervári szövegen* túllépő új regénytípust, amely az írás aktusában megképződő szubjektum önleírásán alapul.

A főhősben lezajló önértelmezési folyamat ekképp nemcsak az „illúziók elvesztéséhez” vezet,⁴⁷ hanem egy lehetséges új történet kezdeteként is azonosítható. Ezért a *Hétköznapi történet* műfaja nem írható le kizárólag a nevelődési regény fogalmával, vagyis nem határozható meg egy nyugat-európai minta átültetésésként.

A levelek ugyanakkor előrejelzik a főhős alakjában később végbemenő minőségi változást és a regény zárófejezetében bekövetkező szüzsés fordulatot is. Az irodalmiság levetkőzése csak a levélírás aktusában zajlott le, ugyanis az ifjabb Adujev a regényvilágban egy újabb irodalmi sablont, a naturalizmust testesíti meg, és a pétervári mintát követő történetébe a karrierregény műfaji elemei épülnek be. A karrierregény naturalista beszédmódjára jellemző depoetizált (költőiségétől megfosztott) nyelv is lelepleződik az epilógusban. Alekszandr el-

⁴⁷ GONCSAROV, Ivan: *Hétköznapi történet*. Fordította: Tábor Béla. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1955. 289. A magyar nyelvű idézeteket itt és a továbbiakban e kiadás alapján adjuk meg az oldalszámok feltüntetésével. A tanulmány szerzőjének kiemelési.

lenpólusa, az idősebb Adujev életútjában bekövetkezett fordulat (az érzéketlenségébe belebetegedett felesége, Lizaveta) viszont a korábbi hagyományhoz való visszatérés, az érzelmeket kifejező beszédmód felelevenítésének szükségességét jelzi a metapoétika szintjén.

Emlékiratok?

Ha eltekintünk a szüzsés fordulattól, az írás aktusa által kiváltott belső elmozdulás megfigyelhető abban is, hogy az ifjabb Adujev meg akarja örökíteni a saját és a nagybátyja történetét. A regényszövegben ekkor a nyelvi jel (lásd: sárga virág, papírlap) szüzsés elemmé alakul, hiszen a nagybácsi szerelmi „története” az Alekszandr által elgondolt emlékiratok részévé válik: „én ezeket az értékes adalékokat gondosan feljegyzem egy külön könyvecskébe” (292). Az orosz eredetiben a „memoár” szó szerepel, vagyis a szöveg az emlékirat-jelleget hangsúlyozza. Adujev „emlékiratainak” megelőlegezésével a regény saját keletkezéstörténetét is motiválja, hiszen felmerül a lehetőség, hogy a főhős az eseményektől időben eltávolodva, narrátorként rekonstruálja a történetét. Ebben az esetben az ifjabb Adujev alkotóképességének kiteljesedéséről győződhetne meg az olvasó. A műben azonban nincs explicit utalás arra, hogy azonosíthatnánk Alekszandrot a narrátorral, és ily módon sajátos én-elbeszéléssel lenne dolgunk. A narrátor alakja nem meghatározott, a jelenléte mégis egyértelmű, ami különösen a szereplők és az elbeszélte történet regényszerűségének hangsúlyozásában nyilvánul meg. Ugyanakkor a regény költői nyelvének, a valódi *történet*nek a megképzése, amely az elbeszélést szemantikai világgá alakítja, Alekszandr Adujev beszédmódjának formálódásán keresztül történik. Ezért a cselekményvilág alakjából nyelvi-szimbolikus alakzat lesz, hiszen leképezi a goncsarovi *regénynyelv* megalkotásának folyamatát. A regényalak és a regényíró bizonyos fokú közelségét az is jelzi, hogy Goncsarov Alekszandrnak tulajdonítja saját ifjúkori verseit és fordításait. Így voltaképp egyfajta ironikus önleírást figyelhetünk meg abban, ahogy Goncsarov saját nyelve kialakulását teszi meg az elbeszélés tárgyává.

Összefoglalás

A fentiek összegzéseképpen azt állíthatjuk, hogy a *Hétköznapi történet* című regényben a nevelődési-karrierregény újraírása történik. A cselekményvilágban Alekszandr Adujev megismétli a karrierregények főhőseinek sorsát, mint regényalak megtestesíti a külső valóság (ipari forradalom, polgárosodás) és az irodalomtörténeti evolúció aktuális állapotát (naturalizmus). A nyugati mintákra (például Balzac) való kitekintést jelöli a hős felismerése, hogy „illúzióit elvesz-

tette” és a korral szembeni ellenállás értelmetlen (289).⁴⁸ Ugyanakkor az ifjabb Adujev belső fejlődésében váratlan, „nem hétköznapi” fordulat történik, amelyről a „memoár” megírásának terve tanúskodik. A műfajiság meghatározásakor figyelembe kell vennünk a szövegalkotó igénnyel fellépő szubjektum létrejöttének lehetőségét, továbbá a regénynyelv alakulásának az olvasó elé tárását. Ez a két szempont pedig a regény perszonalizálódása, személyessé válása felé mutat.⁴⁹

A szöveg két ellenpontra kihegyezett szerkezetét, motivikus és jelszintű rendezettségét a regény címében rejlő szópár építi fel. A *hétköznapiság* fogalma a mindennapiságot, az események végtelen ismétlődését takarja, ugyanakkor a regényben kibomló *történet* szemantikája az újdonság, az állandóság megszüntetésének jelentéseit tárja fel. Az olvasó elvárása, hogy csak egyféleképpen ismétlődő történettel ismerkedik meg, hirtelen egy *kivételes eset* (необыкновенный случай) olvasásába torkollik. Így a *hétköznapiság* és a *történet* egymást kizáró jelentéstartománya a szövegműben szemantikai egységgé alakul. Ennek a folyamatnak a különböző szinteken való kibontása építi fel a regényt. A *hétköznapiság* szüzséje a nevelődési regény műfaját, az egyén személyes, egyedi, kivételes története és az új szemantika keletkezésének eseménye pedig e műfaj lebontását és a személyes elbeszélés felé közelítését reprezentálja. A közös emberi sors, a felnőtté válás állandó ismétlődését felváltja a személyiség önmegismerés-története és alkotó szubjektummá válásának egyedi története. A regénynyelv pedig leképezi önnön létrejöttének folyamatát. Ivan Goncsarov regénye ebben az értelemben épül be az orosz irodalom puskini-gogoli hagyományába, és azt a nyugat-európai regényminta személyes jel- és jelentésképző átalakításával újítja meg.

Oblomov: teljesség vagy töredék

Az interpretáció útjai

Közismert tény, hogy Goncsarov *Oblomov* című regénye, amely a magyar és a nyugati recepciótörténet számára is példaértékűvé vált, már 1859-es megjelenése után két táborra osztotta a kritikusokat. A regény értelmezése két fő probléma körül forgott, amelyek meghatározták a megközelítések módját is. A dob-

⁴⁸ Az orosz eredetiben a főhős felismerését ekképpen fejezi ki: «иллюзии утрачены» (316). A hangformai ismétlődés az aranykorral, Árkádiával azonosított vidéki birtok megnevezésében (Грачи – Gracsi) tematikus és formai párhuzamot von az illúziók és a földi Paradicsom elvesztése között.

⁴⁹ Kovács Árpád: *Diszkurzív poétika* (= Res poetica 3). Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 82.

roljubovi, szociologizáló irányzat az *oblomovizmus* jelenségét helyezte a mű középpontjába, vagyis a főhőst egy társadalmi, a földbirtokosi osztály tipikus megtestesítőjének tekintette, ezzel szemben Druzsinyin és követői Oblomov alakját mint mentális típust esztétikai szempontból vizsgálták; ők a hőst tartották a regényértelmezés kulcsának. A két alapolvasat később kibővült poétikai elemzési módszerek alkalmazásával. Azonban mind a mai napig ez a két interpretációs kánon határozza meg a befogadást, ami azzal magyarázható, hogy a mű narratív szerkezete és Oblomov figurája is kettős jelentéssíkot alkot.⁵⁰ Egyes kutatók szerint a kronotoposz (tér-idő-szerkezet) által meghatározott kettős szüzsé is hozzájárul a regény műfajiságának megteremtéséhez. Otragyin megkülönbözteti Stolz lineáris szüzséjét Oblomov ciklikus, önmagába visszatérő történetétől, amelyben az Olga-szerelem csak „anomália”.⁵¹ Az *Oblomov*ban ugyanakkor az a kérdés is kibontakozik, hogy az idillikus világkép megőrzése miképp kerül konfliktusba a valósággal. Lukács György interpretációjában ez a romantikára jellemző probléma lirizáló formákban (reflexió, elégia) fejeződik ki a realista regényi elbeszélés keretein belül.⁵² A narrációs szerkezet összetettsége tovább árnyalja a kettősséget okozó problémát.

A regény narratív motivációja

A regény létrejöttének narratív motivációját az alábbi szövegképző elv jelenti. Az egyik szereplő, Andrej Stolz elbeszéli elhunyt barátja történetét egy irodalmár ismerősének. Ez a narratív szerkezet két alapelvét határozza meg. Először is, az elbeszélte múltbéli eseményekre vonatkozóan Stolz szempontja és értékítélete dominál, vagyis a szereplő szövegbelső interpretátorrá válik. Ugyanakkor Stolz nem rendelkezik olyan nyelvvvel, amellyel költői formában alkothatná meg hőse történetét, így olyan nem jelenlévő, *anarratív* elbeszélőnek bizonyul, akinek az információi hiányosak. Ezért van szükség a regény valódi narrátorára, aki átdolgozza és átértelmezi Stolz szövegét. Figyelembe kell vennünk, hogy Stolz elbeszélése nem foglalja magában *Oblomov álmát*, *Oblomov levelét* Olgához és a vihar előtti estét, amelyeket a narrátor kompetenciájába tartozónak tekinthetünk. Az elbeszélő-író átértelmezi az interpretátor szereplő, Stolz elbeszélését (*oblomovizmus*), és új elbeszélést, költői olvasatot alkot belőle (*Oblomov*), vagyis visz-

⁵⁰ Lásd a probléma felvetését: TALLÁR Ferenc: *Utópiák igézetében*. Budapest, Magvető, 1984. 312–372; ОРНАТСКАЯ, Т. Н.: «Обломок» ли Илья Ильич Обломов? (К истории интерпретации фамилии героя). *Русская литература* 1990/4. 229–230; ТИРГЕН, Петер: Обломов как человек-обломок (К постановке проблемы «Гончаров и Шиллер»). *Русская литература* 1990/3. 18–31.

⁵¹ ОТРАДИН М. В.: i. m. 1994. 95–96.

⁵² LUKÁCS György: A dezillúziós romantika. In: LUKÁCS György: *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*. Magvető, 1975. 567.

száadja az alaknak és a történetének azokat a jeleket, amelyeket a pragmatista értelmezés elhagyott.

A narratív kompozíció epilógusban érvényesülő másik elvét az alakok jellemzésének szempontjából vizsgálhatjuk meg. A szöveg az irodalmár elbeszélőt az alábbi módon írja le: „telt testű, apatikus arcú, mélézó, szinte álmos szemű” (545).⁵³ A jellemzés alapján a műben szereplő fiktív szerző nemcsak a kívülálló pozíciójából megszólaló, apatikusnak is nevezhető regényíróval, Goncsarovval azonosítható, hanem a főhőssel, Oblomovval is, akiben az elbeszélő mintha a saját alteregóját fedezné fel. Ezáltal Oblomov a narrátor önleírásának és önértelmezésének alanya is lesz. Mivel a regénybeli irodalmár és Goncsarov is írószemélyiség, feltételezhető, hogy a főhős alakjában az álmos, mozdulatlan külső mögött szintén alkotó személyiség rejlik.

A fiktív író és Stolz között folytatott párbeszédnek a megírandó mű műfaja is tárgyát képezi. Az Eugène Sue *Párizs rejtelmei* című regényére való hivatkozás a francia társadalmi regény eredeti pétervári viszonyok közé történő átültetését jelentené. A regényben ellenben komoly polémia folyik a másolatjelleggel bíró műfajokkal és írásmóddal szemben. Ráadásul érezhető különbség van a regény első és következő részeinek elbeszélőmódja között. Hiszen ha a leírás tárgya az ember (Oblomov), akkor az első rész „szociografikus” eszköztára nem elégséges. Szükség van szerelmi történet beiktatására is a szüzsébe, ugyanis csak ennek fényében tárulhat föl teljes egészében a főhős jelleme, teljesezhet ki önmegértése.

Oblomovizmus

Az epilógus nemcsak a regény műfaji és elbeszélői beállítódását, hanem a főhős kiválasztását is tárgyiasítja. A fiktív író megírandó regénye főhőseül Oblomovot választja, miután Stolz különleges személyiségként ábrázolja barátját, akinek pusztulása okát az *oblomovizmus*ban jelöli meg. Stolz e „furcsa” szó magyarázataként beszéli el Oblomov történetét. Az Oblomovról szóló történet hatására a hallgató literátor (író) fiktív szerzővé alakul át. Goncsarov regénye így módon hozza létre a szó és a mű szerkezeti azonosságát, hiszen lényegében egyetlen szó, az oblomovizmus interpretációjává válik az egész regény. Az alkotásfolyamat során azonban az elgondolás is módosul, mivel az elbeszélő *a személyiség történetét*, nem pedig az oblomovizmus fogalmi absztrakcióját helyezi a regény közép-

⁵³ GONCSAROV, Ivan: *Oblomov*. Fordította: Németh László. Budapest, Magyar Helikon, 1972. A magyar nyelvű idézeteket itt és a továbbiakban e kiadás alapján adjuk meg. Az oldalszámokat az idézet után zárójelben tüntetjük fel. Az idézetekben tett kiemelések gondolatmenetünk alátámasztására szolgálnak. Az eredeti szöveggel való összevetéskor az orosz szavakat az alábbi kiadásból idézzük az oldalszámok feltüntetésével: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Обломов*. (Издание подготовила: Л. С. Гейро.) Ленинград, Наука, 1987. 7–524.

pontjába. Erről tanúskodik az is, hogy Goncsarov megváltoztatta a regény címét *Oblomovizmus*ról *Oblomov*ra.⁵⁴ A köznévből az „-izmus” képző elhagyásával tulajdonnév lett, és a regény két interpretációs sémával gazdagodott.

A regényszöveg nemcsak hogy visszaadja a főhősnek a tulajdonnevét, hanem olyan jelek, szöveges attribútumok révén azonosítja alakját, amelyek Stolz elbeszéléséből hiányoznak. Stolz az oblomovizmus fogalmát a lustasággal, a téletlenséggel és az apátiával azonosítja, Oblomov alakját pedig a „felesleges ember” mindenképp kiábrándult és cselekedni képtelen típusaként írja le. A személyiség bonyolult struktúrájának feltárására azonban kizárólag a költői nyelv eszközei alkalmasak, amelyek fölülírják a köznapi-pragmatikus értelmezést. A regény kezdetén az elbeszélői szó intonációja még ironikus felhangoktól sem mentes, és Stolz szavához, illetve beszédmódjához közelít. Ugyanakkor *Oblomov álma* után már a főhős szava válik a narráció alapjává, az elbeszélés e szó jelentését bontja ki. A narrátor funkciója éppen abban rejlik, hogy Oblomov szavának segítségével átértelmezi az elbeszélés tárgyára, azaz magára Oblomovra irányuló meghatározásokat. Ennek eredményeképpen egy új történet és egy új nyelv jön létre.

Az *oblomovizmus* szó megalkotása a két főhős dialógusában történik, amikor Stolz a fenti értelmezéssel motiválja Oblomov költői ábrándképét. „Furcsa szó” („странное слово”) képződik az „elveszett Paradicsom” oblomovi ideálja (199) helyett, vagyis kérdésessé válik a megnevezés is. „(Stolz elgondolkozott, keresgélt, hogy nevezze az ilyen életet.) Ez valami... oblomovizmus – mondta végre. – Oblomovizmus!... – ejtette ki Ilja Iljics lassan, tagolva, elcsodálkozva ezen a furcsa szón. – Ob-lo-movizmus. Furcsán és merően nézett Stolzra” (199). A főhős, csakúgy, mint az író, csodálkozik a megalkotott szón. Ez a szó egy jól körülhatárolható nyelvhasználat indexe lesz a regényben, annak a jele, hogyan olvasható és értelmezhető az *Oblomov* a pragmatista szemléletmód alapján.

A „furcsa” („странный”) jelző a főhős cselekvésének narratív jegyévé válik, miáltal párhuzam képződik a szó és a szubjektum között. A „merően” („пристально”) határozó az éleslátás és a megmerevedettség jelentésében szintén referenciális kapcsolatot épít ki önmaga és a kőszobor mozdulatlanságához hasonlított Oblomov között. A *szótagolva ejtés* („разбирая его по складам”, 142) motívuma az orosz eredetiben a *ránc*, *redő* jelentésű szóval („складка”) azonos, amely szimbolikus funkcióra tesz szert a szövegben. Az orosz „redő” („складка”) és „kincs” („клад”) lexémák ugyanis hangformai ekvivalenciát képező szavak, és a fonikus párhuzam alapján a *redő* és a *kincs* között létrejövő jelentéspárhuzam a regényszerű történetképzés *szemantikai motivációját* alkotja, egyszersmind megkezdí a szüzsé regényszerű történeté és poétikai szöveggé való átalakítását. A *redő* egyrészt megjelenik Oblomov homlokredőinek *írott sorokként* való azonosításában, másrészt a főhős alakját tárgyiasító és a ráncaiban levelet rejtő *ta-*

⁵⁴ Гейро, Л. С.: Роман И. А. Гончарова «Обломов». In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Обломов*. Ленинград, Наука, 1987. 530.

karó leírásában.⁵⁵ A *kincs* kiterjedt motívumhálója is kiemelt szerepet tölt be az új jelentés létrehozásában. *Kincsként*, aranyként jelölődik Oblomov lelke, amely az Olgához írt levelében nyilatkozik meg.⁵⁶ Ennek eredményeképpen megfigyelhető a *redő* és a *kincs* motívumainak, Oblomov alakjának és tárgyi világának (köpeny, takaró stb.) az írás metaforáivá való alakulása.

A levélformát öltő felismerés

Oblomov Olgával való megismerkedése után az őt körülvevő poros környezetet a stolti értelemben vett oblomovizmusnak, „undokságnak” nevezi. A szerelmi történet elbeszélésében nivellálódnak Oblomov állandó predikátumai (kísérőjegyei, motívumai) – például köpeny és papucs helyett társasági öltözékben látjuk viszont). A főhősben ugyanakkor egy ellentétes irányú folyamat is lezajlik, amelynek eredményeképpen felismeri, hogy Olga épp e külső jegyek megváltoztatására törekszik, és nem akarja elfogadni az ő belső világát, amelyet szimbolikusan az *Álom* szövege ír le, és amelyről Oblomov nem hajlandó lemondani.

Ezért a szerelmi történet kudarca nem az *Álomban* aktualizált aranykor-mitologéma, hanem Oblomov Stolz előtt felvázolt idilli ábrándképének sikertelen megvalósítását jelenti. A főhős az Olgának írt levélben tudatosítja felismerését, amelyben a személyes megnyilatkozás szubjektuma az *Álom* szövegének motívumait értelmezi: az Olga-szerelmek Oblomov számára *sérülést* (*ушиб*) okoz, vagyis *tévedést* (*ошибку*) és *szakadékbukást* (*падение в пропасть*) jelent.⁵⁷ Oblomov levele kettős kommunikációt valósít meg. Közben a hős igyekszik meggyőzni Olgát arról, hogy szakításuk elkerülhetetlen, a rejtett szándéka az, hogy megbizonyosodjék a nő valódi érzelmeiről, és felhívja figyelmét arra a hibás szóhasználatra, amely azonosítja a szerelmet a kötelességgel, az életet a mozgással. (Erre utal *Olga* nevének és a „kötelesség” szónak a jelszintű azonosítása az orosz eredetiben: „*Ольга – долг*”.) A szakításkor Olga férfiasságot követel Oblomovtól, és megtagadja a főhős alakjának legjellemzőbb tulajdonságát: a *gyöngegséget*. Azonban Olga a sorsát és Oblomov szavait a történet végén, a Stolzcal kötött házassága során újraértelmezi. Nyugtalansággal kísért felismerése arról tanúskodik, hogy az új életvitelében (amely „kristályos”, azaz tökéletes) is az

⁵⁵ „Olga sokáig nézte őt, mintha homloka redőiben mint írott sorokban olvasna” (312). Oblomov „meggrázta a takaróját; ráncaiból a padlóra csúszott a levél” (38).

⁵⁶ A hegy mélyében rejlő kincset – a hős „kristály”-lelkét – fel kell tárni annak érdekében, hogy Oblomov valódi lényét megismerhessük és a szavát a szöveg forrásaként azonosíthassuk.

⁵⁷ Álmában a kisfiú Iljusa Oblomov megpróbál kitörni az oblomovkai világból, de megtorpan a vízmosság előtt, a felnőtt Oblomov pedig levelében határoz úgy, hogy megáll a szakadék szélén, amelyet a szenvedélyes szerelemmel rokonít. Oblomov amiatt aggódik, hogy a tisztasággal, szüzieséggel azonosított Olga a szenvedély következtében „bukott nővé” válik.

oblomovizmus jegyeit véli felfedezni, és Oblomov gyöngéd szavát, illetve tiszta („kristály-”) lelkét hiányolja. Erre utal az is, hogy a szereplők által eddig negatív töltettel használt szavak új jelentésekkel gazdagodnak. Így például az *álom* már nem a *halál* szinonimáját jelenti, hanem a *boldogság*, a *paradicsomi szituáció* jelölőjeként érvényesül az elbeszélte szövegben.

Oblomov álma

A sikertelen boldogságkeresés után Oblomov Psenyicinával próbálja megvalósítani az *Álmában* megkonstruált családképet. A mű utolsó részében a főhősben végbemenő változás a belső beszédében is megnyilatkozik. A főhős elfogadja sorsa alakulását és személyes szava igazságát, ezért nem tud lemondani életelvérről. Oblomov egyre inkább pozitív önértékelésre tesz szert, még Olga életében játszott szerepét illetően is, és most már kategorikusan elutasítja a Stolz képviselte életutat.

Oblomov számára tehát nem a Stolz által életartott „tükör”, vagyis az „idegen szó”, hanem *Álma*, a „saját szó” válik az önleírás eszközévé. Az *Álom* megértése segíti elő a főhős önazonosítását. A főhős belső világa archetipikus szimbólumok és költői metaforák segítségével ölt formát, vagyis a tárgyi viszonyok helyett a jelszintű kapcsolatok válnak itt érvényessé. A narrációs szerkezetnek köszönhetően pedig Oblomov cselekvőből (látja az álmat) a cselekvés szubjektumává (cselekszik álmában) és a szöveg szubjektumává alakul át (megalkotja álmát), tehát narratív és jelentésképző státusra tesz szert.

Oblomov álma tulajdonképpen a személyes nyelvképzés koncentrált szöveg-helye, a regény cselekményszintjét belső, metaforikus tükörként megismétlő jelrendszer.⁵⁸ Ez a főhős általános „álmos” állapotával szemben egyedi narratív esemény, mivel ennek során Oblomov szembesül azzal, hogy a „mindent elnyelő” álom az őt körülvevő „hideg” pétérvári világ legfontosabb ismérve. Ez a lét váltja ki a főhős önmagába fordulását, a belső alkotótevékenységet, az „álomlátást”, amely az aranykor mitológémiáját írja újra metaforikus nyelven. A recepciótörténet általában az idill műfaji sablonjának kiürítésével magyarázza az *Álom* regényi elbeszélői forma felől adott kritikáját.⁵⁹ Véleményünk szerint más a helyzet: az új, költői jelképzés és szemantika sokkal korábbi műfajok, ősi elbeszélőformák alkalmazásáról és megújításáról tanúskodik.

⁵⁸ Vagyis mint a *szakadék* motívum esetében láthattuk, az *Álom* elemei és a regény cselekményvilága, nyelvi síkja és más szintjei között párhuzamokat fedezhetünk fel.

⁵⁹ Ляпушкина Е. И.: Идиллические мотивы в русской лирике начала XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов». In: Маркович, В. М. (ред.): *От Пушкина до Белого*. Санкт-Петербург, Издательство ЛГУ, 1992. 108.

Lehetséges pretextusok

Ennek megfelelően a regény intertextuális szintje is ősi orosz forrásokat idéz meg az irodalmi emlékezet megtartásra érdemes alappilléreiként. Az *Ilja Oblomov* és Olga *Iljinszkaja* között zajló szenvedélyes jelenetek (lásd például a „viharos” estét) aktivizálják a viharisten, Perun és Tüzes Mária viszonyát tükröző mitológikus elképzeléseket. Ezeket azonban a regény átalakítja, ezért a főhősök szerelmének és szakításának motivációi is regényiek lesznek (a kötelesség, a tiszta nő „bukása” a társadalom szemében stb.). Így alakulnak át a folklórpretextusok is. Oblomov külső jellemzése azt bizonyítja, hogy Goncsarov szándékosan mondott le eredeti elképzeléséről, hogy hőse alakját Ilja Muromec bilinai vonásaival ruházza fel. A főhős telt, kerek és puha teste ellentétben áll a bilinák hősének férfias alkatával, és inkább az Oblomov családnévében rejlő szemantikai tartalmat képezi le (lásd az *öblösség* motívumánál). Ennek következtében, a számtalan szüzsés párhuzam ellenére (lásd Tarantjev mint Muromec ellenfele: *Csalogány betyár* [*Соловей разбойник*], akit Oblomov a viharisten attribútumait idéző formában utasít ki a házából), az archetípus a szövegképzés hatására más minőségeiben bontakozik ki (lásd: *gyöngédség*).

Oblomov neve

Az aranykor mitológémájának elemei megjelennek Oblomov ábrándképének elbeszélésében is (*kört* formázó, zárt tér, gondtalan, *gömbölyű* arcok, 84). Az ábrándkép és a realitás összeütközése jelszinten is megvalósul. Az autoreferens ismétlődés, az önmagára visszautaló magyarázat következtében a paradicsomi állapotjelzője (*derűs* napok, 84) az álomlátás tisztaságát jelöli (az orosz nyelvben a „derűs”, „tisztá”, vagyis „ясный” jelző segítségével megy végbe az azonosítás: *ясное сно-видение*). Ugyanakkor a konfliktus okozta „törést” jelzi Oblomov névének egyik szegmense, a *töredék* (*лом*): a külvilágban a „derült napok nem állnak meg, elfutnak, az élet egyre folyik és folyik, s merő csapás meg csapás” (68). Az orosz eredetiben a *csapást* jelölő „törés” (*ломка*) szóval a pétervári valóság és a cselekményvilágban létező alak a töredékesség, a széttagoeltság minőségét kapja. A regényszöveg azon szintje, amely az *oblomovizmus* fogalmát az úri dologtalanság, álmodozó renyhesség és apátia értelmében bontja ki, szintén a széthasadtság és elmaradottság jelentéseivel írja le Oblomovot és Oblomovka világát. Az erre alapuló interpretációk a földbirtokosi életmód realitásaként, nem pedig új jelképzést és fikciót alkotó szövegeként fogják föl az *Álmot*.

Töredékesség jellemzi a főhős tárgyi világát is, amely az *Álomban* az oblomovkai világ előregedett romhalmazaként jelenítődik meg (a folyosó maradványa, düledező tornác, kidőlt sövény, korhadó híd). Ennek okát abban találhatjuk,

hogy e fiktív világ szereplői nem hajlandók a régi, törött tárgyakat új dolgokra cserélni: így a leszakadt folyosó ép részét is régi darabokkal, törmelékekkel (*töredék*) támasztják föl. Az értelemképződésben ugyanakkor más szintek is közrejátszanak. A narráció az ingó tornácot bölcsőhöz hasonlítja (137). Ezt a szemantikai kapcsolatot a *bölcső* és *Oblomov* neve közti kvázietimológiai, hangformai megfelelés is erősíti az oroszban (lásd: *колыбель – Обломов*), így a régmúlthoz való ragaszkodás a gyerekkorba való visszatérést is szimbolizálja.

A töredékességen kívül *Oblomov* neve a körformát és a teljességet is magában foglalja (az „обло-” fő jelentése többek közt *öblös, kerek*). A nyelvi-szimbolikus képzet, az aranykor álmának megalkotása is a *teljesség* szemantikájára helyezi a hangsúlyt. A regény végén az elbeszélés a nyugalom megtestesítőjeként, „teljes... kifejezéseként” határozza meg a főhőst (527). A *teljesség* és a *nyugalom* mint az alkotó-álmodó állapot metaforái oppozícióba kerülnek az értelmetlen mozgással és tevékenységgel.

Stolz nem észleli a hasonlóságot kettejük családi élete között, ezért *Oblomov* viborgi létmódját a halállal azonosítja. A regényalak az *oblomovizmus* fogalmát *Oblomov* költői ábrándképének szinonimája helyett a cselekvéstelenség jeleként alkotta meg, és ez az értelmezés szötte át a szerelmi szüzsét is. Ugyanakkor a regény zárófejezete új, a korábbiaktól eltérő jelentést tulajdonít a fogalomnak. A narrátor *Oblomov* családi életét és halálát más formában beszéli el, mint az a korábbi beszédmódját jellemezte; a narratív modalitás megváltozik. Így például a korábbi, cselekvő állapotot, életet és a szerelmet metaforizáló „orgonagallyak” is „szenderegnek” *Oblomov* sírja felett (540). Az álmodó halállal azonosító (archaikus) szemantikai komplexum is új jelentésre tesz szert. Az álmos, nyugodt, cselekvéstelenség, „úri” állapot válik *Oblomov* számára az alkotás ekvivalensévé.

A halál sem örök álmoként, hanem öröklétként értelmezhető. *Oblomov* életét ugyanis a költői alkotásban megvalósuló halhatatlansága jelenti. Az irodalmár szövegszobjektum (szövegben megképződő alkotó alany) ugyanis az *Oblomov*-ról szóló szövegben keresztül képezi le saját elbeszélőnyelvének megalkotását. Ennek következtében feltárul a cselekményanyag (*oblomovizmus*) költői szöveggé (*Oblomov*) alakításának folyamata is. *Oblomov* alakjának narratív újraértelmezésével az elbeszélő-író eljut az önmegértésig, az álmoság és az alkotóállapot azonosításáig. Ezáltal a szöveg szintjén az *álom-szó* (*Oblomov álma*) *élet-szó*vá (*Oblomov*) alakul.

Összefoglalás

Oblomov és a története között tehát szemantikailag motivált kapcsolat jön létre, vagyis a szöveg kibontja és interpretálja a hős nevének szóformáját, és rajta keresztül képezi le az új költői nyelv megteremtésének folyamatát. Ez esetben már az alaknak a jelképző szobjektum metaforájává történő átlényegüléséről be-

szélhetünk, vagyis az új nyelv képzésének aktusában való szimbolikus részvételéről.

Míg a cselekményvilágban a *töredékesség* dominál, a nyelvi sík az *öblösség* (mélység és körszerűség) szemantikáját érvényesíti. A létrejött szöveg tehát a regénycímet alkotó név többszintű tematizációját valósítja meg. A szüzsés motívumok a főhős alakját bontják ki, a szimbolikus-nyelvi sík pedig a név szemantikájának kifejtését, a költői szó keletkezésének eseményét helyezi előtérbe. Ezért az *Oblomov* név kettős olvasatot biztosító elemzése – a szöveg jelentésképző folyamatának követésével – az egész szövegmű interpretációjának tekinthető. Az *oblomovizmus* fogalmát fölülírja az *Oblomov*ról szóló szöveg.

Miközben a szöveg a teljesség és körforma, illetve a töredezettség motívumaiból építi fel *Oblomov* alakját, megvalósul a szó (név) és a mű ekvivalenciája: a szavak mint töredékek állnak össze és bomlanak ki egységes szöveggé. A töredékesség/teljesség ezáltal jelentheti a regény műfaji specifikumát is, és ugyanez a metapoétikai szöveggépző elv fejlődik tovább Goncsarov utolsó regényében, a *Szakadék*ban is, amelyet az *Oblomov*val a közös motivikus háló is összeköt (*álmom, szakadékba bukás, vihar-szenvedély, kötelesség*).

Az *Oblomov* a tökéletes, szoborszerű formát, az ősi epikai műfajokat aktualizáló, kiteljesedett regényformát képviseli, amelyben a személyes elbeszélői forma kialakulása figyelhető meg (*Álmom*). A klasszikus orosz regényt reprezentáló *Oblomov* kompozíciója átértelmeződik az író utolsó regényében, amely megelőzi a XIX. század végi és XX. század eleji regénypoétikákat.

A művészregény műfaja a *Szakadék* című regényben

Új regényforma

A recepció formailag nem egységes kompozíciójának, eszmeiségében pedig „túlhaladottnak” tekintette a *Szakadék* című regényt, amely egyfelől művészregény (hiszen a művész főhősön keresztül figyelhető meg a regény megalkotásának folyamata), másfelől az 1860-as évek társadalmi problémáira is reflektál (az új nemzedék, a nihilisták szakítása az 1840-es évek nemesi világával). Ugyanakkor a regény az újító, kísérletező, hagyományteremtő szöveggépző eszközök alkalmazásának következtében szokatlanak tűnik. Ezek – mint Krasznoscsova is rámutat⁶⁰ – a főhőst szerzői kompetenciával felruházó *regény a regényben*-szerkezet, az instabil, kontrapunktikus jellemfejlődés, a szimbolizáció felerősödése és a tudatfolyam-technika. Idesorolható még a szerteágazó szüzsé, a központi konfliktus decentralizálása, valamint a sokrétű műfajtematizálás,

⁶⁰ КРАСНОЩЕKOBA, E. A.: i. m. 1997. 358.

amely a regény műfajának megújítására irányul. A továbbiakban kitérünk azon költői formák vizsgálatára, amelyeknek köszönhetően az egységes kompozíció és a zárt, befejezett forma fogalma új értelemmel telítődik, illetőleg röviden áttekintjük azt a folyamatot, amelynek során a regény címéből kibomló szöveg-belső világ a művészet, az alkotás komplex metaforájává válik (*szakadék, vihar, álom*).⁶¹

Művészet mint megkísértés

A *Szakadék* című műben a főhős is aktívan részt vesz a regény megírásában, ugyanakkor a cselekmény a narrátor által tárgyiasított elbeszélésben jelenik meg az olvasó számára. Ennek következtében feltárul a fiktív anyag költői szöveggé alakításának folyamata. Ezt modellálja a művész (*артист*) alkotói fejlődése is. A művészalakot kísérő tematikus elemek jelszinten megkettőződnek a főhős nevének és családnévének (Borisz Rajszkij) szemantikai kibontásában (*Борис Райский*): a *szenvedély* (*страсть*), a *szépség* (*красота*) és a *lopás* (*красть*) motívumaiban. Ennek oka a Goncsarov által újraalkotott irodalmi toposz, amely a szenvedélyből elkövetett bűn és a szépség elrablásának képzetét társítja a művészet-hez. A regény értelemvilága – *művészet* és *megkísértés* – a *szakadék* központi motívumából épül föl, ez hozza működésbe a szavak szemantikai emlékezetét is: a *művészet* (*искусство*) és a *megkísérteni* (*искусить*) szavak ugyanis az orosz nyelvben egy szótőre („кис”) vezethetők vissza. Ez a nyelvi képzet aktualizálódik a regényben és más, az alkotás problematikáját körüljáró orosz irodalmi művekben (lásd Puskin: *Mozart és Salieri*, Gogol: *Az arckép*).

Goncsarov regényében a művész megkísérti a nőt, aki egy másik férfi iránt érzett szenvedélyében hideg kőszoborból igazi nővé változik, és a művészet tárgyakként támad föl. A művész pedig, miután megszabadult a szenvedély érzésétől, az alkotás kínjai közt válthatja meg (*искупление*) bűnét. Ezt a problematikát bontja ki a *játék* (magyar fordításban „a színészkedés”) motívuma is, amelyet legnyilvánvalóbban a regényhősnek tulajdonított Heine-vers fordításában elemezhetünk. A romantikus stílus leleplezését és egyben meghaladását jelölő vers a főhős készülő regényének mottója és mintegy az egész regény szöveg-belső értelmezése: a romantikus szenvedély nem pusztán megkísértés, hanem a prózai alkotásba fogó művész ébredése, mialatt a játék valósággá vált, a dráma pedig regényszöveggé alakult.

A *Szakadék* szüzsés szerkezetének leírása ennek megfelelően Jurij Lotman regényelméletére alapozható, amely a *bűn–száműzetés–feltámadás* paradigmáját

⁶¹ Ezeket a tematikus motívumokat értelmezi más szempontból N. Sztaroselszkaja: СТАРОСЕЛЬСКАЯ, Н.: *Роман И. А. Гончарова «Обрыв»*. Москва, Художественная литература, 1990.

tartja az orosz regény invariáns sémájának.⁶² Goncsarov regényében ez a hármas-egység cselekményszinten a *bűnbeesés–vezeklés–megtisztulás*,⁶³ metapoétikai szinten pedig a *megkísértés–átalakulás–alkotás* folyamatában valósul meg. A regény műfajának jelentés- és történetképző elvét pedig a bibliai és folklórpretextusok átértelmezésén túl⁶⁴ a különböző irodalmi műfajok lebontása és újraírása is képezheti. Ez egyedi módon realizálódik a *Szakadék*ban. A művész főhős és a narráció által kipróbált műfaji sablonok ugyanis a *szenvedély* szüzségét ismétlik meg különböző formákban, és az így keletkező regény műfaja a perszonális művészregény irányába mutat.

Vera alakja

A művész a hősnőkön, elsősorban Vera alakján keresztül érti meg önmagát, az alkotás mibenlétét, szabadul meg az őt „megvakító” irodalmi sablonoktól, és jut el új költői formákhoz. Vera alakja jelentős transzformációkon megy keresztül a műben. Eleinte csak Rajszkij szemével látjuk, ekkor egy titokzatos, csábító sellő („ruszalka”), majd egy megközelíthetetlen, romantikus hősnő története elevenedik meg az olvasó előtt. A szenvedélyes szerelmet átélő, kétségek közt őrlődő és ártatlanságát elvesztő nő belső konfliktusa ugyanakkor már egy mélyen vallásos, hívő alak (lásd: Vera neve oroszul *hitet* jelent) megjelenítésében figyelhető meg. Ezen a ponton regényi szövegben képi elbeszéléseket, képleírásokat látunk: a buzgón imádkozó Vera alakja, Vera mint a Szent Szűz az őt elcsábító „ördögi oroszlán”, Mark Volohov felett; a szüzi álomból ébredő és igazi nővé alakuló szobor képe stb. Vera bűnbánata és újjászületése szintén regényi ikonként reprezentálódik, amely a Szülőanya és a gyermek képét idézi: Vera a nagymama ölében talál menedékre. Ezután már a nőiség lényegét (együttérzést, önfeláldozást, szeretetet) megtestesítő Vera-alak jelenik meg. Ennek megfelelően változik a regényi elbeszélői szó is. A pogány, romantikus, majd keresztény elemeket ötvöző műalkotás is a művész bűnbeesése, majd feltámadása eredmé-

⁶² LOTMAN, JU. M.: i. m. 1995–1996. 129.

⁶³ КРАШОЩЕКОВА, Е. А.: i. m. 1997. 428.

⁶⁴ Az intertextualitás szintjén a *Szakadék* a folklórhatyomány erőteljes feldolgozásáról tanúskodik (vö. például: *Mese Iván-cárevicsről, a Tűzmadárról és a szürkefarkasról*). Hangsúlyozottabbá válik a bibliai kontextus alkalmazása, nemcsak a nőalakok történetében, hanem a művészfígura által is, hiszen megvalósul a megkísértés és az alkotásaktuson keresztüli megváltás metapoétikai és jelszintű kapcsolata. A folklór-motívumok kiterjedt elemzését D. Zöldhelyi Zsuzsa végezte el az alábbi tanulmányában: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужанна: К проблеме реминисценций в лейтмотивах романа И. А. Гончарова «Обрыв». In: И. А. Гончаров. Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, Стрелъный, 1994. 86.

nyeképpen születik meg. Tehát míg a cselekményben Vera alakjának megfejtése jelenti Rajszkij számára a művészet lényegének megragadását, addig meta-poétikai síkon a megfelelő költői formák keresését követhetjük nyomon.

Szakadék – töredék – egész

A főhős naplója is Vera és önmaga alakjának megfejtésére irányul. Rajszkij azonban széttépi naplóját, mivel túlzottan dagályos, romantikus beszédmódját, valamint az egyes szám első személyű formát nem találja megfelelőnek. A napló szövege tehát a narrátor betétszövegének tekinthető, vagy pedig Rajszkij válik a regény „feltételezett” narrátorává, ezért tudja rekonstruálni az írásait. Akárhogy is, a szétszaggatott napló metapoétikai funkciójának és erőteljes nyelvi rendezettségének köszönheti kiemelt szerepét, ugyanis a szavak metaforikusságának kiaknázása következtében új költői nyelv és szemantika születik. A motiválatlan regényhely az értelmező figyelmét a nyelvi metaforavilágra helyezi át, amely a tematikus elemeket a hang szintjén motiválja.

Rajszkij „szétszaggatta naplóját és szélnek eresztette a papírfoszlányokat, mivel végleg csalódott képzelete alkotásaiban. A szélrózsa minden irányából odarebbentek a tyúkok [...]: nyilván valamilyen tyúk-mannának tartották ezeket a hópelyhekként szálló papírfoszlányokat; azután pedig lassan szétszéledtek, szintén csalódottan, és kérdőn pillantgattak az ablakra” (491).⁶⁵ A *szétszaggatott papírfoszlányok* (*обрывки*) szóformája idézi meg a *szakadékot* (*обрыв*), és alkot párhuzamot a *bűnbeesés* helyszíné és az *elszakított papír* között. A *szakadék* tehát a *befejezetlen regényvázlat* jelölőjévé is válik. A csalódottság érzése ekvivalenciát teremt a főhős és a szárnyasok között, a tyúkok predikátuma (odarebbentek – *броситься*) pedig a szakadékkal (*обрыв*), Rajszkij mozgásával (leugrott a szakadékba – *бросился в обрыв*) és „Borisz” nevével (*Борис*) kapcsolható össze anagrammatikusan az orosz eredetiben. A nyelv költői funkciójának köszönhetően a jelölők szemantikáját szövegbeli ekvivalenseik bontják ki. Ráadásul az orosz nyelvben a *szakítani* (*оборвать – обрывать*) ige az *elveszni, elpusztulni* (*пропадать*) predikátummal rokon,⁶⁶ s a motívum illetően kibontása Goncsarov utolsó regényében megidézi az *Oblomov*-ban fontos szerepet betöltő *szakadékba bukás* metaforáját (lásd: *Oblomov álma és levele*).

Így a szakadék a (horizontális irányú) szétszakításon túl vertikális mozgást is jelöl: a szakadékba bukást. Metaforikusan ez zajlik a regény szereplőinek életében: elbuknak. A szakadék locusával szemben áll a hegytetőn elhelyezkedő kert

⁶⁵ GONCSAROV, Ivan: *Szakadék*. Fordította: Gellért György. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1954. A magyar nyelvű idézeteket itt és a továbbiakban e kiadás alapján adjuk meg zárójelben az oldalszámok feltüntetésével. A tanulmány szerzőjének kiemelései.

⁶⁶ ФАЦМЕР, М.: i. m. T. 3. 1987. 376.

motívuma, amely szimbolikus síkon az édenkertet jelöli. Nem véletlen, hogy a birtok tulajdonosának családneve (Rajszkij) magában foglalja ezt a jelentést is, illetve az ártatlanság és boldogság helyszínét testesíti meg az unokatestvére, Marfenyka és annak választottja számára.

Az édenkerthez köthető a *manna* motívuma is, ám az idézett szövegrészletben a tyúkoknak szórt papírfoszlányok töredékességük miatt nem válhatnak mennyei mannává. Ugyanakkor a hópelyhek szövegbelső paralelizmust képeznek a főhős nagymamájának, a szakadékot és a kertet is magába foglaló birtok úrnőjének, Berezsikovának az álmával, amelyben a havon forgácsot lát. A regényszövegben zajló jelképzés során ezek a faforgácsok Vera udvarlója, Tusin (Stolz alakmása és a prózaiság megtestesítője⁶⁷) ostornyelének darabjaivá transzformálódnak, amelyet a lány szakadékbéli „bűnbeesésének” hallatán tört szét. A szöveg motivikus ismétlődései a szakadék költői képét összekötik a regény tárgyi világával, a szereplők élettörténetének ívében megfigyelhető éles töréssel és Rajszkij töredékeivel. Ezért állíthatjuk azt, hogy Goncsarov regényében nemcsak a szöveg megalakításának a története tárul fel, hanem az a folyamat is, ahogy a regény címéből kibomló szövegbelső világ a művészet, az alkotás komplex metaforájává válik.

A művészlét megfejtése

A csábítót és a művészt egyesítő Don Juan-archetípus újabb képviselőjeként Rajszkij önmaga művészlétének talányát igyekszik megfejteti. Szüzséje azonban romantikus detektívnovellaként is felépül. Erre az elemre koncentrálna, Etkind „pszichologizáló detektívregénynek” nevezi a *Szakadékot*.⁶⁸ Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy amint Rajszkij megfejteti a nők titkát, a szenvedélye megszűnik, és ezután számára már csak az alkotás aktusa létezik. A „pszichologizáló detektívregény” *szüzséje* átalakul, és a továbbiakban a művész önmegismerésének és a mű megalkotásának tényleges *történetét* jelenti. Ez a metapoétikai síkon zajló történet az alábbi formában fogalmazható meg: a *Paradicsomot* jelentő név hordozója, Rajszkij (*Ра́йский* – *mennyei*) keresi a mennyek kapuját nyitó *kulcsokat* (*ра́йские ключи*), vagyis a befejezett, tökéletes művészi alkotást.⁶⁹ A *kulcs* az alkotás metaforájaként lepleződik le, hiszen a szüzsés események újraalkotása úgy azonosítható, mint a mennyek országának megteremtése a Földön, a szöveg megírása pedig mint a mennybe vezető út. Tehát

⁶⁷ Rajszkij Tusin alakján keresztül fordul a prózai elbeszélésmód és formák felé. Ekkor a romantikus klisék elhagyása és az egyszerűség kap hangsúlyos szerepet.

⁶⁸ ЭТКИНД, Е. Г.: i. m. 1999. 148.

⁶⁹ Az antihős Volohov Rajszkijhoz intézett szavaiban a *kulcs* a megfejtés, vagyis a befejezett regény motivikus indexe: „a zárat megtalálta, keresse meg hozzá a kulcsot is” (243).

a Rajszkij név mint történetsszervező elvvel rendelkező metafora nemcsak realizálódik a történetben, hanem a jelképző folyamatot is jelöli, vagyis a szövegalkotás Rajszkij szaván alapul.

Szobor vs. szó

A *szakadék*-metafora jelzi a Rajszkij alakjában végmenő változást is, aki úgy születik újjá, hogy képessé válik a tényleges alkotói aktusra. A szakadékot számára a folyamatos életalkotás, a szoborszerű nőalakok életre keltése jelenti (ezért lesz a mű központi metaforája az *álm* helyett a *felébredés-felébresztés*). Ugyanakkor az ezt követő alkotásaktus már művészi létformaként értelmezhető, amelynek során a művész az élő nőalakot lezárt művé, szoborrá formálja. A cselekményben életre keltett alak az alkotás tárgyaként teljesíti ki rendeltetését, és szoborszerűségbe merevedik. Ehhez a felismeréshez a főhős utolsó álomlátását követően jut el. Az álomban látott kőszobor arra a következtetésre juttatja Rajszkijt, hogy a feladata a szépség és a külső forma szemlélése, nem pedig a mélyre hatolás, a belső világ elemzése, ami a regényírás alapját jelenti. Ezután megy végbe az igazi „ébredés”, a levélírás aktusa, amelyben az alkotó szubjektum lebontja korábbi művészi kódjait, és tudatosítja felismerését. Mialatt a művészregény hőse különböző művészeti ágakban próbálja ki önmagát, és végül úgy gondolja, hogy a szobrászatban találja meg a helyét, megszületik Goncsarov regénye, ami viszont az írásra, a szóművészeti alkotásra helyezi a hangsúlyt.

A festmények, ikonok, szobrok nem kapnak kész formát a regényben, megalkotásuk az írott szóban zárul le és egyben kel új életre, hiszen az élettelen jelek új jelentéssel telítődnek. A *Szakadék* egyik irodalmi pretextusában, Puskin *Kővendégében* a jel (знак) mint szóforma és téma válik a szüzséképzés alapjává (знание – *megismerés*, знакомство – *megismerkedés* stb.), a holt szavak-jelek szintén új jelentésre (значение) tesznek szert, új meghatározást kap a halál, a szerelem és a művészet fogalma. Annak ellenére, hogy a cselekményben a megelevenedő kőszobor magával viszi Don Juant, a csábító költészete és története fennmarad (lásd például Laura szerepét, aki híven tolmácsolja Don Juan verseit).⁷⁰ A szerelem és a művészet legyőzi a halált, a kő szóvá alakul, a szóműben megteremtett szobor/jel értelmet és tartalmat kap. A jel transzformációjának következtében a *szóművet*, a szöveget tekinthetjük a *művészet* elsődleges jelentésének, megismerési formájának. A szobor/jel életre keltése poétikailag pedig úgy

⁷⁰ Lásd ezzel kapcsolatosan Roman Jakobson és Hermann Zoltán tanulmányait. ЯКОБСОН, Р.: *Статуя в поэтической мифологии Пушкина*. In: ЯКОБСОН, Р.: *Работы по поэтике*. Москва, 1987. 145–180. HERMANN Zoltán: *Puskin Kővendége*. In: KOVÁCS Árpád – NAGY István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*. Budapest, 1999. 211–258.

értelmezhető, hogy új jelentést kap a költői szövegben történő újratemtése során.

Goncsarov regényében a szoborszerű alakok megelevenedése szimbolikus síkon is megtöltődik jelentéssel. A kőszobor életteli nővé, majd a művészet tárgyává alakítása metaforizálja azt a folyamatot, amely során a jel jelentésre tesz szert.⁷¹ A nagymama, Marfenyka és Vera szobor-, vagyis jelszerű alakja a mű végén már szimbolikus jelentőséggel bír, és regénybeli megformálást igényel. A nőalakok a három alapelv: a természet, a művészet, a történelem, globálisan pedig Oroszország megtestesítőjévé válnak. Ha metapoétikai síkon vizsgáljuk a művészi ábrázolás tárgyának problematikáját, akkor az alábbi folyamat bontakozik ki: a pogány képzetek keresztény ikonná, szoborrá, majd szóvá formálása jelenti a művészi aktus lényegét. Vagyis Goncsarov a puskinival közös gyökerű, attól mégis eltérő jel- és jelentérendszer megalkotásával jut el a művészetnek *írott formájú önmegértésként és jelteremtésként* való azonosításához.

Összefoglalás

Goncsarov regényét tehát olyan lezárt egészként, befejezett műként interpretálhatjuk, amelyben a fő problémát a művet alkotó különböző vázlatok, jegyzetek, karcolatok egybeolvasztása, egységes és komplex kompozícióvá alakítása jelenti. A *szakadék* nem csupán a bibliai pretextus regényi változata, az elveszett Paradicsom metaforája, hanem a szövegben lezajló szemantikai újításnak köszönhetően azokat a Rajszkij és az elbeszélő által létrehozott töredékeket, kiszakított szövegrészleteket (*обрывки*), regényvázlatokat is jelöli, amelyekből a *Szakadék* (*Обрыв*) című regény egységes szövege létrejön, azaz megteremtődik az alakzattá váló alak nevébe rejtett édenkert. A hangsúly a forma befejezettségére esik, hiszen a vázlatoknak és töredékeknek a regény teljességében kell szert tenniük valódi értelmükre, ott kell kész formát öltetniük. Tehát a folyamatos alkotásaktus, a befejezetlen, töredékes forma jelenti a megírásra kerülő regény, a befejezett mű alapanyagát.⁷²

⁷¹ Puskin művével való párhuzamot alkot az is, amikor a Rajszkij nézőpontját érvényesítő regényszöveg Berezsokvát az elkövetett bűn hallatán hirtelen meginduló bronzszoborhoz hasonítja. Golgotaként azonosított vezeklése után a nagymama leromboltatja a szakadékbeli lugast (a bűnbeesés helyszínét). Cselekedete szintén a puskinai kőszobor/parancsnok tettét idézi meg: leszámol a csábítóval.

⁷² Itt visszautalhatunk a már említett goncsarovi *ars poeticára* is, hiszen az író a nagyepikai formát, a regény műfaját a befejezettség és az egységes kompozíció kritériumai révén határozza meg. A befejezett, lezárt formát pedig a tipizálás előfeltételének tartja.

Goncsarov regényei

A fenti elemzések során rámutattunk azokra a szövegképző elemekre, amelyek Goncsarov három regényében egyedi módon boncolgatják az írás, az alkotás kérdését, értelmezik át a regényműfajt, illetve az irodalmi kánont. Így jutottunk el a nyugat-európai nevelődési regényt lebontó *Hétköznapi történettől* a teljességet manifesztáló *Oblomovon* át a *Szakadék* című művészregényig.

Az író regényeiben – a Puskindól eredeztethető orosz eszmélés-szüzsé jeleként – sajátos módon valósul meg a főhősök (lineáris) önértelmezési és önmegértési folyamata. Ezt a levélírás aktusa jelzi, amely során a megnyilatkozás szubjektuma eljut az életére vonatkozó legfőbb felismerésig, és önleíró szöveg – személyes elbeszélés – megalkotójává válik.

A trilógiát alkotó regények egymásra épülésében fokozatosságot figyelhetünk meg abból a szempontból is, ahogy a főhősök alkotóképességüket kibontakoztatják. Alekszandr Adujev a hivatali írásformához fordul, Oblomov alkotó szubjektuma tényleges formát az *Álomban* és Olgához írt levelében ölt, Rajszkij művészi potenciálja pedig a folyamatos alkotótevékenységben testesül meg. Ezzel párhuzamosan csökken az elbeszélő ironikus értékpozíciója, illetve az elbeszélő és az alak epikus távolsága. Az író regényében a történet megalkotása, egységes elbeszéléssé formálása ugyanis nem a főhős, hanem a fiktív szerző feladata (a narrátor elbeszélése). Ugyanakkor a főhősök létrejövő saját, önálló nyelve fontos szerepet tölt be az értelemképzésben, amely során a szövegsubjektum az elbeszélő világ újabb minőségeit tárja fel és jelöli meg.

Az elbeszélői objektivitásnak köszönhetően a bonyolult cselekményeket helyett a metaforizációra, a nyelvi megformálás szemantikai eseményére helyeződik át a hangsúly. Ezt a folyamatot Goncsarov regényeiben leginkább az írás metaforáinak (mint az *álom* vagy az *ébredés*) a működésében figyelhetjük meg, vagyis annak történetében, ahogy a címben rejlő kulcsmotívumot a regényszöveg kibontja. A motivikus háló a regények egymásra épülésében tovább bővül, és egyben új jelentésekkel gazdagodik. A motivikus elemek ismétlődése egyfelől szervezi a költői szövegteret, másfelől össze is sűríti azt.

Mivel a narráció szinte soha nem vált át egyes szám első személyű elbeszélői formába, Goncsarov regényei az orosz regény egyik különleges típusát alkotják. A tárgyhoz való objektív viszonyt létrehozó elidegenítő maszkokat ellensúlyozza a művek szemantikai telítettsége. Az író regényeiben megfigyelhető a különböző műfaji formák felbomlása és megújítása, ami az új regénynyelv megteremtésének alapfeltétele. Az önleíró szövegstruktúra és a nyelv jelentésképző lehetőségeinek aktivizálása, vagyis a költői, adott műben létrejövő új etimológia szintén a goncsarov regény *személyessé válásáról* tanúskodik. Ennek alapján a sajátos goncsarov regénynyelv alapvonásának tartott objektivitást szimbolikusnak tekinthetjük.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BABITS Mihály: *Az európai irodalom története*. Budapest, Európa, 1957. 424.
- BAHTYIN, M. M.: A tér és az idő a regényben. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 257–302.
- BLOT, J.: *Ivan Gontcharov ou Le réalisme impossible*. Paris, L'Âge d'homme, 1986.
- BONAMOUR, J.: Le roman perdu et retrouvé (A propos de Rajskij et du „Ravin” d' I. A. Gončarov). *Revue des études slaves* 54, 1982. 53–61.
- DOBROLJUBOV, Ny. A.: Mi az oblomovság? Fordította: Lukács Jánosi Gertrúd. In: DOBROLJUBOV, Ny. A.: *Orosz realizmus*. Budapest, Szikra, 1948. 29–78.
- DUKKON Ágnes: Költészet és valóság Goncsarov világában. *Filológiai Közlöny* 1995/2. 114–123.
- EHRE, M.: *“Oblomov” and his Creator. The Life and Art of Ivan Goncharov*. Princeton, Princeton University Press, 1973.
- FRIED István: Oblomov „Casta divá”-ja. *Filológiai Közlöny* 1994/2. 94–100. *Gončarov. Leben, Werk und Wirkung*. Köln, Thiengen, 1994.
- HAJNÁDY Zoltán: *Az orosz regény*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991. 45–52.
- HANSEN-LÖVE, Katharina: The Structure of Space in I. A. Goncharov's “Oblomov”. *Russian Literature* 28, 1990. 175–210.
- KETCHIAN, S. I.: Dostoevskij's Linguistically Based Ideational Polemic with Goncharov through Raskol'nikov and Oblomov. *Russian Literature* 51, 2002. 403–419.
- KLEIN, J.: Gončarov und die Idylle: „Obyknoennaja istorija“. In: *Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978*. Köln–Wien, 1978. 219–227.
- KRONEBERG, B.: Zur Erzählstruktur von Gončarovs „Oblomov“. In: *Festschrift für Alfred Rammelmeyer*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1975. 227–250.
- LOHFF, U. M.: *Die Bildlichkeit in der Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs*. München, Verlag Otto Sagner, 1975.
- LUKÁCS György: A dezillúziós romantika. In: LUKÁCS György: *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*. Budapest, Magvető, 1975. 560–575.
- LYNGSTAD, A. – LYNGSTAD, S.: *Ivan Goncharov*. New York, Twayne, 1971.
- MAYS, M. A.: “Oblomov” as Anti-Faust. *Western Humanities Review* 1967/2. 141–152.
- MAZON, A.: *Un maître du roman russe Ivan Gontcharov. 1812–1891*. Paris, 1914.
- MEREZSKOVSZKI [MEREZSKOVSZKIJ], D. SZ.: *Goncsárov*. Fordította: Sebestyén Károlyné. In: MEREZSKOVSZKI, D. SZ.: *Örök útítársaink*. Budapest, Athenaeum, 1927. 327–357.

- NEUMANN, F. W.: *Gončarovs Roman „Oblomov“*. Wiesbaden, 1974.
- POGGIOLI, R.: On Goncharov and his Oblomov. In: POGGIOLI, R.: *The Phoenix and the Spider. A Book of Essays about Some Russian Writers and Their View of the Self*. Cambridge, Harvard University Press, 1957. 33–48.
- RÓHRIG Eszter: Az idő poétikájának kérdései Goncsarov „Oblomov” című regényében. *Studia Russica* 1. Budapest, ELTE, 1978. 159–167.
- SCHMIDT, W.-N.: Gončarov: „Obryv”. In: SCHMIDT, W.-N.: *Nihilismus und Nihilisten*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1974. 106–140.
- SETCHKAREV, V.: *Ivan Gontcharov: His Life and His Works*. Würzburg, Jal Verlag, 1974.
- SIMPSON, M. S.: „Les illusions perdus” et „Obyknovennaia istoriia”. *Revue de littérature comparée* 58, 1984. 465–470.
- SZERB Antal: Goncsarov. In: SZERB Antal: *A világirodalom története*. Budapest, Magvető, 1989. 633–635.
- TALLÁR Ferenc: A felbomló egység regénye – az Oblomov. In: TALLÁR Ferenc: *Utópiák igazságában*. Budapest, Magvető, 1984. 312–372.
- VAJL, P. – GENISZ, A.: Oblomov és a „többiek”. In: VAJL, P. – GENISZ, A.: *Édes anyanyelv (Az orosz irodalom aranykoráról)*. Budapest, Európa, 1998. 185–196.
- VOINOVICH Géza: Goncsarov (Részlet). In: ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Orosz írók magyar szemmel 1. Szöveggyűjtemény*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1986.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: Goncsarov. In: ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 135–139.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: Ivan Goncsarov: Oblomov. In: *Huszonöt fontos orosz regény. Műelemzések*. Budapest, Maecenas–Lord, 1996. 46–61.
- БАХТИН, М. М.: Идиллический хронотоп в романе. Формы времени и хронотопа в романе. In: БАХТИН, М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература, 1975. 373–391.
- БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: *Взгляд на русскую литературу 1847 г.* Москва, Художественная литература, 1955. 55–150.
- ГЕЙРО, Л. С.: Роман И. А. Гончарова «Обломов». In: ГОНЧАРОВ, И. А.: *Обломов*. Ленинград, Наука, 1987. 527–551.
- ДОБРОЛЮБОВ, Н. А.: Что такое обломовщина? In: ДОБРОЛЮБОВ, Н. А.: *Избранное*. Москва, Детская литература, 1970. 3–43.
- ДРУЖИНИН, А. В.: Обломов. Роман И. А. Гончарова. In: ДРУЖИНИН, А. В.: *Прекрасное и вечное*. Москва, Современник, 1988. 441–461.
- ДРУЖИНИН, А. В.: Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов (Из путевых заметок). In: ДРУЖИНИН, А. В.: *Прекрасное и вечное*. Москва, Современник, 1988. 128.

- И. А. Гончаров в русской критике. Сборник статей.* Москва, Художественная литература, 1958.
- И. А. Гончаров. Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова.* Ульяновск, Стержень, 1994.
- И. А. Гончаров. Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 г.* Ульяновск, Симбирская книга, 1992.
- И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. Литературное наследство.* Москва, Наследие, 2000.
- КРАСНОЩЕKOBA, Е. А.: *И. А. Гончаров. Мир творчества.* Санкт-Петербург, Пушкинский фонд, 1997.
- ЛИХАЧЕВ, Д. С.: Нравоописательное время у Гончарова. In: ЛИХАЧЕВ, Д. С.: *Поэтика древнерусской литературы.* Москва, Наука, 1967. 312–319.
- ЛОЩИЦ, Ю.: *Гончаров.* Москва, Молодая гвардия, 1986.
- МАНН, Ю. В.: Автор и повествование. In: ГРИНЦЕР, П. А. (отв. ред.): *Историческая поэтика (Литературные эпохи и типы художественного сознания).* Москва, Наука, 1994. 431–480.
- МАНН, Ю. В.: *Поэтика русского романтизма.* Москва, Наука, 1976. 280–283.
- МАНН, Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы». In: *Проблемы типологии русского реализма.* Москва, Наука, 1969. 241–305.
- МАРКОВИЧ, В. М.: Природа художественной истины в романах Герцена и Гончарова 1840-х годов. In: МАРКОВИЧ, В. М.: *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы).* Ленинград, Издательство ЛГУ, 1982. 97–108.
- МАРКОВИЧ, В. М.: Своеобразие диалогического конфликта в романе Гончарова «Обыкновенная история». In: МАРКОВИЧ, В. М.: *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы).* Ленинград, Издательство ЛГУ, 1982. 78–97.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С.: Гончаров. (В сокращении). In: *Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике.* Ленинград, Наука, 1991.
- НЕДЗВЕЦКИЙ, В. А.: *И. А. Гончаров – романист и художник.* Москва, Издательство МГУ, 1992.
- ОТРАДИН, М. В.: *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте.* Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 1994.
- ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф.: Творчество Гончарова. In: ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф.: *У истоков русского реализма.* Москва, Современник, 1989. 663–751.
- ПРУЦКОВ, Н. И.: Романы Гончарова. In: ФРИДЛЕНДЕР, Г. М. (ред.): *История русского романа в 2 томах.* Т. 1. Москва–Ленинград, Издательство Академии Наук СССР, 1962.
- РАЙНОВ, Т.: «Обрыв» Гончарова, как художественное целое. In: *Вопросы теории и психологии творчества.* Т. 7. Харьков, 1916. 32–75.

- Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1991.
- СТАРОСЕЛЬСКАЯ, Н.: Роман И. А. Гончарова «Обрыв». Москва, Художественная литература, 1990.
- ТИРГЕН, Петер: Обломов, как человек-обломок (К постановке проблемы «Гончаров и Шиллер»). *Русская литература* 1990/3. 18–31.
- ХАЙНАДИ, Золтан: Фауст и Обломов: противостояние. *Литература*, 2000/20. 14–15.
- ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: И. А. Гончаров как автор «Фрегата „Паллада“». In: ШКЛОВСКИЙ, В. Б.: *Заметки о прозе русских классиков*. Москва, Советский писатель, 1955. 223–245.
- ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. М.: «Фрегат „Паллада“». In: ЭНГЕЛЬГАРДТ, Б. М.: *Избранные труды*. Санкт-Петербург, Издание СПбГУ, 1995. 225–269.
- ЭТКИНД, Е. Г.: И. А. Гончаров. In: ЭТКИНД, Е. Г.: *«Внутренний человек» и внешняя речь*. Москва, Языки русской культуры, 1999. 115–165.

Hivatalos honlap: <http://www.goncharov.spb.ru>