

KROÓ KATALIN

TURGENYEV REGÉNYPOÉTIKÁJÁNAK NÉHÁNY SAJÁTOSSÁGÁRÓL

Elbeszélés vagy regény?

A kisprózai epika körébe sorolható Turgenyev-művek bemutatása után (lásd Hetesi István Turgenyev-elbeszéléseket értelmező tanulmányát és Zöldhelyi Zsuzsa írását a „sejtelmes” elbeszélésekről) tankönyvünkben Turgenyev életműve számbavételének soron következő lépéseként néhány olyan szempontot igyekszünk megragadni, amelyek mentén az író regénypoétikájáról gondolkodhatunk. E folyamatnak részét képezheti elsőként annak a kérdésnek a felvetése, vajon hol és hogyan húzható meg a határ a „kis-” és a „nagyepikai” formátumú műfaji megjelenítések között. A XIX. századi orosz nagyregény klasszikus mintapéldáit adó Dosztojevszkij- és Tolsztoj-művekben a cselekményvilág gazdagsága, az eseménytörténeti láncolatok szövevényessége, az összefutó, egymásra gyakorolt kölcsönhatásban összetett, mégis önállóan is értelmet nyerő cselekményszálak sokszor terjedelmileg is tekintélyes kibontása önmagukban is felismerhetővé teszik a nagyepikai prózaformációt. Ez szolgál keretül a kisprózai epikai alakzatok (lásd például a betételbeszéléseket), a lírai műfaji-műnemi megnyilatkozások (lásd például a lírai intertextusokat), a beékelődő drámai műfaji konstrukciók (lásd például Iván Karamazov és az Ördög párbeszédét *A Karamazov testvérekben*) poétikai egységbe szerveződéséhez. Turgenyevnek e tanulmányban szem előtt tartott négy regényében (*Rugyin, Nemesi fészek, Apák és fiúk, A küszöbön*) nem találhatunk rá a cselekményábrázolás ilyenét kidolgozottsága által szabályozott műfaji-műnemi keret kialakítására. E terjedelmileg is lényegesen mértéktartóbb regényekben a cselekményvezetésükben szinte a végletekig leegyszerűsített¹ történetek kibontakozása ráérősen, a felfokozott narratív elbeszélés pergő

¹ Turgenyev cselekményszövést még a „sematizmus” vádjával is illette már a kritika. J. Woodward a *Rugyin* három jellemző aspektusát elősorolva alakítja ki ítéletét, vö.: 1) a cselekmény reprezentációját érintően az a vonás, hogy a „drámai” események szűk időtartamra korlátozódnak; 2) a hős ábrázolása területén a hegeli tézis–antitézis–szintézis logikája szerint adott kifejtés; 3) Rugyin belső konfliktusa kifejezésének leegyszerűsítettsége, miszerint e konfliktus a hősnek két szereplőhöz, Pokorszkijhoz és Darja Mihajlovnához, illetőleg a hozzájuk tartozó társaságokhoz fűződő viszonyában ölt testet. Vö.: WOODWARD, James B.: *Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev* (= Slavistische Beiträge 261). München, Verlag Otto Sagner, 1990. 16. Egyik érv

ritmusát nélkülözve zajlik. Igaz, hogy az ábrázolt sorsok összeérnek és egymással jelentős kapcsolatban állnak. Ennek ellenére még az *Apák és fiúk* esetében sem beszélhetünk a cselekményvilágba ágyazott olyan bonyolult motivációs struktúra kialakításáról, mint amelyet például Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*, *Ördögök*, *A Karamazov testvérek* című regényeiben, vagy Tolsztoj *Háború és béke* című művében fedezhetünk fel. Csak néhány példát sorolunk elő: a *Bűn és bűnhődés*-ben elképzelhetetlen lenne a gyilkosság értelmezése azoknak a sorstörténeteknek a számbavétele nélkül, amelyek Raszkolnyikovot személyében érintik; *A Karamazov testvérek*-ben a négy testvér, az *Ördögök*-ben a tanítványok sorstörténetének egymásra vetítése nélkül rejtve maradna e művek eseményes kifejtésének értelme; Pierre Bezuhov és Andrej Bolkonszkij alakösszefüggésének interpretációja hiányában számottevően kevésbé értenénk e hősök poétikai figuráját. Ugyanakkor az *Apák és fiúk* című regény esetében, ahol az említett négy Turgenyev-alkotás közül a legkivehetőbben fonódik össze két cselekményszál (Arkagyij és Bazarov szerelmi története), alig-alig sérülne a Bazarov alakjára rétegzett regénybeli történet felfejtése, ha Arkagyij eseményekben megnyilatkozó históriájával nem vetnénk számot. *A Rugyin*, a *Nemesi fészek* és *A küszöbön* pedig kifejezetten olyan műveknek bizonyulnak, amelyek alapvetően egy szereplőnek a sorsát állítják a középpontba, és ezen keresztül jelenítődnek meg a több hőst mozgató szerelmi témájú elbeszélések is.

A „nagyepikai” és „kisepikai” (de nem miniatűr) alakzat határát tehát az eseménytörténeti kifejtés poétikájának a nézőpontjából, annak jellegét és funkcióját feltárva igen könnyű meghúzni, ha Turgenyev szóban forgó négy említett művét a tolsztoji és a dosztojevszkiji nagyregényekkel vetjük össze. Annál nehezebb műfajilag elhatárolni ezeket az alkotásokat magán a Turgenyev-életművön belül az elbeszélések jó néhány megjelenési formájától – hogy miért, arra csak e négy megjelölt regénynek a cselekményvilágon túlnövő poétikai ismérvei feltérképezésével kaphatunk magyarázatot. Filológiai érvek is alátámasztják azt a tényt, hogy korántsem elegendő eseménytörténeti alapú indoklással érvelni a műfaji besorolás tekintetében. Turgenyevnek például a *Rugyin* keletkezéstörténetéről tanúskodó leveleiben, a személyes és publikálásra szánt írásaiban jelentkező műfaji megjelölések egyenetlensége, bizonytalansága kétséget kizáróan arra utal, hogy a műfaji jegyek kialakítása az író művészetében az újítás, az átalakítás területére esik. Nemcsak maga Turgenyev nevezi művét az 1855. évi alkotás és többlépcsős

sem tekinthető bizonyító erejűnek, sőt hitelesnek sem. A harmadik aspektus érvényének cáfolataként lásd: TODD III, William Mills: „Artistizm Turgeneva” as a Cultural Principle: *Rudin* and Cultural Grouping. *Russian Literature* 14, 1984. 323–332.

V. M. Markovics a sematizmus kérdését a „sematizáló cselekmény” nézőpontjából annak a problémának a részleteként hozza elő, hogy a típusábrázolást milyen formában építheti le a *típus felettség*, s ennek megvalósításában milyen szerepet játszanak a jellemzés és a cselekmény kialakításának a lehetséges összefüggései. МАРКОВИЧ, В. М.: *Человек в романах И. С. Тургенева*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1975. 59–61.

átdolgozás során hol „elbeszélés”-nek („повесть”), hol „hatalmas elbeszélés”-nek („пребольшая повесть”), illetve „nagy alkotás”-nak („большая вещь”), a befogadó kritika is, például Nyekraszov képviselőjében, ingadozik az „elbeszélés” és a „regény” meghatározások között. Nyekraszov kifejezetten ráirányítja a figyelmet az önmegjelölés tisztázatlanságára, miszerint az író „elbeszélés”-t emleget, miközben a mű „inkább a regény szférájához” tartozik. Turgenyev meglehetősen bizonytalanokodik tehát alkotásának műfaji behatárolását illetően. Művei 1860-as kiadásában a *Rugyint* a *Nemesi fészek* mellé helyezi, az 1865., 1869. és 1874. évi publikációkban ugyanakkor az opust többi regényétől elkülönítve, korai elbeszélései mellé sorolja. Végül, az 1880-ban újra megjelentetett regények között a *Rugyin* a legkorábbi alkotás helyét foglalja el.² Ehhez kapcsolódik az a tény, hogy a Turgenyev-kutatás már az 1920-as években (1929) felvetette a kérdést: vajon nem a novellisztikus történetnek a regény műfajába való átültetéséről lenne-e érdemesebb beszélnünk általában véve is, és konkrétan a *Rugyin* vonatkozásában?³ Az ilyen irányú kritikai felvetés medrébe illeszkedik Richard Freeborn értelmezése is, aki az említett regényben egymástól elszakítottan ábrázolt *megérkezés* és *eltávozás* epizódokkal önálló történetekként vet számot, s az így megnyilvánuló eseménytörténeti megszakításban a novellaszerkesztés szabályainak a hatását véli felfedezni.⁴ Az ilyenfajta érvelés azonban láthatóan ismét az eseménytörténeti világ struktúrájának a körvonalazásán alapul, mellőzve a regényszöveg egyéb természetű poétikai jellemzőit.

Ez utóbbiakhoz sokkal közelebb vezetnek bennünket azok a minősítések, amelyek az epikai kibontás terjedelmi sajátosságát a *poétikai sűrűség*, a *jelentésintenzitás* problémájára vetítve értékelik. A szépirodalom André Maurois azt az ellentétet emeli ki, amely a Turgenyev-művek szembeszökő rövidsége, illetve a bennük mégis átélhető idő, s annak bőségérzete között áll fenn: „Soha regényíró nem adta ilyen teljes bizonyosságát az »eszközök gazdaságosságának«. На egy kicsit hozzászoktunk a regénytechnikához, először meglepetéssel tesszük fel magunk-

² Vö. minderről: ГАБЕЛЬ, М. О. In: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения в 15 томах*. Т. 6. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1963. 549–559, 569. (A sorozat rövidítése a továbbiakban: П. С. С.) Vö.: ГАБЕЛЬ, М. О.: Творческая история романа «Рудин». In: *Литературное наследство* 76. Москва, Наука, 1967. 9–71; БАЕВСКИЙ, В. С.: «Рудин» И. С. Тургенева (К вопросу о жанре). *Вопросы литературы* 1958/2. 134–138; ЦЕЙТЛИН, М. А.: Развитие жанра в романах Тургенева «Рудин» и «Дворянское гнездо». In: *Ученые записки Московского областного педагогического института. Труды кафедры русской литературы* 85. Москва, 1960/6. 205–240 (idézi: ГАБЕЛЬ, М. О.: i. m. 1963. 558); БАТЮТО, А. И.: Проблема жанра в романистике Тургенева. In: БАТЮТО, А. И.: *Тургенев-романист*. Ленинград, Наука, 1972. 240–283.

³ Vö.: FISHER, Vladimir: Story and Novel in Turgenev’s Work. In: LOWE, David A. (ed.): *Critical Essays on Ivan Turgenev*. Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co., 1989. 43–63; 56.

⁴ FREEBORN, Richard: *Turgenev: The Novelist’s Novelist. A Study*. Oxford University Press, 1960. 60.

nak a kérdést, vajon miképpen volt képes Turgenyev ilyen rövid könyvekben az időtartamnak és a bőségek ilyen benyomásával szolgálni”.⁵ Dale E. Peterson vélekedése szerint Turgenyev regényeinek a novella és a regény között mérhető közbülső hossza már önmagában is a „poétikai sűrítés folyamatáról” üzen.⁶ Hasonló gondolatot fogalmaz meg Virginia Woolf⁷ is, amikor megállapítja: „A tartalom sokkal jelentősebbé válik, semhogy a leírás hosszával mérhető lenne. Megnő a lélekben, ott marad, és új gondolatok érzések, képek sarjadnak belőle, mint ahogy a való életnek is vannak pillanatai, amelyek csak jóval az elmúlásuk után fedik fel jelentésüket”.⁸

Műfajtipológia

Mielőtt továbblépnénk, hogy megfontoljuk, mivel is függhet össze a terjedelmi rövidülésből és az eseménytörténeti kifejtés súlyának mérsékléséből következő „poétikai sűrítés folyamata” – amelynek köszönhetően a tartalom (vagyis a művek jelentésvilága) gazdagodik, illetőleg a befogadás során annak átélési élménye elmélyül (lásd Maurois „időtartam”- és „bőség”-fogalmát, valamint Virginia Woolf metaforáját a lélekben való növekedésről) –, megállunk a Turgenyev-regény műfajának néhány tipológiai meghatározásánál. Az orosz nyelvű szakirodalomban foglalt koncepciók ismertetése előtt röviden D. E. Peterson és G. Dudes álláspontjára térünk ki.

D. E. Peterson a regényi műfaj változatainak szakmeghatározásait számba véve helyezi el Turgenyev „novellaszerű” regényi írásművét a műfajsorban. A kiemertő és egyértelmű tartalmi meghatározást nem kínáló „nemzetközi regény” („international novel”), „jellemrajzi regény” („novel of character”), „hősi regény kulturális problémákról”, „viszonyok regénye” („novel of relations”) definíciók számbavételével a kutató legáltalósbb meghatározásként a „szimbolikus kamara-regény” („symbolic chamber novel”) besorolást állítja előtérbe, hangsúlyozva, hogy mindent egybevetve a Turgenyev-kutatás végső soron nem rendelkezik olyan „általósan elfogadott műfaji terminussal, amely számot adhatna Turgenyev

⁵ MAUROIS, André: *Tourguéniev*. Paris, Bernard Grasset, 1931. 190–191, 201–203. Vö.: „économie de moyens« complète”, „impression de durée et de plénitude”, 21. Saját fordításunk.

⁶ PETERSON, Dale E.: *The Clement Vision. Poetic Realism in Turgenev and James*. Port Washington, N. Y., London, National University Publications. Kennikat Press, 1975. 73.

⁷ Virginia Woolf Turgenyev-értelmezésének áttekintését szakirodalmi bibliográfiával lásd Péter Ágnes tanulmányában, amely a russzisták figyelmét az orosz irodalmi témájú Woolf-kritika jelentőségére irányította. PÉTER Ágnes: Virginia Woolf Turgenyevről. In: HETÉNYI Zsuzsa (szerk.): *Dolce Filologia. Irodalomtörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldhelyi Zsuzsa c. egyetemi tanár, az MTA doktora 70. születésnapja tiszteletére*. Budapest, ELTE, 1998. 224–230.

⁸ WOOLF, Virginia: Turgenyev regényei. In: WOOLF, Virginia: *A pille halála. Esszék*. Fordította: Bécsy Ágnes et al. Budapest, Európa, 1980. 286.

újító szellemű regényéről”. E finoman, árnyaltan kidolgozott műfaji variánsnak a sajátosságai közé tartozik, hogy sűrített „házi drámákat” vázol, amelyek a nagyobb szabású kulturális konfrontációk drámái is egyben. Peterson megítélése szerint ezzel Turgenyev a „viszonyok regényének” narratív formáját és drámai stratégiáját ötvözte. A viszonyok regényére az jellemző, hogy a pszichológiai és a karakterológiai oksági sor kevésbé fontos, mint az élethelyzetek között érzékelhető ellentétek és analógiák. A turgenyevi regény többek között ennek okán elhatárolandó a „tanulóévek” cselekményét érvényesítő *Bildungsromantól*, hiszen a cselekmény gyökere itt „éppen az ellentéte, teljes megfordítása az európai ismétlődő fabulának”.⁹

G. Dudek fontos munkájának már a címe is a műfaji problémakörre összpontosít. A kutató Turgenyev *Rugyin* című alkotását minősíti „individuais regényformá”-nak és „regénytípus”-nak,¹⁰ arra téve kísérletet, hogy általános tipológiai keretbe illessze a turgenyevi regény jellemző jegyeinek meghatározásait. Ennek eredményeként kimondatik: a turgenyevi regényt a következő poétikai jellemzők teszik az E. Muir rendszeréből ismert jellemrajzi regény kategóriájába sorolhatóvá: a) a címadó hős központi szerepe, b) a szereplők statikussága, c) a cselekmény felépítése, d) a szereplők közötti belső összefüggések. Ezzel egy időben ugyanez a regényforma ahhoz is közel áll, amelyet Muir „drámai regény”-ként („dramatic novel”) nevez meg, s amelynek sajátosságai között Turgenyev regényében Dudek a következő vonásokat látja érvényesülni: egy életszakasz kihasítása, a cselekmény drámai sűrítése, a tragikus felé tendáló konfliktus szigorú motiválása. Mindemellett a német regénytípológiák kategóriáinak alkalmazásával a kutató úgy véli, hogy a Turgenyev-regény műfajformáló poétikai elvei megfeleltetésbe hozhatók a W. Kayser „szereplői regény” („Figurenroman”) és a F. K. Stanzel „szerzői elbeszélőhelyzetű regény” („Roman mit auktorialer Erzählsituation”) meghatározásokkal illelhető műfaji altípusokkal is.¹¹ E tipológiai besorolások azt mutatják, hogy Fried Istvánnak feltétlenül igaza van, amikor megállapítja, hogy „Turgenyev regényvilága [...] sokkal összetettebb annál, hogysen egyetlen, bármily találó vonásával lehetne jellemezni”.¹² Nem véletlenül alkalmazza V. Bajevszkij – Belinszkijnek az *Anyegin* értelmezése során kikovácsolódó híres kifejezése nyomán – a „műfajok enciklopédiája” meghatározást a *Rugyinra*. (A belinszkiji metaforát először Bahtyin alakította át, amikor Puskin verses regényére a „stílusok és a kor nyelveinek az enciklopédiája” kifejezést alkalmaz-

⁹ Vö.: PETERSON, Dale E.: i. m. 1975. 71–82.

¹⁰ DUDEK, Gerhard: *I. S. Turgenjews “Rudin” – Individuelle Romanform und Romantypus* (= Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 127 [5]). Berlin, Akademie-Verlag, 1987. passim. Vö.: 22–24.

¹¹ Uo. 29.

¹² FRIED István: A felesleges ember regénye. Ivan Szergejevics Turgenyev. *Nemesi fészkek*. In: FRIED István: *Tíz híres regény*. Budapest, Gondolat, 1989. 121–147; 129.

ta.¹³) Bajevszkij leírásában sajnálatos módon a műfaji tartományból kirekesztődnek a verses műfajok, a felsorolás értelmében azonban Turgenyev első nyomtatott regénye, a *Rugyin* lehet elbeszélés vagy dramatizált elbeszélés, szociális, pszichológiai vagy memoárregény, mindeme meghatározások azonban – a kutató vélekedése szerint – a maguk elkülönültségében még csak hozzávetőlegesen sem tudják kimeríteni az alkotás műfaji sokféleségét.¹⁴

Az orosz kritikai gondolkodásban a Turgenyev regényeinek megítéléséhez kapcsolódóan jelentkező műfajértékelési tradíciókból négy áramlatot emelünk ki, amelyeket a későbbiekben más irányból is értelmezni fogunk majd.

V. Gippius¹⁵ koncepciójának (1919) kiindulópontja szerint a Turgenyev-regényekben „a hős maga nemcsak pszichológiai, hanem egyben élesen meghatározott társadalmi-ideológiai egység is”. Ezen az eszmei alapon nyugszik Gippius formalista elemzése, amely az alakokat különböző viszonyokban – mint struktúrákban – értelmezi. A hősök egymáshoz való relációját a kritikus alapvetően az „ideológiai egyenlőségek vagy egyenlőtlenlégek”, az eszméknek való megfelelések, illetve az azoktól való eltérések mentén építi ki, s ennek eredményeként hozza létre a *társadalmi regény* modelljét statikus és dinamikus vetületben. A viszonylatok dinamikáját a hősnek a környezetével alkotott kapcsolata adja, az a harc, amelyet ezzel a környezettel folytat. Minél szervezettebben kötődik a *pszichológiai cselekmény* a társadalmi-ideológiai célokhoz, annál harmonikusabb a kompozíció.¹⁶

A Gippius leírásában megjelenő „társadalmi-ideológiai” formáció problémaköre V. Pumpjanszkij alapvetőnek számító, s ezért sokat idézett tanulmányában (1929)¹⁷ jelentős módosuláson megy keresztül. Megállapítható ugyan, hogy Pumpjanszkij felfogása jól illeszkedik abba a gondolkodási hagyományba, amely a Turgenyev-alkotások kortárs kritikai fogadtatásának kezdetétől datálhatóan a vonatkozó korszak történelemfilozófiai, társadalomlélektani és szinte aktuálpolitikai háttérével igyekezett összhangba hozni a művek értelmezését. Ez a megközelítés a Turgenyev-írások poétikai recepciójának feltételrendszereként a társadalmi befogadási kontextust jelöli ki. Lényegileg ezt teszi Pumpjanszkij is, amikor megállapítja, hogy a regények „társadalmi [sic!], tehát nem esztétikai – K. K.] értelmük felét elvesztették volna, ha azon nyomban” nem hívtak volna életre a társadalmi befogadás szférájában megnyilvánuló kritikai reflexiókat.

¹³ БАХТИН, М. М.: Слово о романе (1934–1935). In: БАХТИН, М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература, 1975. 72–233; 142.

¹⁴ БАЕВСКИЙ, В. С.: i. m. 1958. 138.

¹⁵ GIPPIUS, Vasily: On the Composition of Turgenev's Novels (1919). In: LOWE, David A. (ed.): *Critical Essays on Ivan Turgenev*. Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co., 1989. 144–154; 145.

¹⁶ GIPPIUS, Vasily: i. m. 1989. 152.

¹⁷ ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк (1929). In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки русской культуры, 2000. 381–402.

A „társadalmi-ideológiai” formáció gondolköre ugyanakkor két irányból differenciálódik. Egyfelől Pumpjanszkij úgy véli, hogy a Turgenyev-regényeknek a kor társadalmi aktualitása talajáról történő hihetetlenül intenzív és problémalátó befogadása e regények *műfajának természetes hozadéka*, mivel ezek az alkotások egy „*par excellence* társadalmi műfajt” képviselnek (e műfaj *mintapéldá-nyául* szolgálnak) – e tézissel összhangban tekinti a kutató Turgenyev regényeit és az azokkal rokon elbeszéléseket *a társadalmi tevékenységről*, szűkebben *a társadalmi produktivitásról szóló regényeknek* (lásd: „роман общественной деятельности”, „роман социальной продуктивности”). Másfelől a gondolat, miszerint e művek kiemelkedő és nélkülözhetetlen szerepet tölthettek be a kor társadalmi számvetésében, egy fontos recepciósztétikai szempontot nyit meg a műfaji ismérvek azonosíthatóságának a kérdéskörében. A mondottak szerint ugyanis nemcsak a „szociális műfajból” következett a történelmi-társadalmi indíttatású befogadás, hanem fordított irányból maga a befogadási kontextus minősítette (tulajdonképpen: „írta” újra) Turgenyev regényeinek a műfaját, annak lényegesen szűkebb keretet szabva, mint ahogy azt maga a művészi forma lehetővé tette (ezt jelzi Pumpjanszkij megkülönböztetése a *társadalmi és esztétikai* érték tekintetében). A művészi formát ugyanis Pumpjanszkij lényegesen árnyaltabban is azonosítja, mint amikor *a társadalmi produktivitásról szóló regény* definícióját közvetlenül építi ki. A háromszintű regénykonstrukció tényét hangsúlyozza, amely a „kulturális-hősi” („культурно-героический”), a „lírai-szerelmi” („лирико-любовный”) és a „szatirikus, életképet festő” („сатирически-бытовой”) rétegekből tevődik össze. Ezek a maguk együttesében hozzák létre azt a műfaját, amelyet a kutató a „kultúra regényé”-nek nevez. E műfajleíró terminus meghatározása azon a megállapításon nyugszik, hogy a szereplő szűzsébeli mozgásait, az *Anyegin*ben tapasztalható szereplőformálásnak megfelelően, a hős kulturális hovatartozásának a feltétele szabja meg.¹⁸ Pumpjanszkij „kulturális regény”-koncepciójának – amely, mint látható, esztétikai (poétikai) szempontrendszerre támaszkodva egészíti ki, árnyalja a „társadalmi produktivitásról szóló regény” meghatározását, hiszen poétikai regényrétegeket azonosít – fő tartópilléréül a *hős* fogalmának a középpontba helyezése szolgál. A „kulturális-hősi”, a „lírai-szerelmi” és a „szatirikus, életképet festő” rétegek tartalmuk szerint a regényhős alakjának következő meghatározottságait tételezik: a) kulturális, b) a személyes élmény belső átélése, c) köznapi létforma. Pumpjanszkij ugyanakkor a hős tettét a középpontba állító regényről (vö.: a „cselekedet regénye”, „роман поступка”) leválasztja azt a regénytípust, amely magáról a hős személyéről szól. Ez utóbbi, a „hősi regény” („роман лица”, „героический роман”) a turgenyevi műfajváltozatot fedi, szemben például egy olyan Dosztojevskij-regénnyel, mint a *Bűn és bűnhődés*, amely a hős tettéről van elnevez-

¹⁸ Vö.: „Мы имеем в виду обусловленность сюжетных действий героя типом культуры, которой он принадлежит”. Уо. 391.

ve.¹⁹ A *hős tettétől* a *hős személye* felé való fogalmi átorientálás a műfaji elgondolásban összefügg azzal a nagyon fontos ténnyel, amelyet Pumpjanszkij általános érvennyel állapít meg a turgenyevi *hősi regények*ről. Ezek nem hősi cselekedetokről szólnak, hanem bennük éppen arra kerestetik válasz: vajon a hős ténylegesen értelmezhető e *hősi mivoltában* (azonosítható-e a hősiesség jegyeivel felruházott szubjektumként). A turgenyevi regény így „nem annyira a hősről szóló regény, mint inkább regény arról, hogy vajon a hős ténylegesen *hős-e*”.²⁰ Innen magyarázható műfajtipológiai nézőpontból tekintve az a tény, hogy a cselekményvilágban a hős útkereső (vö.: „a hős keresése”, „поиски героя”). A „hősi regény” végső soron így nem lesz más, mint „szó szoros értelmében véve a *keresett hős* regénye” („роман искомого героя”).²¹

J. M. Lotman Turgenyev alkotásainak (ezen belül nyilvánvalóan elsősorban a regényeknek) a poétikai vonásait értelmezve, Pumpjanszkijhoz hasonlóan hármas tagolású szövegépítményt azonosít, ám új interpretációs irányultsággal – a definíció így szól: „Műveinek szüzsei – amint ezt már sokszor észlelték – három síkon játszódnak. Az első: a korabeli-hétköznapi sík; a második: az archetipikus sík; a harmadik: a kozmikus”. Az első síkon a szerző „korának legizgatóbb problémáit” ábrázolja, és az életből vett típusokat igyekszik a maguk aktualitásában bemutatni. A második síkon, ahol „az újban a régít, helyesebben az örökérvényűt” pillanthatjuk meg, lényeginek már az örök karakterek bizonyulnak, a szereplőknek a művészetben létrehozott archetípusokhoz való viszonya válik fontossá, tágabb értelmezésben: a szövegből az, ami „mögötte áll”. A kozmikus sík a természeti – ez „mint halál realizálódik” szövegbeli megjelenítőjén, a befejezésen keresztül. Lotman megítélése szerint Turgenyevet „mintegy több szinten olvasták”, minek következtében a recepció során „a struktúra szétbomlott, s különböző szintjei különböző irodalomtörténeti sorsra jutottak”.²² Látható, hogy míg a lotmani felosztásban a „korabeli-hétköznapi sík” könnyen összefüggésbe hozható Pumpjanszkijnak a köznapi létforma ábrázolására utaló „satirikus, élet-

¹⁹ Uo. 382. Az, hogy egy személyen vagy valamiféle, „a névvel egyenértékű perszonális kategóriájú néven” keresztül kialakított cím a „hősi regény” műfajának differenciálismérve lehet akár a Dosztojevskij-regényekkel, akár más Turgenyev-művekkel való összevetésben, igen sebezhető gondolat. Elég, ha *A félkegyelműre* vagy *A Karamazov testvérekre* mint címekre gondolunk. Lásd továbbá Cejtlin jogos megállapítását, miszerint Turgenyev regényírói praxisában a *Rugyin* az egyedüli regény, amelynek címét egy hős neve adja (ezzel szemben az elbeszélések címei között lásd például: *Andrej Kolosov*, *Jakov Paszinkov*). Cejtlin ennek alapján ítéli úgy, hogy a *Rugyint* Turgenyev „nagyobb mértékben, mint bármely más” regénye esetében „egy személyiség ábrázolásának” szenteli. Цейтлин, А. Г.: *Роман И. С. Тургенева «Рудин»*. Москва, Художественная литература, 1968. 57.

²⁰ Vö.: „это не столько роман о герое, как роман о том, является ли герой действительно героем”. ПУМПИАНСКИЙ, Л. В.: i. m. 2000. 383.

²¹ Uo.

²² LOTMAN, Jurij: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben (1988). Fordította: Szitár Katalin. In: *Szép Literaturái ajándék* 1995/3–1996/1. 118–136; 133–134.

képet festő” kategóriájával, és mindkettőhöz kapcsolható az életből vett (Pumpjanszkijnál hangsúlyosan: társadalmi) típusok aktualizált bemutatása mint művészi eljárás, az *archetipikus sík* bevonása Lotmannál már jelentősen módosítja a háromszintű tagolás korábbi elgondolását. Igaz, Pumpjanszkij elképzelése szerint is áll valami a „hős mögött”, mégpedig nem más, mint a kultúra, de ez a hős viselkedésének, a cselekmény szintjén megjelenő mozgásának a motivációjaként tárul fel az olvasó előtt. Lotman „archetipikus síkja” ezzel szemben a kultúrának azt a tartományát is beláthatóvá teheti, amely már korántsem csupán a regényszereplő fiktív kulturális tapasztalataira, illetve e tapasztalatoknak a hős mentalitását, viselkedését meghatározó szerepére utal. Az „archetipikus sík” fogalma sejteni enged egy olyan kulturális univerzumot is, amely úgymond a „szöveg mögött” helyezkedik el, a hős kulturális motivációs gyökerezettségétől elvonatkoztathatóan, a szereplő kulturális meghatározottsága kötöttségeinek értelmét messze meghaladóan.

Az „archetipus” fogalma a Gippius, Pumpjanszkij és Lotman felfogásával való megismerkedés után egyben elvezet bennünket a negyedik tárgyalandó orosz műfajtipológiai megközelítéshez, amelynek keretében az orosz kritikai gondolkodás megkísérelte behatárolni a Turgenyev-regények műfaját. Lotman Turgenyev művészetéről szóló megállapításai ugyanis az író regényeit *mitopoétikai* nézőpontból is minősítik, még hozzá kétféle módon. A kutató egyrészt úgy tartja, hogy Turgenyev művei a XIX. századi orosz irodalomban „demitologizáló” poétikai irányultságuknál fogva alkotnak külön csoportot, például Dosztojevszkij vagy Tolsztoj regényeihez képest. Ennek egyik legszembevetőbb mutatója Lotman értékelése szerint az a tény, hogy Turgenyev prózájában hiányzik az *újjászületés* motívuma („ezt az abszolút vég, a halál helyettesíti”²³). A demitologizáló, „józanító” szerep lehetőségét a cselekményvezetésnek az a típusa teremti meg, amely sajátos módon épül „az értelmesség és értelmetlenség ütköztetésére” (a mitológiai szüzsének ugyanis alapvetően az események „értelmes voltán” kellene alapulnia²⁴). E sajátosság abban áll, hogy „a hősiesség feltételezi az életet értelmétől megfosztó halált” (példaként szolgálhat Rugyin halálának értelmetlensége, Lotman a sorstörténet kudarcának, sikerének ellentétpárját egyébként általános interpretációs érvennyel kísérli meg az élet értelmességének–értelmetlenségének az összefüggésére átfogalmazni). A hőstett hiábavalósága ugyanakkor a tett értékét a cselekedet értelmetlensége ellenére megnöveli. Emellett a szerző mégis azonosítja a Turgenyev-regények „saját”, önállóan megteremtett mitológiáját, amelyet a már bemutatott háromszintű szövegszervezettségben lát megnyilatkozni.²⁵

A mitopoétikai aspektusú megközelítésből így Lotman nem titkoltan individuális poétikát tulajdonít Turgenyev prózájának („Turgenyev regényeivel és elbe-

²³ Uo. 131.

²⁴ Uo. 132.

²⁵ Uo. 133–134.

széléseivel nélkülözhetetlen kiegészítést jelentett ahhoz az egységes és egységében sokrétű egészhez, melyet a XIX. századi orosz prózának neveznek – továbbépítve annak szüzsés terét”).²⁶ Másfelől úgy véli, hogy „az orosz regény, Gogoltól kezdve a szüzsé mélystruktúráját tekintve nem a mesére, hanem a mítoszra megy vissza”.²⁷ A mitikus szövegformálás sajátosságai között a ciklikus időszervezetet, az ismétlődésen alapuló cselekményépítést lehetjük fel, amelyekből következik, hogy „a befejezés fogalma nem bír jelentőséggel: az elbeszélés tetszés szerinti helyen megkezdhető és tetszés szerinti helyen megszakítható”. Éppen ezzel hozza összefüggésbe Lotman a *Jevgenyij Anyegin*nek azt a tudatos művészi szándékot alapuló vonását, hogy „egyáltalán nem rendelkezik” hagyományos értelemben vett befejezéssel.²⁸

A Turgenyev-szakirodalomban a legkidolgozottabb mitopoétikai értelmezési rendszert V. N. Toporov monográfiájában fedezhetjük fel,²⁹ amelynek jelen kerek között csupán két vonását említjük meg. Az egyik, hogy Toporov mitopoétikai példatára kitűnő alapként (és egyben elrugaszkodási pontként) szolgálhat a kései Turgenyev „sejtelmes elbeszéléseiben” található álmok, víziók poétikai értelmezéséhez. Figyelembe kell ugyanakkor venni, hogy a kutató mitopoétikai illusztrációi a regények művészi anyagát is mozgatják. Ez új nézőpontból gondolkodtathatja el a Turgenyev-kutatót a kis- és a nagyepikai (a novellisztikus és a regényi) prózaművek műfaji szemléletű szétválaszthatóságának igencsak összetett problémájáról. Vajon mennyire lehet alkalmas a mitopoétikai nézőpont a vizsgálódás tárgyát képező műfaji szétválasztás elméleti megalapozására, amennyiben mind az elbeszélésre, mind a regényre ugyanazok a mitopoétikai alakzatok bizonyulnak érvényesnek? Egy másik tényre is feltétlen érdemes figyelmet fordítanunk: a *szerelem* és a *halál* témájának kritikai összekötése már Gersenzon fontos Turgenyev-tanulmányának (1919) is része volt, más szemléletrendszer alkotó-elemeként megjelenően.³⁰ Bizonyos tipikus Turgenyev-témák értelmezése eszerint mitopoétikai alapú és azt nélkülöző megközelítéssel is lehetséges, ami önmagában arra utal, hogy a mitopoétikaiként feltárt jelentéseket hasznos lehet egy attól eltérő elemzés módszertani hálóba helyezve is megvizsgálni. Sőt nem csupán a vizsgálat módszertani szempont kialakításánál fontos a mitopoétikai megközelítést egy értelmezési rendszer elemének a funkciójában szemlélni. Magukat a feltárt mitopoétikai alakzatokat is csupán a vizsgált irodalmi mű poétikai rendszerének egészében kísérelhetjük meg interpretálni.

²⁶ Uo. 134.

²⁷ Uo. 125.

²⁸ Uo.

²⁹ ТОПОРОВ, В. Н.: *Странный Тургенев (Четыре главы)*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1998.

³⁰ ГЕРШЕНЗОН, М. О.: *Мечта и мысль. И. С. Тургенева. Л. Н. Толстой в 1855–1862 гг.* (1919) (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 103). Nachdruck der Ausgabe Moskau 1919 mit neuen Registern. München, Wilhelm Fink Verlag, 1970.

Mitopoétikai gondolatformáció és/vs. regény

Vegyünk egy nagyon egyszerű példát, a *vízfenék* motívumához kötődő, Toporov könyvében bemutatott mitopoétikai alakzatot! A kutató hasonló jelentés kifejezéseként állítja párhuzamba a *Rugyin*ből Natalja Laszunszkaja sajátos eleményét, amelyet a hősnő Rugyin búcsúlevele elolvasása során él át, valamint a *Nemesi fészek*-beli Lavreckij gondolatát arról, hogyan tapasztalta meg a „vízfenékre” jutás állapotát.

Rugyin:

Natalja ott ült rezzentelenül; úgy érezte, hogy sötét hullámok csapnak össze nesztelenül a feje felett, és ő némán és megdermedve leszáll a vízfenékre. Mindenkinek fájdalmasan nehéz az első kiábrándulás, de az olyan őszinte léleknek, amely nem akarja áztatni magát, s nem hajlik túlzásra és könnyelműsége, majdnem elviselhetetlen. Nataljának eszébe jutott a gyermekora, amikor esti sétákon a világító égajl felé igyekezett, ahol még a naplemente bíbor égett, s nem fordult a sötét felé. Sötétben állt most az élet is előtte, és ő háttal fordult a fénynek (104).³¹

Nemesi fészek:

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

V. N. Toporov a fenti két idézetet a „tenger-szindróma” működtetésére hozza illusztrációs példaként, kiemelve a *tenger* archetípusnak a *halál* és a *szerelem* témakifejtéséhez, illetőleg az *álmok*, *látomások*, *víziók* poétikai megjelenítéséhez

³¹ A *Rugyint* és a *Nemesi fészek* című regényt magyarul a következő kiadás alapján idézzük, a főszövegben a lapszámok megjelölésével, saját kiemeléseinkkel: TURGENYEV, I. Sz.: *Rugyin, Nemesi fészek. Két regény*. Fordította: Áprily Lajos. Bukarest, Kriterion, 1981. Az orosz változatok alapja: ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения в 15 томах.* (= II. С. С.) Т. 6–7. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1963–1964. E kötetekre lap- és sorszámokkal hivatkozunk, saját kiemelésekkel.

való szoros illeszkedését, nem utolsósorban pszichológiai vetületében is értelmezve e kérdéskört. E példákhoz csatlakozik többek között az idősödő Szanyin élményének leírása is a *Tavaszi vizek*ben. E kisregény főhőse a „taedium vitae” (életundor) letaglózó, „undorítóan nyomasztó”, megnevezhetetlen élménye alatt, keserűségétől és a komor őszi éjszaka „sötétjétől” megszabadulni vágyva az „emberi dolgok hiúságán, haszontalanságán” töpreng:

Mindenütt ugyanaz az örökös áramlás az ürességből a semmibe, ugyanaz a hamuörlés, ugyanaz a félig lélekből fakadó, félig szándékos önáltatás [...], majd a hirtelenül és váratlanul reánk szakadó öregség, s vele együtt az az állandóan növekedő, szüntelenül mardosó és őrlő halálfélelem... s végül: *a feneketlen mélységbe zuhanás!* S még jó, ha úgy fut el az élet! [...] Nem viharosan hullámozónak tűnt fel előtte *az élet tengere* [...] nem – zavartalanul simának, mozdulatlanak és *a legsötétebb mélységig* átlátszónak látta most; maga kicsi, ingtag csónakban ül, s onnan alulról, arról *a sötét és iszapos tengerfenékről*, óriási halakhoz hasonlóan, rút szörnyetegek rémlenek át... Egy pillanat, s már-már felborul a szörny meglökte csónak! De mintha most megint elhomályosodnék, távolodik, *leszáll a mélybe* – s elfekszik ott, úszóját alig rezzentve... De jön majd a végzetes nap – és felborítja a csónakot (812).³²

Nyilvánvaló, hogy a mitopoétikai alakzat túl általánosan megfogalmazott jelentéskörének számbavétele, a *születés–halál–halálfélelem–szerelem–látomás/átlátszó/vízió* mint archetipikus szemantikai alakzat önmagában nem tárja fel azoknak a műveknek az egyediségét, amelyekben ezek az alakzatok poétikailag kibomlanak. Emellett még a rokon vonások felsorolásszerű számbavétele sem történhet meg hitelesen a jelentéselemek mechanikus, katalógusszerű elősorolásával. Hiszen például a *vízfenékre* való lejutás, az *alászállás* mitológemával öszszeszőtt szemantikai alakzat megjelenítése a három említett műben igen fontos, *funkcionális* hasonlóságot mutat. Mindhárom esetben valamelyik hős *emlékezési, reflexiós folyamatához kapcsolódik*. Másfelől az *emlékezésnek* a megjelölése, illetve az egész folyamatnak a kibontása különbözőképpen zajlik a három alkotásban – eltérő szövegbelső (intratextuális) és szövegeközi (intertextuális) kapcsolódási formák megvalósulásának a keretében, s ezen túlmenően az ábrázolt reflexió a művek narratív szerkezetének eltérő funkciójú komponenseként szerepel a *Tavaszi vizek*ben, a *Rugyinban* és a *Nemesi fészek*ben. Az első esetben az egyes szám harmadik személyű elbeszélés nyitókeretében jelenik meg az *alászállás*, s az erre irányuló töprengés a főhős, Szanyin személyes visszaemlékezéseit motíválja – ezt fogja megjeleníteni a kisregény egészében vezetett elbeszélés, a főhős emlékképének minősítve a történetet.

³² TURGENYEV: *Elbeszélések*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Magyar Helikon, 1963. Vö. a három idézetet: ТОПОРОВ В. Н.: i. m. 1998. 104–105.

A *Rugyin*ban a Natalja csalódásaként feltüntetett narrátori közlésnek a része a megállapítás: „ült rezzenéstelenül; úgy érezte, hogy sötét hullámok csapnak össze nesztelenül a feje felett, és ő némán és megdermedve leszáll a vízfénékre”. Hogy valójában mit is jelent a hősnőre vonatkoztatva az, hogy „leszáll a vízfénékre”, mindazonáltal nem fejthető meg kimerítően a regény egészében redukált értelmezői illetékességű narrátor magyarázata alapján. Az *élet sötétjeként* metaforizálódó kiábrándulás („Sötéten állt most az élet is előtte”), amely az emlékezés tárgyát képező gyermekkor jellemzőjével szemben („amikor esti sétákon a világító égalj felé igyekezett, ahol még a naplemente bíbor égett, s nem fordult a sötét felé”), a szerelmi csalódás után arról üzen, hogy Natalja ezentúl „háttal fordult a fénynek”, ugyanúgy megjeleníti a múltra és a jövőre való emlékezést, mint a *Tavaszi vizek* nyitókerete, amelyben Szanyin a múltjára és a jövőbeni halál általi fenyegetettségére gondol vissza és előre. Azonban mivel a *Rugyin*ban az egyes szám harmadik személyű elbeszélésbe foglalt történet nem értelmezhető a személyes emlékezési folyamat külső elbeszélőnek átadott ábrázolásaként, ahogyan ez a *Tavaszi vizek* esetében zajlik, továbbá mivel a *Rugyin* látszólag „mindentudó” elbeszélőjéről többszörösen kiderül, hogy valójában nem avatott értelmezője az elbeszélte történetnek és hősei alakjának, az olvasóra e regény interpretálása során már nehezebb feladat hárul. Figyelnie kell azokra a jelzésekre is, amelyek nem közvetlenül az elbeszélő magyarázatában szerepelnek, és mégis Natalja *alászállásának* az értelmezésére hivatottak. Egy ilyen fontos idézet Puskin *Jevgenyij Anyegin* című verses regényéből: „Ki érzett, azt múltja felvert / Kísértete kerüldgeti... / Nem rabja többé bűvöletnek; / Bűnbánatnak és emlékezetnek / Kígyója marja szüntelen...” (104). Az idézet megjelenését az olvasó természetesnek veszi, amennyiben rögtön ráismer a témárokonyságra. Annak, ahogyan az *alászállás* motívuma a gyermekkorra való emlékezésre vetődik, és így nyeri el metaforikus értelmét (lásd: *fény* vs. *sötét*), megfelelni látszik a Puskin-idézetben felmerülő *emlékezés* motívuma, amely kettősen meghatározott: egyrészt az emlék „a múlt felvert kísértete”, másrészt pedig a bűnbánathoz kapcsolódó „emlékezet kígyója”. Ám az amúgy sem kompetens elbeszélő nem tud magyarázatot adni Natalja mélybe szálló emlékezésének a Puskin-strófával alkotott kapcsolatára, és el is hátrítja magától ennek szükségességét, amikor a Puskin-idézet előkerülését az eseménytörténet menetébe ágyazza: „Natalja [...] *találomra* kinyitotta Puskin-kötetét, s elolvasta az első szemébe ötlő sorokat (sokszor szokott ilyet csinálni). Ezt mondták a sorok” – itt következik a *Jevgenyij Anyegin*ből vett versszak (I, 46). Mivel azonban az emlékezés témája összefűzi a *vízfénékre való alászállás* cselekményét e versszakkal, az olvasó jól tudja: az elbeszélő naivitása és Natalja „*találomra*” történő Puskin-olvasása sajátos elbeszélői maszk, amely mögött megfejtésre vár a Puskin-strófa megidézésének rejtett költői értelme. Ez pedig akkor tárulhat fel, ha megvizsgáljuk azt a kapcsolatrendszert, amibe e strófa ágyazódik. Egyrészt a másik Puskin-idézetet (VIII, 10), amely magának Rugyinnak a leveleiben szerepel: „Boldog, ki ifjan ifjúkort él...” (102), másrészt mindkét Puskin-

idézetnek az eredeti szövegekörnyezetét, mivel azok motívumai szintén fontos szerepet játszanak a Turgenyev-regényben. E vizsgálat végigvezetésével juthatunk el annak megértéséig, hogy a *Rugyinban* a *vízfenék* motívumához kötődő mitopoétikai alakzatot Turgenyev sajátosan bontja ki. Olyan szövegeközi (intertextuális) vonatkozási rendszerbe helyezi (vö.: *Jevgenyij Anyegin*), amelynek megértése igényli a szövegbelső (intratextuális) jelentéskapcsolódási formák számbavételét is. Ez utóbbi jelen példánk vonatkozásában annak megállapítását jelenti, vajon hogyan köti egybe a Turgenyev-regény a jelentés síkján az *Anyegin* első és nyolcadik fejezetéből nyíltan (expliciten) bevont és a rejtettebben megidézett (kontextusként/szövegekörnyezetként impliciten a regénybe értendő) Puskin-strófákat, vagyis mi módon emeli a regény saját szövegterébe az egész Puskin-mű bizonyos jelentéssávjait. Másrészt a szövegbelső jelentéskapcsolatok értelmezése nem csupán az idézetek egybekötésének az alapja, hanem annak is, hogy az idézéseket (tágabban: a szövegeközi gyakorlatot) a Turgenyev-regény belső poétikai világához, annak bizonyos jelentőfolyamataihoz kössük. A felvetett vizsgálódást most nem végezhetjük el,³³ szándékunk jelen keretek között csupán annak rögzítése, hogy a szóban forgó mitopoétikai alakzat a kitűzött vizsgálati szempontok érvényesítése útján sajátosan, kifejezetten a *Rugyin* című regényre érvényesen magyarázódik át a regény műfaji alakzatán belül. Az a fajta poétikai átmagyarázás (tulajdonképpen jelentésmagyarázás, jelentésexplikálás), amellyel Turgenyev a *Rugyinban* értelmezi Natalja és tőle elválaszthatatlanul *Rugyin alászállását* (hiszen *Rugyin* a regényben egyben Orpheusnak is neveztetik, akiről Vergilius és Ovidius nyomán tudjuk, hogy szintén *alászállt* a lenti világba), noha bizonyos pontjain emlékeztet például Szanyin alászállására, meggyőződhattünk róla: narratív keretében eltér annak ábrázolásától, és szövegbelső, valamint szövegeközi kapcsolódásaiban más hangsúllyal értelmeződik, mint a *Tavaszi vizekben* megjelenő egyazon mitopoétikai elem. A mitopoétikai alakzat individuális jelentést és egyéni műfaji, műnemi kidolgozottságot kap a *Rugyinban*. A regényben kifejtett témamotívumok közül *Rugyin utazásához* kötődik a legszorosabban, amely széles körű szövegeközi megformálásban tárul az olvasó elé.³⁴

Hasonló tény megtapasztalásához jutunk a *Nemesi fészkek*-beli *alászállás* motívum tanulmányozása eredményeképpen is. A motívum érvényesítésének narratív kerete itt mind a *Tavaszi vizekben*, mind a *Rugyinban* megismert narratív módzattól eltér. Az *alászállás* a *Nemesi fészkekben* egyértelműen a regény főhőse, Lavreckij gondolatai között merül fel, akinek belső beszédét szó szerint közli a narrátor, méghozzá úgy, hogy egy a hősben rendszeresen felmerülő gondolatot

³³ E vizsgálódást más helyütt, a Puskin-strófákból indítva részletesen elvégeztük már. Feltérképeztük a *Jevgenyij Anyegin* regénybeli szövegeközi szerepét, azt beállítva a Turgenyev-mű intertextuális rendszerének egészébe. Lásd: KROÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugyin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002.

³⁴ Uo.

ékel be a leíró passzus konkrétan ábrázolt meditációs epizódjába: „»Mikor én a mélybe zuhantam« – mondta magáról többször is [...] »Mikor lezuhantam a mélybe – gondolja magában Lavreckij megint [...]«”. Az ábrázolás e sajátos narratív módozata láthatóan más reflexiós formát állít a jelentés középpontjába, mint a *Tavaszi vizek*. A hangsúly Lavreckij emlékezésének ismétlődő megnyilatkozásaira kerül át, és ennek fényében fedezi fel az olvasó a *vízfenék* korábbi előfordulásának azt a szöveghelyét, amelyre valójában e XX. fejezetbeli megjelenítés vonatkozik a regényben. A XII. fejezetről van szó, amely az ifjú, tapasztalatlan, az élet *vízörvényétől* (водоворот; vö.: 165/33–34) neveltetése folytán mesterségesen elszigetelt Lavreckijnek arról a vágyáról ad hírt, hogy végre bejusson az *élet körforgásába*:

huszonhárom éves volt, s szemérmes szívében a szerelem lebírhatalan szomjúságával még egy nőnek sem nézett a szemébe. Világos és egészséges, bár kissé nehézkes felfogásával, makacsságra, szemlélődésre és lustálkodásra való hajlandóságával már korábbi éveiben be kellett volna jutnia az *élet forgatagába* [vö.: „водоворот жизни” – K. K.], de ő mesterséges elkülönültségben tartották... S lám: a varázskör szétszakadt, de ő tovább is egy helyben állt, magába zárva, magába szorítva [...] (172).

Ezt követi annak bemutatása, hogyan lepte meg Lavreckijt az első szerelem élménye, amikor is „átszakadt végre a mesterségesen emelt gát” (173) – ennek eredménye lett a később kudarcba fúló házasság.

Látható tehát, hogy a *Nemesi fészekben* az *alászállás* motívumának elsődleges magyarázata a XII. fejezetben megmutatkozó *jövővárás* és a XX. fejezetben elbeszél *múltba tekintés* összekötődése útján valósul meg, amelyhez hozzátartozik a narratív alanyváltásra történő figyelemösszpontosítás. Míg a XII. fejezetben a közlés arról szól, hogyan várta Lavreckij az élet vízforgatagába való bekerülést, a XX. fejezet már a múltjára visszaemlékező Lavreckij belső beszédére alapozva emlékeztet a hős életének arra a periódusára, amelyet ő maga a *vízfenékre történő alászállásként* azonosít. Hogy mit is élt át Lavreckij, amikor lejutott a víz aljára? – erről az olvasó biztos információval rendelkezik, hiszen az elbeszélő más helyütt lelkiismeretesen beszámol hőse életének szóban forgó időszakaszáról. Ami tehát új, az a kérdéses életszakasznak *Lavreckij visszaemlékezéseként történő sűrített megjelenítése*, a hős olyan reflexiós tevékenységének a kiemelése, amelynek narratív keretében az *előtt* (az ifjú, várakozó Lavreckij) és az *után* (a visszatekintő Lavreckij) nézőpontokat éppen az élményt átélő szubjektum alakján keresztül köti össze a regényszöveg. A mitopoétikai alakzatot így Turgenyev a *Nemesi fészekben* egy olyan reflexiós időtengelyre vetíti, amely az *alászállás* értelmét Lavreckijnek a regény egészéből kibontakozó sorstörténetén keresztül értelmezi, még hozzá úgy, hogy fókuszpontba emeli azt az utat, amelyet Lavreckij önmaga és élete értelmezésének folyamata során bejár (vagyis: magának az önref-

lexiónak az útját). Metaforikus értelemben *útról, utazásról* van tehát szó a *Nemesi fészek*ben is, akárcsak a *Rugyin*ban. Ráadásul a két hős utazása sok rokon jegyet visel magán.³⁵ Azonban az individuális művészi megoldás, a hasonló pontok ellenére megmutatkozó szövegközi vonatkoztatási rendszer (referenciarendszer) különbözősége, valamint a mitológiai alakzatoknak a fent bemutatottak szellemében megvalósuló eltérő narratív struktúrába helyezettsége más-más jelentésaspektusát emeli ki annak a metaforikus értelmében kirajzolódó *vándorlásnak, világjárásnak*, amely mind *Rugyin*nak, mind *Lavreckijnek* a sajátja. A *Rugyin*ban *Turgenyev* igen szembetűnő formában avatja hősét a költő-lét letéteményesévé,³⁶ és minősíti útját a költészet és szerelem birodalmában utazó költő zarándok művészi tapasztalatszerzési folyamatoként (a középkori lovagirodalomra, a trubadúrköltészetre, Cervantes *Don Quijotéjára*, Gribojedov *Az ész bajjal jár* című drámájára, Puskin *Jevgenyij Anyeginjére*, Byron *A kalóz* című poémájára, a *Childe Harold zarándoklása* című elbeszélő költeményére stb. történő közvetlen és közvetett utalásokkal, és e művekre alapozó, több szinten következetesen rendszerbe szerveződő intertextusok megalkotásával³⁷). E regényben az intertextuális rendszer gazdagságával és a költő figura domináns helyzetbe hozásával függ össze a regényműfaj reflexivitásának fokozott mérvű kimunkáltsága (a műfajpoétikai önreflexió emelt foka, a regény mint műfaj önmagára irányuló gondolkodásának irodalomtörténeti dimenzióba helyezett intenzív megvalósítása). A *Nemesi fészek* mint *Turgenyev* életművében a *Rugyint* követő alkotás már e korábbi regénnyel

³⁵ Részletesen lásd: KROÓ Katalin: Lavreckij „vándorlásának” motívuma *Turgenyev Nemesi fészek* című regényében. In: HETÉNYI Zsuzsa (szerk.): *Dolce Filologia. Irodalomtörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldhelyi Zsuzsa c. egyetemi tanár, az MTA doktora 70. születésnapja tiszteletére*. Budapest, ELTE, 1998. 73–87.

³⁶ Ennek részletes kifejtését lásd: KROÓ Katalin: i. m. 2002. 206–264.

³⁷ Intertextuális meghatározottságában tekintjük „kulturális regény”-nek („роман культуры”) a *Rugyint*, amely poétikai gyakorlatával a hősök kulturális illetékességi szintjén jóval túllépően hivatkozik például Ovidius *Orpheus*-történetére vagy a *Don Quijotéra*. Ennek szellemében a hős kulturális meghatározottsága lényegesen tágasabban értendő, mint ahogy azt *Pumpjanszkij* sejteti, amikor a metafizikai idealizmust és általában véve a filozófiai kultúrát vagy a német romantikus költészetet említi *Rugyin* alakjának kulturális kereteként. A kultúra poétikai szövegszervező erejének kiterjedtsége teszi kiegészítendővé a kutatónak azt az állítását is, miszerint „a tipikus kulturális-hősi regényben a hősnő találkozása a hőssel általában maga után vonta a női szereplő korábbi kultúrájának katasztrófáját”. ПУМПИАНСКИЙ, Л. В.: i. m. 2000. 392. Így lehet ez a cselekményvilágban, annál kevésbé érvényes mindez a szövegközi poétikára. Ez utóbbi lényege nem az intertextusok egymással történő megsemmisítése, hanem a kulturális rétegeknek termékeny dialógusba léptetése.

V. M. Markovics *Pumpjanszkijjal* vitázva *Rugyin*nak éppen azt a vonását emeli ki, hogy a másoktól „átvett” gondolatokat magának a hősnak az *alkotó* közvetítése avatja világnézeti jellegűvé és fordítja egy kultúrátípusba. *Rugyint* ezért nem becsülhetjük alább, mint amit az *alkotó* személyiség költői megformálása jelöl ki az alak értelmezése számára. МАРКОВИЧ, В. М.: i. m. 1975. 96–97. A kritikus abban az értelemben is *alkotónak* minősíti a hőst, hogy rajta keresztül jelentkeznek a világ előrehaladásának „alkotó impulzusai”, s valósulnak meg a korszak „legmagasabb lehetőségei”. Uo. 105.

hasonlítja össze magát, műfaji önreflexióján keresztül ez az írás már sokkal kevésbé az irodalmi elődökhöz, mintsem az előd Turgenyev-regényhez, a *Rugyin*-hoz méri magát, egyben kivezető szálat sodorva az *Apák és fiúk*hoz is. Lavreckij *útja* – ahogyan mind a négy jelen tanulmányban tárgyalt vagy említett regényi alkotás esetében – továbbra is az *alkotóformátumú hős életének* a metaforája, azonban itt a *Rugyin*hoz viszonyítva más, vagy hangsúlyosabbá váló irodalmi források (például a szentek élete, vö.: *жизне*) műfaji tükrében nyer értelmet a hős sorsa, és benne elsősorban az ő személyes reflexiók formáinak a tartalma. Ennek eredményeképpen Lavreckij alakján keresztül az őt ábrázoló regény a személyes-reflexiók és az (irodalom)történeti *időben való haladást* helyezi előtérbe, a jelen-múlt-jövő gondolatalakzatot kifejtve sok-sok aspektusában.

A Turgenyev-regény „hőse” és sorsának cselekménybeli kibontása Szereplőtípológia?

Lavreckij „világjárásának” a költői értelméhez még visszatérünk majd a későbbiekben. Ezt megelőzően azonban a mitopoétikai formáció természetéről a fenti hármasszövegolvasás keretén belül levont következtetéseket a *hős* fogalmához visszakanyarodva fogalmazzuk újra. Ez feltétlenül szükséges, hiszen az előző részben bemutatott regénytípológiák mind implikálnak a regényszereplő funkciójára vonatkozó koncepciót. A „jellemrajzi regény” („novel of character”), a „hősi regény kulturális problémákról”, a „viszonyok regénye” („novel of relations”) meghatározások egyértelműen a regényszereplők poétikai funkcióján igyekeznek megalapozni a műfaji besorolást, ahogyan a *Bildungsromantól* való eltérés konstatálása (Peterson) vagy Dudek „individuális regényformá”-ja mint definíció is zömében a hős alakjának értelmezésén nyugszik. Pumpjanszkij a „keresett hős”-ről beszél, a hős jelenlétének bizonyos fokú hiányát tételezve, Lotman háromrétegű felosztása pedig azt sugallja, hogy noha más-más absztrakciós szinten értelmezhető a hős (nyilván más a mindennapi ember és más az archetípus hordozója), a szereplő alakjának számbavétele mégis bármely poétikai réteg behatárolásához szükségesnek látszik.

Sarkított logika szerint e kérdéskörben két pólust különíthetünk el. Pumpjanszkij *társadalmi produktivitásról szóló regény*-definíciója minden aspektusa szerint (vö.: „kulturális-hősi”, „lírai-szerelmi”, „szatirikus, életképet festő”) behatároltnak tűnik a *szociális problematika* ismérvén keresztül, noha sokkal finomabban árnyalva, mint ahogyan ez Gippius koncepciójában jelentkezik, aki a hőst „társadalmi-ideológiai egység”-nek tekinti. Másfelől Lotmannál a Turgenyev-hősnek az archetipikus és kozmikus sík kialakításában betöltött funkciója kifejezetten utal egy, a társadalmi problematikától elvonatkoztatható szerepkörre, és

ez az, amit megerősíteni látszik Toporov mitopoétikai kutatása. A hős pszichológiájának mélyen a társadalomban és tág értelemben véve a kultúrában való gyökerezettség, illetve ezen meghatározottsága fölött álló archetipikussága – ez az a két értelmezési véglet, amelyhez való viszonyának a kialakítását a Turgenyev-regényszereplők jellemzésére és funkciójának tisztázására vállalkozó kritikai munkák, úgy látszik, mind a mai napig nem kerülhetik meg. D. A. Lowe általános érvénnyel mutat rá a Turgenyev-kritika történetében két fő tendenciára.³⁸ Az egyik azt értékeli, mennyire reprodukálja Turgenyev az orosz valóságot (tágon értve a politikai, szociológiai, történelmi és filozófiai kontextusok tanulmányozásáról beszélhetünk itt³⁹); a másik azon a feltevésen nyugszik, hogy Turgenyev művei univerzális, időtlen emberi problémákat érintenek. Ez utóbbit megerősítendő hivatkozunk E. Ch. Allen könyvének zárómondatából arra a gondolatra, amely szerint ezek az elbeszélő művek a XX. és XXI. század olvasóihoz legalább olyan, de talán nagyobb mértékben szólnak, mint ahogyan a XIX. századi befogadókhoz az orosz realizmus virágzásának idején.⁴⁰ Nem mást rejt ez a meggyő-

³⁸ LOWE, David A.: Turgenyev and the Critics. In: LOWE, David A. (ed.): *Critical Essays on Ivan Turgenyev*. Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co., 1989. 1–15.

³⁹ Uo. 2–3. Elég, ha az ún. „forradalmi-demokrata” kritika (Csernisevszkij az élen) és az esztétikai „iskola (A. V. Druzsinyin, P. V. Annyenkov) polemikus párbeszédére gondolunk, amelyben például rögtön helyet kapott a Turgenyev első nyomtatott regényét, a *Rugyint* érintő kritikai megítélés is. Vö.: ЦЕЙТЛИН, А. Г.: i. m. 1968. 70. Csernisevszkij 1856–1857-ben az esztétikai iskolának politikai „világnézettől” egyáltalán nem mentes művészetfelfogása ellen hadra kelve veszi védelmébe Turgenyevet és a *Rugyint*, saját kritikai táborá művészetfilozófiájának és aktuális politikai harcának érdekeit szem előtt tartva. Erről részletesebben lásd: ГАБЕЛЬ, М. О.: i. m. 1963. 570–575. A témakifejtés bővítését lásd: ГАБЕЛЬ, М. О.: «Рудин». Из истории борьбы вокруг романа (Чернышевский и Тургенев). In: *Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева*. Т. 2. Ленинград, Наука, 1967. 77–83. A Csernisevszkij kritikai ítéletében később beállt éles fordulat nyilvánvalóan inkább ideológiai, mintsem esztétikai alapon értelmezhető.

Speciálisan a turgenyevi női alakok „történelmi”, s nem művészi dimenziójú értelmezhetőségéről lásd: JOHANSON, Christine: Turgenyev’s Heroines: A Historical Assessment. *Canadian Slavonic Papers* 26, 1984. 15–23. Erről a kritikai módszertanról általában véve, az *Apák és fiúkból* vett Kuskina példáján, lásd a következő gondolatot: „a fiktív hősnőt nem művészi kritériumok alapján ítélték meg, hanem a korabeli orosz nő történelmi portréjaként”. JOHANSON, Christine: i. m. 1984. 16. Ám ugyanakkor eszünkbe juthatnak itt Turgenyev kortárs kritikuskai közül P. V. Annyenkov szavai is, aki az író 1855-ig megjelent műveit úgy látta az alkotói fejlődés folyamatában, hogy bennük „még a szerzőnek nem minden szereplője és jelleme szakadt el a valóságtól és került át a művészetbe”. АННЕНКОВ, П. В.: *Критические очерки*. Санкт-Петербург, Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2000. 120. (Lásd: *Характеристики: И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой*.)

⁴⁰ ALLEN, Elizabeth Cheresch: *Beyond Realism. Turgenyev’s Poetics of Secular Salvation*. Stanford University Press, 1992. 218. Lásd a kétféle kritikai irányultságról ebben a munkában is: uo. 3. Allen a második vonulatot képviselő, „nagy képzeletteltségű” kritikusok között tartja számon Henry Jamest is, akiről viszont Ch. Richards állapítja meg általánosságban, valamint a *Rugyin*hoz kapcsolódóan is, hogy Turgenyev-kritikájában a „felesleges ember” értelmezése eszmeileg az orosz

zódás, mint a turgenyevi gondolkörnek az egyetemességét és a regény korszerűségének olyan időtállóságát, amelyet Virginia Woolf a gondolatvilág szabadságának és kor nélkülségének tulajdonságával jellemzett: „Ezért érezzük a regényeit ma is annyira korunkbelinek; forró és személyes indulatok nem kötik őket helyhez és időhöz”.⁴¹ Ezenközben pedig Turgenyev alakjai „Oroszország sorsán is töprengenek. Az intellektuelek mindig Oroszországért cselekszenek; hajnalig vitatkoznak Oroszország jövőjéről az elmaradhatatlan szamovár mellett”.⁴² Woolf mindazonáltal az író „kívülállásában”, „távolságtartásában”⁴³ véli felfedezni az írás hatásának egyik jelentős forrását, s anélkül, hogy ezt külön aláhúzná, egy roppant érdekes paradoxonsort vonatkoztat a turgenyevi alkotómódszerre: a szerző egyrészt „indulatos”,⁴⁴ másrészt „személyes indulatok nem kötik őt helyhez és időhöz”;⁴⁵ az írás mélyen személyes („Származása, fajtája, gyermeki benyomásai átítatnak mindent, amit leírt [...]”),⁴⁶ másrészt azonban kívülállóan távolságtartó – éppen ennek köszönhető az indulatokat megszelídítő harmónia: „Ha összehasonlítjuk a többi regényíróval, egyetemes és harmonikus képet ad az életről”.⁴⁷ S hogy mi az, ami a paradoxonsor az alkotás operatív elveként mozgásba hozza, erre természetesen csak egy válasz kínálkozhat: Turgenyev magasrendű művész volt.⁴⁸

A mély személyesség egyfelől és az egyetemesség másfelől; a helyhez és korhoz kötött aktualitás által sugallt gondolkodás és annak az örök érvényű irányába történő kiterjesztése – erre a gondolati párosra írhatjuk hát át a regényben fo-

radikálisokéval egyezett (idetartozik például a szó és a tett összefüggésének az értékelése vagy az etikai nézőpontú megítélés, miszerint Rugyin személye egyszerűen „morális kudarc”). A különbség mindazonáltal jelentős – véli Richards: James kritikai hozzájárulása elsődlegesen arra irányult, hogy Turgenyev művészi világát helyezze a művekből eredeztethető polémiák fölé. Vö.: RICHARDS, Christine: Occasional Criticism: Henry James on Ivan Turgenev. *The Slavonic and East European Review* 78, 2000. 462–486; 470.

⁴¹ WOOLF, Virginia: i. m. 1980. 294.

⁴² Uo. 292.

⁴³ Uo. 293.

⁴⁴ Uo. Az angol eredetiben „érmek”-ről („emotions”) esik szó. Vö.: WOOLF, Virginia: *Collected Essays* I. London, The Hogarth Press, 1980 (= 1980b). 252.

⁴⁵ WOOLF, Virginia: i. m. 1980. 294; vö.: „personal emotions” (WOOLF, Virginia: i. m. 1980b. 253).

⁴⁶ WOOLF, Virginia: i. m. 1980. 293.

⁴⁷ Uo. 290.

⁴⁸ Arról a kérdéstről, hogy Turgenyev mennyire tudatosan választotta más tevékenységi formákkal szemben a művészetet mint hivatást, lásd: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М.: *Мой современник. Словесность, наука, критика, смесь*. Ленинград, Издательство Писателей в Ленинграде, 1929. 97–98.

Vö. J. Conrad megállapításával, miszerint Turgenyev tévedhetetlen ösztönrelt rá arra, ami az emberi életben és a látható világban jelentős és lényeges. JEAN-AUBREY, G.: *Joseph Conrad. Life and Letters*. Vol. 2. New York, Doubleday, 1927. 192–193; idézi: WILSON, Reuel K.: Ivan Turgenev’s *Rudin* and Joseph Conrad’s *Heart of Darkness*: A Parallel Interpretation. *Comparative Literature Studies* 32, 1995. 26–41; 28, 39.

gant *szociális* és *archetipikus* gondolkodást az előtérbe állító műfajkonceptiókat, amelyekhez más-más típusú hősök rendelhetők. A kettő között helyezhető el a Turgyev-kritika történetében annak a társadalmi típusnak a megragadási kísérlete, mely típus az *irodalmi közvetítés* alapján értelmezhető és körvonalazható. Ez köztudottan a „felesleges emberek” típusa, amelynek irodalmi kibontási hagyományához bizonyos száalakkal az említett regények közül kettőnek a főszereplője, Rugin és Lavreckij alakja is szorosan kötődik (lásd az „anyegini” és a „pecsorini” vonatkozásokat). Anélkül, hogy e tanulmányban igyekeznénk mélyebbre ásni a „felesleges ember” turgyevi típusának értelmezésében, illetve az e kérdéskört feldolgozó szakirodalom történetében,⁴⁹ csupán két aspektus kiemelésére szorítkozunk. Az egyik azt mutatja, hogy a *feleslegesség* egy jelentésviszony medrében értelmezhető fogalom. A „felesleges” hős attól rugaszkodik el, amit az egyéni-társadalmi gondolkodási norma mint *nem feleslegeset* – erőteljesebb hangsúlyokkal fogalmazva: mint *hasznosat, közhasznút* – megerősítőleg nyugtáz. A „felesleges ember”-meghatározás így tulajdonképpen akarva-akaratlan a *hasznosság*nak, a *hasznos cselekvés*nek a fogalmát helyezi nagyító alá, s ebben az értelemben Rugin és Lavreckij alakjára vonatkoztatva a kritikai terminus e művek elődszövegeinek szelleméhez (e „típus” irodalmi ábrázolási hagyományaihoz) hűen veti fel azok egyik központi problémáját.

Magukból a Turgyev-regényekből, a *Rugyiból* és a *Nemesi fészekből* is könnyen az olvasó emlékezetébe idéződik a két férfi főszereplőt gyöttrő rokon panasz és önvád. Az egykorú Rugin és Lavreckij ugyanis életkorukat mérceként állítják maguk elé, amelyhez az emberi *tevékenység*ben megnyilatkozó létük hasznosságát igyekeznek hozzámérni. Rugin szigorú szemrehányással illeti önmagát, amiért harmincöt évesen még mindig csak készülődik arra, hogy hasznosan cselekedjen: „Harmincöt éves korban még mindig arra készülni, hogy *tegyen* valamit az ember” (102; 337/27–28). Lavreckij is „dolga” (vö.: „дело”) célszerűsége szempontjából ítéli meg érzéseit: „Hát harmincöt esztendő koromban – tűnődött magában – nincs nekem más *tennivalóm*, mint hogy megint odaadjam a lelkemet egy nőnek a kezébe?” (229, vö.: „ничего другого *деламь*, как [...]”, 226/5–7). A *Jevgenyij Anyeginből* fakadó regényi indíttatás mindkét mű olvasásakor lehetővé teszi, hogy e kormeghatározásokat és azok mögött a tevékenység, a cselekvőképesség problémakörét Anyegin alakjára utalt költői üzenetként fejtsük meg. Hiszen Rugin is azért indul útnak a Laszunszkaja-birtokról, amiért irodalmi elődje, Anyegin vándorolni kezd: bolyongása azt célozza, hogy a hős kiszabaduljon az egyéniség lenyomatát nélkülöző „szertartás”-élet („az élet szertartás csupán” – *Jevgenyij Anyegin*: VIII, 11) sablonjainak a kötöttségei közül.

⁴⁹ A „felesleges ember” terminusértékű meghatározásának kialakulási történetéről és az így azonosított hősök tipológiájáról lásd például a következő munkát, valamint a benne megadott bibliográfiát: ARMSTRONG, Judith M.: The True Origins of the Superfluous Man. *Russian Literature* 17, 1985. 279–296.

A megmerevedett szabályok szerint mozgó életnek a harmincas évekre jósolható szakasza helyett („Harminc s jól nősült házasság” – VIII, 10) Rugin már korábban megkezdett *vándoréletének folytatását* vállalja fel, és ehhez hasonlatosan veszi magára Lavreckij annak terhét, hogy a nagyvilági szokásrendtől eltérő formában rendezze be életét házassága összeomlása után. Így Lavreckij „világjárása” is, amelynek a Ruginétól való eltérését a személyes emlékezés folyamatának (a reflexiós tevékenységnek) magas fokú poétikai kidolgozottságaként azonosítottuk, az *egyéni szabadságnylvánítás tetteként* értékelődik. A regényben e metaforikus kibontásban megnyíló gondolatkör érvényessége alapján nincs is oly nagy különbség Rugin praktikus életbeli kudarcai és Lavreckij sikerei között. Látszólag pedig egész más életet él meg Rugin, mint Lavreckij. Ruginról tételesen kimondatik: „a te *dolgod* nem ez, más szóval – bocsáss meg a szójátékért – ez nem neked való *üzlet*” (123; megközelítőleg szó szerinti fordításban: „a te *dolgod* nem abban áll, hogy [...] *tevékeny üzletember* legyél”). A regény egyértelműen felel Rugin kérdésére: „Tudom testvér, hogy nem abban áll a dolgom, de hát miben áll?”.⁵⁰ Rugin „dolga” nem az a típusú „dolgoság”, amit maga a hős „praktikus” vagy „közhasznú” (123) tevékenykedésként azonosít („elhatároztam, hogy végre [...] üzletember leszek, praktikus ember”, 123).⁵¹ Hogy miben is áll Rugin igazi cselekedete – ennek tézisszerű megfogalmazása Lezsnyevre hárul a regényben, aki Rugin minősítő jellemzéseit a cselekmény előrehaladása során következetesen újra- és újrafogalmazza, míg végezetül a következő jól ismert útravalóval búcsúzik egykori barátjától: „A jó szó is tett” (128)⁵² – ezzel gyakorlatilag fel is számolja a *szó* és a *tett* között feszülő ellentétet.⁵³ Mivel – ahogy korábban ezt már megállapítottuk – a Turgenev-regény egésze e *szót* szemantikailag a *költő Rugin szavaként* minősíti, a *szó* jelentése kettős metaforikus átírásban körvonalazódik a mű végén. Egyrészt végső soron létrejön a *szónak* a *tettel* való jelentésazonossága, másfelől a költői jelentés messzemenőkéig kitágul, ami-

⁵⁰ Saját fordítás, vö.: 123; „Знаю брат, что не в том [дело]; а впрочем, в чем оно состоит-то?...” (360/3–4).

⁵¹ Lásd: „решился *сделаться* [...] *деловым* человеком, *практическим*” (359/35–36); vö.: „употребить свои силы на общепольное *дело*” (360/11–12). V. M. Markovics Rugin „gyakorlati hasznát” értékelve általános érvénnyel állapítja meg a turgenevi „maximalista hősről”, hogy a praktikum nézőpontjából tekintve élete természetlennek tekinthető abban az értelemben, hogy a környezetére tett hatása nem mérhető össze az értékkel, amit ő maga képvisel. Az ilyen hős „szellemi keresésének”, „harcának” és „szenvedéseinek” a jelentősége másban rejlik. МАРКОВИЧ, В. М.: i. m. 1975. 148.

⁵² „доброе слово – тоже дело” (365/3). Vö.: Zöldhelyi Zsuzsa: i. m. 1978. 115.

⁵³ Vannak kutatók, akik megkérdőjelezik Lezsnyev gondolatának maradéktalan költői hitelét, lásd például: МАРКОВИЧ, В. М.: *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы)*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1982. 131–132. A kérdés abban az irányban is árnyalható, amelyhez R. Dessaix gondolata vezethet el, aki szerint Lezsnyevhez viszonyítva Rugin tevékenysége viharosan aktív. DESSAIX, Robert: *Turgenev: The Quest for Faith*. Canberra, The Australian National University of Arts, 1980. 6.

kor is a regényszöveg a már említett *alkotó formátumú költő-lélek ismérveként* azonosítja Rugyin szavát. Ennek eredményeképpen a *tett* maga igen elvont jelentésűvé válik, mely jelentés nyilvánvalóan nem határolható már be a szövegen kívüli valóság interpretációs horizontjához (például az aktuális társadalmi közgondolkodáshoz) való illeszkedésében. A *tett* értelmét kizárólag a *Rugyinban* kiépülő szövegbelső és szövegközi metaforarendszer számbavételével fejthetjük meg. Ezzel el is jutottunk a „feleslegesség” művészi megformálásának jelen tanulmányban említendő második fontos aspektusához, amely láthatóan semmiképpen sem elválasztható az elsőtől. Nem egyéb ez, mint az a metaforikus költői jelentéskibontás, amelynek medrében Turgenyev a szóban forgó két regényében értelmezi a *feleslegesség* szemantikai jegyeként szereplő motívumát.

E metaforikus jelentéskibontás ténye viszont lényegesen közelebb vezet Rugyin *tettét* Lavreckij *tettéhez*, mint ahogy azt első látásra hinni mernénk. Lavreckijnek ugyanis a *Nemesi fészek* Epilógusának tanúsága szerint „megvolt a joga arra, hogy elégedett ember legyen: „igazán *jó gazda* lett belőle, igazán megtanult földet szántani, s nemcsak magáért fáradozott; amennyire tőle telt, a maga parasztjai helyzetét is biztosította és megerősítette” (295). Rugyin cselekedeteinek meghatározásától eltérően tehát e regény a *tevőlegességnek* sokkal konkrétabb értelmével zárja hőse sikeres életútjának a jellemzését, mint a *Rugyin*. Ez részben annak is köszönhető, hogy ugyanez a „földet szántani” kifejezés két korábbi szöveghelyre visszautalva meglehetősen kézzelfogható tartalmat hordoz. A 25. fejezetben Lavreckij beszélgetőpartnerétől, Mihalevicstől vár választ arra a kérdésre, vajon milyen élettevékenységet és konkrétan milyen feladatokat szán neki a sors: „Dolgozni... tenni valamit... Inkább mondd meg, mit kell tenni” (208; 204/16–17). Mihalevics döntése szigorúan hangzik: „Földbirtokos! Nemesember! És nem tudja, hogy mit tegyen!” (209; 204/20). A 33. fejezetben Lavreckij maga válaszolja meg a Pansin szájából elhangzó kérdést: „Lám, ön visszatért Oroszországba; mit akar itt most csinálni? – *Szántani a földet* – felelte Lavreckij –, s igyekszem majd *minél jobban szántani*” (236; 233/1–2). Nem tagadható, hogy a „felesleges” hősök típusától induló Lavreckij-alakportréban a regény végére olyannyira konkrét köznapi jelentésében is lezárul a *szántani* motívumnak a *tett* jelentésmozanataként történő meghatározása, hogy Lavreckij fő vonásaként a *sikeres birtokos nemes gazdálkodni tudásának a praktikumát* emeli ki a szöveg. Ennek alapján az alakrajzolat mintha teljes mértékben rácsafolna a *Nemesi fészek* főszereplőjének Rugyinnal alkotott hasonlóságára.

Hogy megérthessük, vajon miért nem bizonyul a feltárt jelentéssáv teljes értékűen érvényesnek, mintegy költői „végszónak” a regényben, Lavreckij alakjának tanulmányozása esetében ismét hangsúlyoznunk kell a motívumok metaforikus értelemkibontásának a tényét. A következő részben a két hős *tettének* metaforikus egymás mellé rendelhetőségét fogjuk bemutatni egy rövid szövegelemzésen keresztül. Ennek alapján cáfolható a feltételezés, miszerint a „felesleges ember” típusa bármiféle olyan értelmezési horizont kialakításával azonosítható és

értelmezhető lenne Turgenyev két szóban forgó regényében, amely nem számol a regények egyedi vagy egymással rokonságot mutató metaforakibontásának összetett költői folyamataival. Ennek okán, már az ígért elemzés végigvezetése előtt, a hőstipológia problémakörét körbejáró jelen fejezetet lezárandó fontosnak látjuk megállapítani: a turgenyevi regényhőstípusok kérdése helyett érdeme-sebbnek látszik a hősök alakábrázolásának metaforabázisát számba venni. Ez az eljárás vezethet oda, hogy szövegbelső kritériumok alapján tisztázhassuk egyes Turgenyev-hősök rokonságának, illetve egymástól való eltérésének lényegi poétikai vonásait. Ez az elemzéskontextus segíthet megállapítani azt a szemantikai környezetet, amibe mind a négy említett Turgenyev-regény főszereplőjének az alakja harmonikusan beágyazódik. Az ilyen irányú vizsgálat megmutatja azt is, hogyan válik művésziileg egyénített poétikai anyaggá Turgenyev regényében a „társadalmi” típus (legyen ez a „felesleges ember” vagy a „nihilista”), illetve az *archetípus*, és rávilágít arra is, hogy a hős cselekményben kifejtett sorsának a természetét éppen az a motívum- és metaforavilág magyarázza, amelynek közegében az ábrázolás poétikailag megfogant. Csak ha körvonalazódik az olvasó számára e motívum- és metaforavilág kiépülésének szövegbelső következetessége, akkor értheti meg annak poétikai logikáját, ahogyan a regényekben szövegközi vonatkozási rendszerek is megformálódnak.

Ennek alapján kiegészítésre szorul L. Ginzburgnak a lélektani regény vizsgálatához kötődő koncepciója, amelynek értelmében Turgenyevet olyan íróként azonosíthatjuk, aki „a történelmi jellem »vegytisztá«, állandó modelljének” a regénybeli megalkotására törekedett.⁵⁴ Azzal, hogy a történelem behatol a szereplő tudatába, és belülről működik, mindenképpen egyetérthetünk, azonban az már meglehetősen vitatható, hogy Turgenyev regényeiben – amelyek közül Ginzburg vizsgálódása adott pontján a *Rugyinra* tér ki – a szereplő tulajdonságait kizárólagosan az adott történelmi szituáció hozná létre, s éppen a „történelmi jellem” kialakítása lehetne az a „fő rendező elv, amely maga alá rendeli a művészi szerkezet minden más elemét”.⁵⁵ A kutató megítélése szerint a szereplők tulajdonságai az őket létrehozó történelmi szituáción kívül meglehetősen értelmetlennek bizonyulnának, s így például Rugyinnak Lezsnjev szájából elhangzó leleplező kritikája esetén is lényegétől fosztanánk meg az alakot, ha megkísérelnénk kiszűrni belőle az „általános emberi” tulajdonságokat. Ha ezekre összpontosítunk, olyan vonások maradnak, amelyek „nem adekvátak” Rugyinnal, mivel a „regény kontextusában a tulajdonságoknak ez az együttese Bakunyin, a harmincas évek szellemi élete és körei, a negyvenes évek emberei felé való orientáció nélkül nem áll össze figurává”.⁵⁶

⁵⁴ GINZBURG, Ligyija: *A lélektani próza*. Fordította: Sebes Katalin, Heuduska Dorottya. Budapest, Gondolat, 1982. 310.

⁵⁵ Uo. Eredeti kurzív.

⁵⁶ Uo. 311.

E ponton fontos emlékeznünk Lotman idevonatkozatható Gukovszkij-kritikájára a *Jevgenyij Anyegin*t érintően, amely szerint a hős jellemét nem a környezet, hanem tudata határozza meg, s magának a környezetnek nem szociális, hanem intellektuális-politikai jellemzését kapjuk a verses regény első fejezetében.⁵⁷ Lotman ugyanis éles határt von a lét és a lét ábrázolása – a költőileg megjelenített valóság – között, mely utóbbi, részletein keresztül, a hős intellektuális habitusát tükrözi, de nem arra hivatott, hogy meghatározza jellemét. Épp ellenkezőleg: az intellektuális jegyein keresztül fogható jellem határozza meg a műben ezeket a narratív részleteket.⁵⁸

Turgyev kétségkívül lehetővé tesz egy olyan értelmezést, amely szerint Rugyin „gyenge jelleme, határozatlansága a Belinszkij által vizsgált *reflexió*ból ered; szószátyársága nem általában vett szószátyárság, hanem az a *fellengzősség* és *frázis*, amely ellen Sztankevics harcolt; zsarnokiságát a körbeli kapcsolatok formái szülték”⁵⁹ – éppen az adott történelmi kontextusban elevenné váló és ott aktualizálódó említett vonások voltak azok, amelyek felkeltették a történelmi-társadalmi gondolkodásra érzékeny kortársak figyelmét, és fentebb már hivatkozott értelmezésük érvénye kanonizálódott a regény kritikai recepciójában. Azonban nemcsak arról van szó, hogy a szövegvilág (és nem a valóság) részeként strukturálódó figura egy szövegbelső poétikai kontextus elemeként értelmeződik át, hanem arról is, hogy az alak szövegekőzi rendszerbe való belefoglalása olyan poétikai szervezetségre alapozza a hős megformálását, amely meglehetősen viszonylagossá teszi a szövegekősi történelmi valóságból a poétikai világba átszármasztó jelentéseket. Ennek alapján messzemenőig cáfolandó Ginzburg következtetése, miszerint „ha Rugyinról azt mondjuk: »zsarnok, fecsegő, szeret mások számlájára élni« – nem kapunk semmiféle struktúrát. Rugyin tulajdonságai nem léteznek a harmincas évek orosz körei ideológusának történelmi funkciójától függetlenül”. A struktúra ugyanis a szövegbelső és szövegekőzi rendszerben képződik az irodalmi alkotásban, s ez Rugyint – hogy csak egy-két példát emeljünk ki a tanulmányunkban érintett négy regény utalási rendszeréből – sokkal inkább Orpheusként és *bolygó zsidó*ként azonosítja, mintsem például Bakunyinként; Lavreckij alakját „Hadvezető Fjodor vértanú [мученик]” (vö.: 161, 155/11–12) figurájára vetíti; a „nihilista” Bazarovot az *Árkádia* és a *paradicsomi kert* mitológéma-kontextusába vont *teljesség*nek a gondolatkörnyezetében értelmezi; Inszarovot pedig például Puskin művei vagy az *egyszarvú*⁶⁰ mitológiai alakjának az üzenetén szűri át.

⁵⁷ ЛОТМАН, Ю. М.: i. m. 1988. 43-tól kezdődően.

⁵⁸ Vö.: ГУКОВСКИЙ, Г. А.: «Евгений Онегин». In: ГУКОВСКИЙ, Г. А.: *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. Москва, Художественная литература, 1957. 129–278.

⁵⁹ GINZBURG, Ligyija: i. m. 1982. 311.

⁶⁰ Lásd a Függelékben Kondor-Szilágyi Mária írását, aki készül, Turgyev *A küszöbön* című regényét a középpontba állító PhD-disszertációjában fejti ki a témát.

Az alakformálás szövegbelső és szövegeközi jelentés-meghatározottságának elméleti problémafelvetése azért igen lényeges, mert csak ennek számbavételével tisztázható egy szereplő cselekményben megformált alakjának (sorsa cselekménybeli kibontásának) belső következetessége. Láttuk, hogy különösen megkerülhetetlen e kérdés a „feleslegesség” problematikájának az irodalmi feldolgozásaihoz visszanyúló regények esetében, ám csakígy az *Apák és fiúk* „nihilista” Bazarov vagy *A küszöbön* forradalmár főhőse, Inszarov értelmezése során, amely – ahogy e művek kritikátörténete is bizonyítja – feltétlenül igényli a *tett következetességének* az értékelését.⁶¹ A szereplő *tettének* kérdéskörét Turgenyev irodalmi textusban (intertextusokban) poétikailag dolgozza ki, s így a *tett következetességének* (*hitelességének*) megítélhetőségét nem a jellem pszichológiai, etikai vetületébe helyezi, hanem a poétikai alakformálás következetességének a kérdésébe fordítja. A cselekménybeli mozgást szemantikailag motiválja. Így azonosíthatjuk például a szavaihoz látszólag hűtlen Rügyint, a *fin’amant*-eszmény, illetve az orpheusi küldetés alakletéteményeseként poétikailag a végsőkig következetesnek és alakmegformálását tekintve, szemantikai síkon, a neki rendelt poétikai feltételrendszerhez hűségessé.⁶²

Másfelől az alakformálás intertextuális meghatározottságának kérdése általánosan érinti a turgenyevi poétika sajátosságát. Ugyanis a szereplők olyan kritikai megközelítései, amelyek az alakformálás szabályszerűségeit nem több struktúra szemantikai hatóterében – a struktúrákban külön-külön és azok együtthatásában – vélik megragadhatónak, hanem ehelyett egy domináns struktúra alapján értelmezik azt (lásd az egy „elvnek” való alárendelés eltérő értelmezéseit például Ginzburgnál, illetve Rippnél), Turgenyev poétikai szövegalkotásának egy igen jellemző vonásával bánnak mostohán. Ezt a vonást E. Ch. Allen a narratív nézőpontok Turgenyevre jellemző rendszerére vonatkoztatva tárja fel egy fontos munkájában.⁶³ A három tételezett narrációs módozatnak – a) tudatos észlelés („apper-

⁶¹ Lásd például V. Ripp drasztikus megközelítését, amely szerint a *Rügyin*ban olyannyira a *hiteles tett* alkotja a fő témát, hogy „a hős alig több, mint olyan vonások és gesztusok kompendiuma, amelyek erről a kérdéstről hordoznak információt”. RIPP, Victor: Turgenev as a Socialist Novelist. The Problem of the Part and the Whole. In: TODD III, William Mills (ed.): *Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914*. Stanford University Press, 1978. 237–257, 297; 246.

⁶² Lásd ezzel szemben például Woodward tanulmányában annak kiemelését, hogy Rügyin magatartásában sok a következetlenség, ami a hős emberi jellemét minősíti. WOODWARD, James: i. m. 1990. 25. Vö. V. Ripp lényegesen árnyaltabb megközelítésével, miszerint a kérdés a *Rügyin*ban az, hogy a főhős „saját maga ellenére” hogyan juthat a „hiteltelenség állapotába”. RIPP, Victor: i. m. 1978. 246. Az árnyalás annak mentén válik érzékelhetővé, ahogyan a kutató a kérdést elszakítja a hős jelleme negatív meghatározó erejének a problémájától, és egy poétikailag tágabban kidolgozott téma medrében értelmezi.

⁶³ Lásd: ALLEN, Elizabeth Cheresch: Turgenev’s Narrative Voices. *Russian Literature* 16, 1984. 333–346.

ception”), b) azonosítás („identification”), c) autonómia⁶⁴ – egy szövegben való együttélésével kapcsolatosan a kutató arra a megállapításra jut, hogy Turgenyev narratív stílusa semmiképpen sem tekinthető „monologikusnak”, amelyet egy kizárólagos nézőpontot képviselő egyetlen narratív szólam hozna át a szövegben, egyféle módozatban. Ám éppígy nem értékelhető „polifonikusnak” sem a bahtyini terminus értelmében, amely szerint önálló és össze nem mosódó szólamok és tudatok pluralitásával kellene számolnunk. A turgenyevi polifónia sajátossága abban áll – írja a szerző –, hogy egymással kölcsönösen összefüggő és egymást kiegészítő szólamok és tudatok pluralitását kapja az olvasó, amely az emberi psziché és tapasztalat komplex sokféleségének az egyén által történő felfedezését és kifejezését tükrözi.⁶⁵ A három narratív módozat egymást kiegészítve az emberi tapasztalatot sokoldalú, fluid formákban teszi befogadhatóvá.

E. Ch. Allen koncepciója is – ezúttal narratív nézőpontból – arra hívja tehát fel a figyelmet, hogy Turgenyev struktúrákat beszéltet együtt. A műfajtipológiai kérdéskör medrében ennek poétikai megvalósítása területén a következő két tényt húzzuk alá: Turgenyev regényeiben intertextusokat rendez össze, rajtuk keresztül a szövegbelső motívum- és metaforavilághoz illesztett szemantikai áramlatokat vezetve végig poétikai következetességgel. Csupán e rendszer fényében értékelhető az irodalmi hős figurája és az ő cselekményben ábrázolt sorsa. A hőstipológia és a turgenyevi regény tipológiai megközelítése nem alapulhat máson, mint a tanulmányozott regények motívum- és metaforavilágának, illetve e poétikai

⁶⁴ Az „autonómia” mint narratív nézőpont/módozat az elbeszélőt véleményalkotó szubjektumnak mutatja, aki a történet keretéből kiemelkedve olyan kijelentéseket tesz, amelyekkel nyíltan a felszínre hozza saját személyes nézőpontját. Ezt a módot olyan analitikus vagy ítélő állítások alkotják, amelyek időtlen absztrakciókat közvetítenek, nem pedig a történelmi múltra vagy a narratív jelenre vonatkozó megállapításokat. Ez különbözteti meg az „autonómiát” mint narratív módozatot egyrészt a tudatos észleléstől (apperception), amely „esztétikai és emocionális rendet visz az egzisztenciális jelenségekbe”, másrészt pedig az azonosítástól (identification), amely feltárhatóvá teszi e renden belül a tudat és az idő kétértelműségeit és összefüggéseit, és képes a múltat és jelent összetartozóként mutatni. Az autonómia kínálja azt az ösztönzést, hogy a temporalitást meghaladjuk, a tapasztalatot intellektuálisan és érzelmileg is megértsük, és örök morális, pszichológiai és metafizikai igazságokat absztraháljunk belőle. Az egymást kiegészítő perspektívák összeolvasztják az empirikus megfigyelést, a művészi kivetítést, az emocionális beleérzést és az intuitív belelátást. Vö.: ALLEN, Elizabeth Chereh: i. m. 1984. 340–341. E koncepció alapján is nyilvánvaló, hogy az elbeszélő nézőpontja a tapasztalat megközelítésének csak egy (hozzátehetnénk: tartalma szerint hiteles vagy hiteltelen) módját nyújthatja.

⁶⁵ Uo. 342. Vö.: TODD III, William Mills: i. m. 1984, amelynek értelmében a kulturális paradigmák „kijátsszák egymást”, hogy e kijátsszás eredménye egy magasabb szemantikai szinten összegződhessen. Todd szintén a diszkurzív pluralitást említi olyan elméletírók neveivel, mint Bahtyin, Foucault és maga Eichenbaum. Eichenbaumnak ebben a tárgykörben rekonstruálható gondolatát Todd a *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* című cikkel (1929) fémjelzi (TODD III, William Mills: i. m. 1984. 330), s éppen e felvetett probléma nézőpontját kialakítva helyezi a szokásosnál lényegesen tágabb perspektívába; lásd továbbá a jelen munkában feltárt intertextusrétegek egymással történő átfrásának a poétikai törvényét.

szerveződés intertextuális referenciarendszerének (vonatkoztatási rendszerének) a számbavételén. Az ilyen irányú számbavétel magában foglalja a narráció, valamint a műfaji, műnemi integráció tág problémakörét. A hőstípus kérdése így messze nem redukálható sem a cselekménybonyolítás jellegének (típusának), sem az archetípus, prototípus, társadalmi típus meghatározásának a kérdésére.

A Turgenyev-regények motívum- és metaforakontextusa

A Nemesi fészek *metaforavilágáról*

Visszatérünk Lavreckij életútjának a *Nemesi fészek* végén adott minősítéséhez, hogy értékelhessük a *jó gazda* és a *földet szántani* motívumokat (295; 293/12–13), amelyek csupán konkrét, a cselekményvilághoz kapcsolt értelmükben állítják szembe Lavreckijt Rügyinnal; metaforikus jelentésükben, épp ellenkezőleg, igen közel vonják egymáshoz a két szereplő alakját. A *jó gazdaként földet szántani* gondolat ugyanis meglehetősen emlékeztet a Rügyinhez kötődő, a *jó szó is tett* állításra, tekintettel arra, hogy Lezsnyev a későbbiekben ítéletének két kifejezésemét, a „jót” („доброе”) és a „tettet” („дело”) együtt, ismét összekapcsolva ismétli meg úgy, hogy az elsőt inverz párjába fordítja: „bármilyen célkitűzéssel kezdődött is *vállalkozásod* [szó szerint: „*dolgod*”], a vége feltétlenül mindig az lett, hogy feláldoztad személyes érdekeidet, nem ereszttél gyökeret nem *jóféle földben*” (129).⁶⁶ A *dologtett* (дело) mint minden esetben elkezdett és be is fejezett, vagyis mint *véghezvitt cselekvés* értékelődik,⁶⁷ amely tartalma szerint egy félreértés nélkül azonosítható cselekvéstípus elkerülésének felel meg: *Rügyin soha nem eresztett rossz talajba gyökeret. A jó gazda* („хороший хозяин”), *jól szántani* („пахать землю [...] и стараться как лучше ее пахать”), *jó talajba gyökeret ereszteni* (пускать корни в добрую почву – implikálódó értelem) motívum-összefűzéssel a két regény újra és újra egymásba érő jelentésterében Rügyin *jó szava* a metaforikus értelmezési tartományban Lavreckij *jó földművessége* mellé rendelődik. Az említett záróértékelés mindkét műben a *fészek* motívumára (illetve annak variánsára) épül, amely pedig egyértelműen az *utazás* gondolatára rétegződik. A metaforikus értelmezés síkján feloldódnak a látszólagos ellentmondások. Érthetővé válik, hogy Lavreckij hogyan lehet „hontalan vándor” („бездомный странник”) és egyszersmind területtel/hajlékkal rendelkező földbirtokos gazda, aki önmaga és mások javára maga is részt vesz földje (hajléka) művelésében („nemcsak magáért fáradozott; ameny-

⁶⁶ „с какими бы помыслами ни начинал дело, всякий раз кончал его тем, что жертвовал своими личными выгодами, не пускал корней в *недобрую* почву” (365/40–366/3).

⁶⁷ „начинал дело [...] кончал его” (365/40–366/1).

nyire tőle telt, a maga parasztjai helyzetét is biztosította és megerősítette”, 295; 293/14–15).

Korábban már említettük, hogy a „földet szántani” kifejezés visszautal a „Földbirtokos! Nemesember! És nem tudja, hogy mit tegyen!” (209; 204/20) szemrehányásra, amelynek értelmében a regényben Lavreckij tenni akarásának, majd igazi tevékenységi körére való rátalálásának a folyamatát a következő gondolat-sorban bontja ki a regény: 1) „Földbirtokos, nemesember” („Помещик, дворянин”) → 2) „szántani a földet” → 3) „igazán jó gazda [...] megtanult földet szántani”. Mindhárom elemhez kapcsolódóan fontos szerepet kap a *fészek*. Az első esetben a „nemes” szó – szűkös számú előfordulása okán – kiemelt helyzetűvé válik és erőteljesen konnotálja a regény címében aláhúzott *nemesi fészek* motívumát. A *fészek* és a *föld* még a 25. fejezetben motívumpárként kapcsolódik össze, amikor Mihalevics, Lavreckij nemesi eredetére és földbirtokos voltára célozva a következő kijelentést teszi: „mivel te ingatag *homoktalajra* építetted *háza*dat...” (207; „ты строил твой дом на зыбком *песке*”, 203/11–12). A *nemes* – *nemesi fészek* kapcsolódási rend egyrésztől, továbbá a *talaj* változataként szereplő *homok*, illetve a *fészek* értelmét hordozó *ház* összekötése nyomán a *földet szántani* motívum is bennfoglalja a *fészek* jelentését: a *föld megművelése* így a *fészeképítés* gondolatát rajzolja körül. Eszerint azonban az elbeszélő, Lavreckijt „tanult” embernek minősítve abban az értelemben, hogy már szert tett a föld felszántásának (megművelésének) a képességére, valójában a *fészeképítés* tudományát ruházza regénye hőisére. Ugyanakkor a földműves gazda *fészeképítése* mint lezár(hat)atlan *utazáslúton járás* – a *Rugy*inból kölcsönzött kifejezéssel élve – mint *örök vándorlás* jelölődik meg a regényben. A szöveg a *tudás* helyett a *tudás megszerzésének az útjára* tolja át a hangsúlyt. Ennek értelmében már korántsem tűnik feloldhatatlannak az ellentmondás, miszerint Lavreckij egyszerre *gazda* és *hontalan vándor*.

A *törekvés és tanulás folyamatának* a jelentésérvényesítéséhez járul hozzá a regényben a „földbirtokos” („помещик”) → „gazda” („хозяин”) váltásban rejlő szemantikai tartalék kiaknázása. A *помещик* eredeti értelme szerint a *szolgálat fejében földbirtokossá válás* gondolatát őrzi,⁶⁸ ami a regényben a) tágabban a *hely*, a *locus* és ehhez kapcsolódóan a *lakhely*, a *fészek*; b) szűk értelemben véve a *föld*; valamint c) a *szolgálat* motívumain keresztül domborodik ki. A *földbirtokossal* rokon értelmű *földjét művelő gazda* a *szolgálat* jelentését (a *fészek* motívumára történő ráépüléssel) a *fészkét önnön földje megművelésével megszolgáló gazda* jelentésárnyalatra fut ki a regényben. A „хозяин”-nal rokon ősi szavak jelentései között fellelhető a *стапеу* (*öregember*) és az *учитель* (*tanár*).⁶⁹ A regény zárórésze mindkét régi jelentést intenzíven mozgósítja. Először is Lavreckijt

⁶⁸ ФАСМЕР, М.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 3. Москва, Прогресс, 1987. 323.

⁶⁹ Vö.: ФАСМЕР, М.: i. m. Т. 4. 1987. 254.

az elbeszélő leplezetlenül „öreg”-nek láttatja, még hozzá úgy, hogy e gondolatot kiterjedten tematizálja: „Megcsendesedett, és – miért titkoljuk el az igazat? – *megöregedett* nemcsak arcban és testben: *megöregedett* lélekben is” (294; vö. Lavreckij megfogalmazásával: „Üdvözöllek magányos *öregség*”, 295). Az „igazán megtanult szántani” kifejezés maga is előhívja az *öreg*et jelentő „старик” szó emlékét, az etimológiailag rokon „стараться” szóra (*igyekezni*) visszautalva – hiszen útkeresése során Lavreckij hangsúlyozza törekvését, igyekezetét („és *igyekezem* majd minél jobban szántani”, 236). Szemantikailag igyekezetének ezt az állandóságát, és nem csupán idős korának a tényét hangsúlyozza az *öregség* mint alakjegy. Erről szól az *öregség* vonását relativizáló témakifejtés is: „megőrizni a szívet *fiatalnak öregkorig*, ahogy némelyek mondani szokták – nehéz is, de majdnem nevetséges is; már az is meg lehet elégedve, aki nem veszítette el a jóba vetett hitét, akarátának állhatatosságát s a tevékenységre való kedvét” (294–295; 293/9–11). Lavreckij tehát azáltal *tanul meg tenni*, hogy *töretlen igyekezővel tenni akar*. A *Rugyin*ban megfogalmazott metaforavilág szellemében fogan a gondolat: a *következetesség* éppen a *törekvés folytonosságában*, a *tanulás állhatatosságában* ragadható meg. Nem véletlen tehát, hogy a „gazda” szó említett etimológiájának szellemében a regény végén Lavreckij a *tanító* szerepkörében lép elő, aki mintegy órát ad az ifjú nemzedéknek: „A fiatalok barátságos, de kissé gúnyos tisztelettel hallgatták meg Lavreckijt – *mintha tanító magyarázott volna*” (294; vö.: „точно им *учитель* урок прочел”, 292/20–21). A *tanítás* az emlékezésről szól: „a magunkféle *öregembernek* megvan a *maga foglalkozása*, melyet maguk még nem ismernek, s amelyet semmiféle szórakozás nem tud pótolni: az *emlékezés*”. Az *öreg tanító-gazda* úgy *tanít*, hogy immár sokadszorra a regényben az emlékezés útján veszi számba életének tapasztalatait. Az *emlékezés útját járó vándor* ő, aki *tanulásával-tanításával életének talaját szántja fel* újra. Így válik a *földművelés*, a *fészeképítés* metaforikus, majd szimbolikus motívummá.⁷⁰ A *fészek*nek a *Rugyin*ből is jól ismert értelme ezen az olvasási síkon megerősítve könnyen leválasztható a *nemesi fészek* szociológiai konnotációjú fogalmáról. Lavreckij a *tudásszerzés örök vándorútját járó utasként az életművelés olyan szubjektumaként* áll előttünk, akinek *Rugyiné*hoz hasonló kálváriaútja (vö.: „странник”, vö.: „a keresztségben Fjodor nevet kapott, Hadvezető Fjodor vértanú [мученик] tiszteletére”, 161; 155/11–12) a mindenkori *emberi boldogságért vívott küzdelem* természetéről szól. És noha a hős maga *Rugyin*hoz hasonlóan úgy ítéli meg önmagát, sőt egész nemzedékét, hogy nem volt képes igazi „dolgot tenni” („de nektek *munkához* kell *látnotok*, dolgoznotok kell...”, 295; vö.: „а вам надо *дело делать*, *работать*”, 293/30–31), a költői metaforarend üzenete értelmében a reflexív, tapasztalatfeldolgozó élet és gondolkodás az *egészen maradás* zálogának, az *épségben megőrződés* adományának minősül: „mi azért fáradoztunk,

⁷⁰ A metaforizáció és szimbólumképzés kérdéséről a *Rugyin*ban lásd: МАРКОВИЧ, В. М.: i. m. 1982. 122–128; A *Rugyin* és a *Nemesi fészek* kapcsolódásáról lásd uo. 152.

hogy életben maradjunk [szó szerint: egészben megmaradjunk – K. K.] – és hányan nem maradtak meg közülünk [egészben]!” (295; „мы хлопотали о том, как бы уцелеть – и сколько из нас не уцелело!”; 293/29–30). Az emlékezés a regény epilógusában az idős Lavreckijt így nem csupán saját fiatalabb énjével, hanem az utána következő nemzedékkel is történeti láncolatba kapcsolja: „Csak játsszatok, vigadjatok, növekedjétek, fiatal erők” (295; 293/25). A vándorbot – az *Apák és fiúk* szellemében – ebben a Turgenyev-regényben is apáról fiúra száll. Az új nemzedéket a *Nemesi fészek* eseménytörténeti világa nem ruházhatja fel az *emlékező úti szendergés* költői jegyével,⁷¹ sem az egészben maradás igényével. Az ifjú nemzedék *teljességre törekvésének* a gondolkörét az *Apák és fiúk* című regény fogja kibontani. Ebben az újabb regényben a *teljességbe igyekvő* hős alakját Turgenyev más költői módozatban tárja olvasója elé. Éppen ezért elmondható, hogy a *Nemesi fészek* sok tekintetben emlékezik szövegmúltjára, a *Rugyinra*, ám fontos vonatkozásokban megelőlegezi egyik irodalmi utódját, az *Apák és fiúk* című művet is.

A teljesség gondolköre az Apák és fiúk című regényben

Első megközelítésre meglehetősen érthetetlennek tetszhet az az eljárás, amellyel egy „nihilistá”-nak minősített főhős sorsát bemutató regényt a *teljesség gondolkörének* a kérdésköre felől igyekszünk értelmezni. A *nihilizmus* (*nihil: semmi* [*sem*], *semmiképpen*, *semmiért*) Bazarov alakjának jegyeként közvetlen és részletes témakibontást kap a műben, még hozzá legerőteljesebben a *semmiben nem hinni*, *semmit el nem ismerni*, *semmit nem tisztelni* motívumaként: „Nihilista [...] Nihilista [...] Ez a latin nihilből származik, és azt jelenti: semmi [...] ez a szó tehát olyan embert jelent, aki... aki semmit sem ismer el? [...] aki semmit sem tisztel [...] Aki mindent bíráló szemmel néz [...] A nihilista olyan ember, aki nem hajt fejet semmiféle tekintély előtt, aki nem fogad el hitként semmiféle princípiumot, bármilyen tisztelet bástyázza is körül” (35).⁷² Az ehhez hasonló közvetlen témareprezentációk ugyanakkor a tagadás vonatkozási pontjaként kiugratják a *minden* fogalmát. Eszerint ugyanis Bazarov *mindent* tagadni látszik („*mindent* bíráló szemmel néz”). A szemantikai formula így a *semmit el nem fo-*

⁷¹ Vö. a „мирное оцепенение”-nek („csendes zsibbadtság”-nak) a 18. fejezetben megjelenő „дремотное дорожное онемение”-vel („zsibbasztó utazási szendergés”-sel) alkotott jelentéspárhuzamát (vö.: 190; 184/11–12).

⁷² A regény magyar és orosz változatát a következő kiadások alapján idézzük, saját kiemeléseinkkel: Turgenyev: *Apák és fiúk*. Fordította Áprily Lajos. Budapest, Európa, 1975; ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения в 15 томах*. Т. 8. Москва–Ленинград, Издательство АН СССР, 1964. 195–402. A lap- és sorszámkokat a korábbiakhoz hasonlóan jelezzük.

gadni életelvet a *mindent tagadni* gondolataként érvényesíti, amivel a regényszöveg középpontba helyezi a minden („все”) motívumát, ami azután a legkülönbözőbb kifejezések formájában jelenik meg, kiegészülve a *teljesség* nyílt és rejtett motívumaival. Túl ezen, e motívumok lassan elszakadnak a tételes nihilizmus-meghatározásoktól, és a cselekményvilág fontos elemeihez kötődnek, kiemelt helyen Bazarov szerelmi történetéhez, az ebben a keretben modellált női és férfi magatartásformákhoz, valamint a szerelmi hitvallások (illetve ellenhitvallások) megfogalmazásaihoz.

Már maga az egyik közvetlen *nihilizmus*-meghatározás mozgatja a *все равно* motívumot (*mindegy*, amit a *minden egyenlő* betű szerinti jelentés tolmácsol), amikor is a *semmi* jelentéshangsúlyával megfogalmazott értelmezés átfordul a *minden* értelmére összpontosító körülhatárolásba – ekkor derül ki, hogy e hangsúlykülönbség egyáltalán *nem mindegy* (lásd: „*semmit* sem ismer el” → „*mindent* bíráló szemmel néz” – „Hát nem *mindegy* ez?” [...] Nem, ez nem *mindegy*”; „*ничего не уважает*” → „*Ко всему* относится с критической точки зрения” – „А это *не все* равно? [...] Нет, *не все* равно”, 35; 215/39–216/4). Éppen a nihilizmus értelmezésében testet öltő *nem minden mindegy* gondolat közvetíti Bazarov tulajdonságainak legjellegzetesebbikét, a *minden* elérésére való szellemi és lelki orientációt, amely legplasztikusabban a szerelmi történetben fejeződik ki. Ott is abban a jelenetben kap hangot, amelyben Ogyincova és Bazarov kölcsönösen megfogalmazzák szerelmi credójukat. Ogyincova látszólag Bazarovhoz hasonlóan a végletes *minden* vagy *semmi* között vonja meg radikálisan a határt: „Én így gondolkodom: vagy mindent, vagy semmit. Életet életért. Ha elveszed az enyémet, add ide a tiedet, s add ide megbánás nélkül, visszavonhatatlanul. Másként: inkább nem is kell”. Erre jegyzi meg Bazarov, hogy „ez igazságos feltétel” (160).⁷³ Az igényességnek a tulajdonságát így látszólag Ogyincovához köti elsődlegesen a szöveg (vö. Bazarov reakcióját: „Aztán meg az is lehet, hogy túlságosan igényes”, 160), nem feledhető ugyanakkor, hogy az ezt követő párbeszéd Ogyincovát mutatja fontolva mérlegelőnek, míg Bazarovot a *teljes odaadás* szószólójának – vö. Ogyincova: „Hát maga azt hiszi, hogy – bárminek adjuk is oda magunkat – könnyű a *teljes* odaadás?”, Bazarov válasza: „Nem könnyű, ha elkezd mérlegelni az ember, ki akarja várni az időt, meghatározza a maga értékét, vagyis sokra tartja magát; de ha nem mérlegel, nagyon könnyű lesz az odaadás” (160). A *minden* vagy *semmi* életelv megfogalmazása a szerelemi történet keretében erősödik hát fel, Bazarov *nihilizmussal* fémjelezhető életfelfogását radikálisan átminősítve – nem mindegy, hogy a *semmi* vagy a *minden* felé törekedve élík-e a hősök az életüket, csak a *minden*, a *teljes* odaadás hozhatja meg a szerelmet. Az átélés és gondolat másik pólusa a *sem mire* korlátozódik. Ám ugyanakkor csupán

⁷³ Erről a kérdésről lásd: ЖЕКУЛИН, Н. Г.: Базаров и вопросы личности. In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Атила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 69–78.

a *semmi* felismerése mellett célozható meg a *teljesség* – ez Bazarov *nihilizmusának* a lényege.

Ebben a gondolati összefüggésben új fényben tűnik fel a természettudós Bazarov hitvallása is, aki az „egyforma szerkezetű” emberek közül egynek a megismerését már elegendőnek ítéli ahhoz, hogy „valamennyiről véleményt formálhassunk”, hiszen az „emberek olyanok, mint a fák az erdőn; nincs olyan botanikus, aki minden egyes nyírfával foglalkoznék” (134). Az *egy* és a *minden* összekapcsolása éppúgy visszautal a nihilizmus-meghatározásra mint a *semmi–minden* jelentés-összefűzése a szerelmi történet leírásában, hiszen a *semmiféle tekintély és elv előtt nem meghajolni* gondolat megfogalmazásában fellelhető a „ни одного” („egy sem”) kifejezés, amit már csak az is kidomborít, hogy *Ogyincova* nevének orosz értelme is feleleveníti az *egy* fogalmát. A *semmi* és a *minden* közé ékelődik tehát az *egy* fogalma, amelynek más-más a helye *Ogyincova*, illetőleg Bazarov alakjának szemantikai megformálása síkján. *Ogyincova* leválasztja magáról Bazarovot, a *teljes* odaadás helyett *egyedül* marad, mert csupán arra bizonyul képesnek, hogy a saját egyedüli személyének érvényesítését célzó teljességre törekedjék. E teljesség mögött azonban a *semmi*, a „szakadék” tátong. Bazarov ezzel szemben az *egy*et (így önmagát is) az *összes*, a *teljes* nevében avatja vizsgálat tárgyává, és végül így jut el oda, hogy önmagát mint *egy*et analizálva ne csak a romantikus lelkületű embert ismerje fel önmagában, hanem egyben különbséget is tudjon vonni az „erdőt” alkotó „fák” között: Arkagyijtól búcsúzában, barátjához fordulva élesen különválasztja a „magatokfajta nemesember”-t (Arkagyijt) és az ő életelvét képviselő embereket („Aztán meg nem is értél meg annyira, hogy beválj közénk [...] nekünk ez unalmas..., nekünk az kell, hogy [...]”, 298). Ám mindehhez már a következőt is hozzáfűzi: „Vagy elfelejtetted, hogy a csókát a családi ösztönéért tisztelik? Mutasson példát neked! Élj boldogul, szinyor!” (299). Amiért pedig Bazarovnak tovább kell utaznia, azt az *üres* motívumán keresztül minősíti a regényszöveg: „Láthatod, hogy mit csinálok: maradt a bőröndömben egy *üres hely*, szénát tömök bele: így van ez az életünk bőröndjében is; ki kell tömnünk, mindegy, mivel, *hogy üres hely ne maradjon benne*” (299; „лишь бы пустоты не было”, 174). Az *élet bőröndjének a betöltése*, a pusztá ürességnek a felszámolási vágya, annak a *szakadéknak* (vö.: „бездна”) az elkerülése, amely a magányos *Ogyincova* mögött leskelődik, akit „az eliramló élet tudatának és az új élmény vágyának hatása arra készítetett, hogy maga mögé nézzen”, ám aki ennek nyomán maga mögött nem mást lát, mint „az ürességet... vagy a csúnyaságot” (170) – ezek a gondolatelemek segítenek közelebb férkőzni Bazarov *teljességigényének* a megértéséhez.

A *nihilista* főhöst mozgató regény így szól arról a haladási sávról, amelyet a mindenkori emberi törekvés a *semmi* és a *minden* között járhat be, a lélek és a szellem közömbösségétől (lásd: *все равно, равнодушие*) addig a szerelemig, amelynek mértékét a „mindent vagy semmit”, a *teljes odaadás* Bazarov megítélése szerint „igazságos feltétele” rajzolja ki. Ám a szerelem *Turgenyevnek* ebben

a regényében is csak a *lelki-szellemi összpontosítás kiteljesedésének* nagy emberi élménylehetőségeként fontos, a *teljesség* meghódítási kísérletének méltó emberi tapasztalataként. A *jellem* ábrázolása messze túllép az erkölcsi megítélés keretein, a hősnek éppen azt a karakterisztikus vonását állítja az előtérbe, hogy átélési képessége révén mennyire mélyen vonódhat be a *teljesség* tartományába. Nincs még egy Turgenyev-regény, amely a *semmi* és a *minden* ilyen gazdag motívumskáláját vonultatná fel, mint az *Apák és fiúk* – éppen a *semmi*, a *pusztaság*, az *üresség*, a *szakadék* veszélyén mérve a *minden*, a *teljes*, az *egész* értelmét. Ennek eredményeképpen az elkülönülő társadalmi típusok regényhősként egybefűződnek. A nevében *Árkádia* gondolatát, az *aranykor*-eszmét őrző Arkagyij, a hozzá kapcsolt mitológéma szellemében nem kevésbé keresi a teljességet (fontos költői locusává nem véletlenül lesz a szimbolizálódó *kert* – „Nyikolszkojében, a kertben, egy magas kőrisfa árnyékában egymás mellett ült a gyep téglapadon Kátya és Arkagyij”, 271), mint a nihilista Bazarov, aki ugyan megvonja a határt a „Ti” és a „mi” között, de csak azért, hogy elismerhesse: Arkagyijnek másképp kell eljutnia Árkádiába, mint neki, aki élete bőröndjét helyenként szalmával tömi ki, hogy ne maradjon benne üres hely. De nem is marad. Az *üresség felszámolásának* gondolatkörét Turgenyev itt is a *termékenység* metaforakörére építve bontja ki, épp ez az a poétikai regiszter, amelyben mélységesen egybetartozóvá válik a négy regény,⁷⁴ a *Rugyin*, a *Nemesi fészek*, az *Apák és fiúk* és *A küszöbön*.⁷⁵

A *teljesség*, az *odaadás hőseit* „csatasorba” állító regények más-más aspektusában rögzítik és eltérő irányokba ágaztatják a felvetett kérdéskört. A *Rugyinban* a költő Rugyin útját követve a szövegközi irodalmi kultúra *musica mundanájába*, a *mindenség zenéjének* többszintű metaforikus értelmébe hatolhat be az olvasó;

⁷⁴ A poétikai rokonság említett ténye felől érdemes számba venni Turgenyev *ars poetica*i valloását is (az 1880-as életműkiadás harmadik kötetének előszavából), amely szerint az író hat regényén végigtekintve elmondhatja magáról, hogy az 1855-ben írott *Rugyintól* az 1876-os *Töretlen föld* (*Бновь*) című regényig „egy és ugyanaz az ember volt”, akinek alkotását az „állandóság”, a művei közötti összefüggést pedig az „egyenes vonalú irányultság” jellemezte. Vö.: *II. C. C. T.* 6. 557; a magyar szakirodalomban lásd: ZÖLDHELYI Zsuzsa: *Turgenyev világa*. Budapest, Európa, 1978. 115–116. A hős „állandóságának” tulajdonságát a jól azonosítható turgenyevi típus árnyalását biztosító variatív megjelenítés nézőpontjából értelmezi Virginia Woolf, amikor arról vall, hogy „A Rugyinok, Lavreckijek, Litvinovok, Jelenák, Lizák, Mariannák egyetlen folyamatos színkálában olvadnak egymásba [shade off into each other], változataik sokasága is inkább egyetlen, hajszálfinoman és mélyen ábrázolt típust alkot, semmint több különálló, egyénített férfit és nőt”. WOOLF, Virginia: i. m. 1980. 289; az angol eredetit lásd: WOOLF, Virginia: i. m. 1980b. 250. Az állítás magjában rejlő igazságot nem tagadva érdemes e tételhez A. Maurois finom kiegészítését hozzáfűzölnünk: „ha Turgenyev típusai ténylegesen egy kisszámú fajtához tartoznak, ezen fajtákon belül a változatok megszámlálhatatlanok és jól meghatározottak. Turgenyev minden egyes regényében ott találják [...] a rendkívüli nőt és az orosz Hamletet. Igen, de ezek a különböző Hamletek egyáltalán nem hasonlítanak”. MAUROIS, André: i. m. 1931. 192.

⁷⁵ *A küszöbön* című regényről ebből a nézőpontból lásd Kondor-Szilágyi Mária elemzését az alább következő Függelékben.

a *Nemesi fészek*ben a *reflexív gondolkodás* tétjének a *hős egyben maradása* (vö.: „*уцелеть*”) bizonyul, ez az eredménypontja Lavreckij teljességet hozó „világjárásának”; az *Apák és fiúk*ban reflektálódik legösszettebben a *semmi*, a *nihil* gondolatára az élet kiteljesítésének gondolköre, jól körvonalazva a *pusztaságnak* minősülő élet terméketlenségét; végül *A küszöbön* már arra figyelmeztet: a *teljes odaadás* nem csupán az ember legkarakterisztikusabb vonását alkothatja, de egyben árnyalatlaná is teheti az élet lényegét, elszegényítve a termékeny élet lehetőségeinek gazdag körét.

A négy regény a teljességre törekvő hősök történeteinek eltérő szűzséváltozatait kínálja rokon, de egyedileg kidolgozott metaforapoétikai keretek között. A metaforavilág közös pontjai és a szűzséváltozatok felismerhetősége segít az olvasónak abban, hogy a „regényi” írásmódot elkülönítse a kisprózát jellemző művészi megformálástól. Nem terjedelmileg, hanem írásjellegzetességek, a fent meghatározott alapszűzsé olyan elmélyült kidolgozottsága alapján, amelyet szemantikailag karakterisztikusan súlyozott, összetett metaforakibontás hitelesít.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ALLEN, Elizabeth Cheresch: Turgenev's Narrative Voices. *Russian Literature* 16, 1984. 333–346.
- ALLEN, Elizabeth Cheresch: *Beyond Realism. Turgenev's Poetics of Secular Salvation*. Stanford University Press, 1992.
- ARMSTRONG, Judith M.: The True Origins of the Superfluous Man. *Russian Literature* 17, 1985. 279–296.
- CLAYTON, J. Douglas: Night and Wind: Images and Allusions as the Source of the Poetic in Turgenev's *Rudin*. *Canadian Slavonic Papers* 26, 1984. 10–14.
- COSTLOW, Jane: *Worlds within Worlds. The Novels of Ivan Turgenev*. Princeton, Princeton University Press, 1990. 11–29.
- GIPPIUS, Vasily: On the Composition of Turgenev's Novels (1919). In: LOWE, David A. (ed.): *Critical Essays on Ivan Turgenev*. Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co., 1989. 144–154.
- HETESI István: *Turgenyev. A hősök és a „randevű” az írói pálya első felében*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990.
- HETESI István: *Művek, kapcsolódások. Puskin- és Turgenyev-tanulmányok*. Pécs, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 1999.
- KROÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rügyin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002.
- LEDKOVSKY, Marina: *The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism* (= Colloquium Slavicum 2). Würzburg, Jal-Verlag, 1973.

- LOTMAN, Jurij: A szüzsé eredete tipológiai nézőpontból. Fordította: Klausz Páldikó, Pálfi Ágnes. In: KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai. In honorem Jurij Lotman.* Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994. 82–118.
- LOTMAN, Jurij: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben. Fordította: Szitár Katalin. *Szép Literaturai ajándék* 1995/3–1996/1. 118–136.
- NAGY István: Гершензон читает Тургенева (Гершензон М. О. Мечта и мысль И. Тургенева. М. 1919). In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции.* Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 161–165.
- THIERGEN, Peter: *Aliis in Serviando Consumor. Emblematische Symbolik und Bildsprache in I. S. Turgenevs "Rudin" (Turgenev – Studien I) (= Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978).* Köln–Wien, Böhlau-Verlag, 1978. 509–520.
- ZÖLDHELYI Zsuzsa: *Turgenyev világa.* Budapest, Európa, 1978. 115–116.
- ГЕРШЕНЗОН, М. О.: *Мечта и мысль. И. С. Тургенева. Л. Н. Толстой в 1855–1862 гг.* (1919) (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 103). Nachdruck der Ausgabe Moskau 1919 mit neuen Registern. München, Wilhelm Fink Verlag, 1970.
- ЖЕКУЛИН, Н. Г.: Базаров и вопросы личности. In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции.* Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 69–78.
- ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа: К проблеме реминисценций в «малой» прозе Тургенева. In: *Hungaro-Slavica. IX. Internationaler Slawisten Kongress: Kiev, 6–13. September 1983.* Budapest–Köln, Akadémiai Kiadó – Böhlau-Verlag, 1983. 345–356.
- ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа: Поздний Тургенев и символисты. In: *От Пушкина до Белого. История реализма. Проблемы поэтики.* Санкт-Петербург, Издательство СПбГУ, 1992. 146–169.
- КРАСНОКУТСКИЙ, В. С.: О некоторых символических мотивах в творчестве И. С. Тургенева. In: БОГДАНОВА, И. А. (ред.): *Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX века,* Ленинград, 1985. 135–150.
- КРОО, Каталин: Проблема бесплодности в романах Тургенева «Рудин» и «Отцы и дети». In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции.* Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 114–120.
- КРОО, Каталин: Поэтическое развитие мотивов слова и дела в романе И. С. Тургенева «Рудин». *Studia Slavica Hung.* 47/3–4, 2002, 327–350.
- МАНН, Ю. В.: «Истинно лишний человек» (К типологии центрального

персонажа повести Тургенева «Дневник лишнего человека»). In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – Холлош, Атила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 140–151.

МАРКОВИЧ, В. М.: *Человек в романах И. С. Тургенева*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1975. 59–61.

МАРКОВИЧ, В. М.: *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы)*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1982. 131–132.

ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Тургенев-новеллист (1929). In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Сборник трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки русской культуры, 2000. 427–447.

ТОПОРОВ, В. Н.: *Странный Тургенев (Четыре главы)*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1998.

ЦЕЙТЛИН, А. Г.: *Мастерство Тургенева-романиста*. Москва, Советский писатель, 1958.

FÜGGELÉK

KONDOR-SZILÁGYI MÁRIA

A termékenység gondolköre Turgenyev *A küszöbön* című regényében

Turgenyev *A küszöbön* című regényében is igen sokoldalúan bontja ki a *termékenység* és ehhez kapcsolódóan a *teljesség* és *üresség* kérdéskörét. E problémakifejtés néhány pontját követve lehetőség nyílik arra, hogy új szempont feltárásával árnyaljuk annak a kapcsolatnak az értelmezését, mely a regény női főszereplőjét, Jelena Sztahovát Dmitrij Inszarovhoz fűzi. A *termékenység–terméketlenség* motívumpáros egy szinten a *szerelem–aszkezis* témajaként merül fel a regényben. Nem tekinthető ezért véletlennek, hogy *A küszöbön* című mű értelmezésére vállalkozó Turgenyev-szakirodalom általában kitüntetett figyelmet fordít a regény elején két mellékszereplő párbeszédében megjelenített „áldozati szerelem” („любовь-жертва”, 14; 14/32)⁷⁶ – Berszenyev) és „élvezeti szerelem” („любовь-наслаждение”, 14; 14/31 – Subin) szembeállításának.⁷⁷ Az „áldozati szerelem” lényege nemcsak az önfeláldozás, hanem annak az érzésnek az átélése, ahogyan az érzelem szubjektuma a másik fél áldozatává lesz. Jelenának élet-elemévé válik Inszarovhoz fűződő szerelme, a férfi viszont belehal ebbe a szerelembe. Ugyanakkor Jelena végül feláldozza magát, hogy férje céljainak (életművének) szentelje életét.

⁷⁶ A regény magyar és orosz változatát a következő kiadások alapján idézzük, zárójelben a lapszámok megjelölésével: TURGENYEV, Ivan: *A küszöbön, Apák és fiúk*. Fordította: Áprily Lajos. Budapest, Európa, 1962. 7–161; ТУРГЕНЕВ, И. С.: *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах*. Т. 8. Москва–Ленинград, Наука, 1964. Az orosz idézetek lapszáma után a sorszámot is közöljük.

⁷⁷ Mihail Gersenzon az említett kétféle szerelem ellentétbe állításához kapcsolódóan kiemeli, hogy Subin kevésbé vágyakozik a teljesség (цельность) felé, mint Berszenyev, ezért számára a saját boldogsága fontos. A szerző hangsúlyozza, hogy Turgenyev Berszenyev által elveti ezt az egoista gondolkodást, amely a korszak minden betegségének gyökere. Emellett az áldozatiság két aspektusára is kitér Gersenzon, és a két főszereplőt, Inszarovot és Jelenát a haza és a szerelem „Don Quijoté”-inak nevezi. ГЕРШЕНЗОН, М. О.: Мечта и мысль И. С. Тургенева. In: *Избранное*. Т. 3. *Образы прошлого*. Москва–Иерусалим, Университетская книга, Gescharim, 2000. 601–602. A kétféle szerelem szembeállítását Hetesi Istvánnál is megtalálhatjuk. A kutató a férfi szereplők elemzését Jelena vágyai és törekvései felől közelíti meg. HETESI István: „Csak egy gondolata van...”. In: *Turgenyev. A hősök és a „randevú az írói pálya első felében*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990. 212–213.

A nő–férfi viszony ábrázolásának a keretében megformálódó *termékenység*-problémakör megvilágításához nagymértékben hozzájárul a regényben a *Lány egyszarvúval* mitológéma számos elemének a felvonultatása.⁷⁸ A regény női főszereplője, Jelena megfeleltethető a mitológéma Szűzének, Inszarov pedig az Egyszarvúnak. E mitológéma számos irodalmi, és képzőművészeti megjelenítés alapján ismert.⁷⁹ A mitológémában az egyszarvú koshoz hasonló, nagyon vad állat, feje közepén egyetlen szarvval. Mivel a vadász nem képes a közelébe férközni, egy tiszta, szépen öltözött szüzet kell arra a tisztásra ültetni, ahol az egyszarvú megfordul. Az állat a szűz ölbe fogja hajtani a fejét, és engedelmesen követi őt. Az Inszarov alakjához kapcsolódó *termékenység–terméketlenség* problémakör kibontása a mítosz legelső változatához vezet vissza az olvasatot. A *Lány egyszarvúval* téma elsőként valószínűleg Indiában bukkant fel, ahol a történetben még *Ekasringa*, az egyszarvú remete szerepelt, akinek a neve hozzávetőlegesen „egyszarvú szentet” jelent. Történetének alapmotívumai megfelelnek a fentebb leírt történet eseménykomponenseinek, vagyis egy szűzlánynak kell elcsábítania a remetét, hogy hajlandó legyen a királyi palotába menni, ami a remete lakhelyeül szolgáló erdővel, azaz természettel szemben, a civilizációt képviseli. Ebben a történetben a remetéhez kapcsolódnak a forróság, szárazság, aszkézis jellemzői, amivel szemben áll a termékenységet szimbolizáló víz, és a szexualitás. Azért kell elcsábítani a remetét, hogy feloldódják az országot sújtó aszály.

A *Lány egyszarvúval* történet vizsgálatakor két téma tűnik ki – egyrészt a „szűziség”, másrészt a „szarvviselés” témája, vagyis a női és a férfi princípium megkülönböztetése, amelyek megjelenítése tekintetében hangsúlyozandó, hogy ezek egymás nélkül nem léteznek. A Szűz legfontosabb szakrális feladatának a *befogadást* tartották, amely az örök női princípiumhoz kapcsolódóan mindig az *első befogadás*, vagyis a megújulás volt. A „szarvaslét” viszont a *férfi princípium* jelentője, hiszen a mitológémában az egyszarvúnak a férfiaságot kell szimbolizálnia. A *szarvas*-minőség maga a *termékenység*szimbólum férfias aspektusa, illetve a szellemi teremtés képessége is.

Inszarov *szarvas*-minőségére, illetve „egyszarvúságára” tárgyszerűen vastag botja is utalhat, amivel felszerelve bejárja Kuncovo környékét. Az indiai remete, Ekasringa történetéhez visszatérve új megvilágításba helyezhető az egyszarvú jelentése is, ha tekintetbe vesszük a következő tény: az indiai remeték legfontosabb gyakorlata az *egy pontra összpontosítás*, vagyis az *ekágrata*, amellyel

⁷⁸ Részletesen lásd: KONDOR-SZILÁGYI Mária: „Boldogságot kerestem – s lehet, hogy halált találok”. A *Lány egyszarvúval* mitológéma analógiái Turgenyev *A küszöbön* című regényében. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből* 2 (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum, 2006. 353–369.

⁷⁹ A mitológéma irodalmi forrásai például: *Mahabharata* és a *Physiologus*; képzőművészeti példák közül: Helené Történetek Mestere: *Lány egyszarvúval*, Esztergomi Keresztény Múzeum, vagy a Cluny Múzeumban található hat kárpitból álló sorozat.

igazi akaratra tesznek szert. Ez az *egy pontra összpontosítás* lesz Inszarov egyik legfontosabb jellemzője a Turgenyev-kritikusok szemében is – vö.: „a legutolsó bulgáriai paraszt és én – egy és ugyanazt akarjuk. Nálunk mindenkinek egy a célja. Megérti, hogy ez milyen önbizalmat és erőt ad nekünk” (65⁸⁰). Inszarov első subini jellemzésében megjelenik a hős tulajdonságaként a *szárazság* és az *erő*, sőt a *szárazság* vonása ismétlődést is mutat: „*Száraz, száraz* lélek, de mindnyájunkat porrá tudna törni” (58).⁸¹ Még ugyanitt Subin megjegyzi, hogy Inszarovnak csak *egyetlen* dolga van: kiűzni a törököt az „unalmas Bulgáriájából” (57). Inszarov *egyetlen* feladatát, vagyis célját, amelynek mindent alárendel, Berszenyev is kiemeli Jelenával való beszélgetésében: „Csak egy gondolata van: hazájának felszabadítása” (49).⁸² Ez az az *egy pont* tehát, amire Inszarov összpontosít, vagyis aminek minden mást alárendel, még a magánéletet is, és éppen ettől válik *szárazzá*, amire Subin is felfigyel.

Inszarovban eszerint megtaláljuk a mitikus egyszarvú remete tulajdonságait. Az aszkétaságot, illetve szárazságot kell megtörni ahhoz, hogy elmúljon az aszály, vagyis az *új hős prototípusát fel kell áldozni ahhoz, hogy a következő, valóban orosz cselekvő hős eljöhessen*. Ehhez szükséges a szűzlány, aki megszelídíti az egyszarvút, és kinek áldozata útján benne újjászülethetik a hős – ez a lány pedig nem más, mint Jelena, történetünk *hölgye*, aki immár a hős törvényes asszonyaként viszi tovább annak *egy ügyét*. Jelena – Subin szavaival – „mindig kiváló emberek után kutat” (28; 28/29). Keresi azt az embert, akit megszerethet, az igazi férfit, akinek ügyét követheti. Érdekes az író játéka a nyelvtani nőnemmel, a „Hazát” («Родина») és „Jelenát” («Елена») szinte egymásba helyettesíthetővé téve Inszarov mondataiban (64; 67/16–18; lásd továbbá: 157; 162/ 24–25). Amikor Jelena azt kérdezi Inszarovtól, szereti-e hazáját, Inszarov így felel: „Amikor valaki közülünk meghal érte, akkor azt mondhatjuk, hogy szerette őt” (64; „Вот когда кто-нибудь из нас умрет за нее, тогда можно будет сказать, что он ее любил”, 67; 16–18). Mielőtt meghal, Inszarov felkiált: „...meghalok... Isten veled, szegénykém! Isten veled, hazám!” („я умираю... Прощай, моя бедная! Прощай, моя родина!”), 162; 24–25).

A felsorolt példák bizonyítékkal szolgálnak arra, hogy Inszarov *egy ügye*, ami a haza felszabadítása volt, itt egyesül a Jelena iránt érzett szerelemmel, vagyis a magánélet ügyével. Jelena ezek szerint valamiféle hatalmas erő birtokában van. Szerelmük végzetessége túlmutat a szokványos emberi szenvedélyen. A mítosz középkori értelmezései szerint⁸³ a szűzlány a tiszta akaratot, az egyszarvú pedig

⁸⁰ „Заметьте: последний мужик, последний нищий в Болгарии и я – мы желаем одного и того же. У всех у нас одна цель. Поймите, какую это дает уверенность и крепость!” (68/ 10–13).

⁸¹ „Сушь, сушь, а всех нас в порошок стереть может” (60/27–28; kiemelés – K. Sz. M.).

⁸² „У него одна мысль: освобождение его родины” (51/12–13).

⁸³ BURCKHARDT, Titus: *Alkímia*. Budapest, Arcticus, 2000. 81–94.

az életerőt szimbolizálja. A Szűz önmagában csak lehetőséget hordoz, ahogy az Egyszarvú is, ezért vonzalmuk, egymásra találásuk mintegy természeti törvény bizonyosságával következik be. Így a termékenység problémakifejtése szempontjából fontos, hogy az aszketikus, száraz hőst, Inszarovot, el kell csábítania Jelenának, hogy a terméketlenség állapotából a termékenységbe vezesse, a szűzre jellemző befogadóképességével, amellyel a férfi ügyét annak halálával továbbviheti. Jelena is olyan *üres edény*nek bizonyul a regényben, amelyről Subin beszél Inszarovval kapcsolatosan, aki „össze van kötve földjével” (58), és Inszarov az, aki képes ezt az edényt megtölteni tartalommal, még hozzá „élő vízzel” (58).⁸⁴ („Hozzá van kötve a földjéhez – nem úgy, mint a mi kongó⁸⁵ edényeink, akik így hízelegnek a népnek: ömölj belénk, te tiszta víz!”, 58⁸⁶). Így hát Inszarov a haza ügyét a magánüggyel keresztezve maga adja tovább feladatát, *egyetlen ügyét*, termékeny téve és ezzel *kiteljesítve* küzdelmét. Ezen a szemantikai síkon a hőst és a hősnő figurája poétikailag messzemenőig egymásra van utalva.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BORGES, Jorge Louis: Az Egyszarvú. In: *Képzelt lények könyve*. Fordította: Scholz László. Budapest, Helikon, 1988. 31–33.
- DOBROLJUBOV, Ny. A.: „Mikor jön el az igazi nap?”. In: DOBROLJUBOV, Ny. A.: *Három tanulmány*. Fordította: Lukácsné Jánossy Gertrúd. Budapest, Magyar Helikon, 1972. 66–137.
- HETESI István: „Csak egy gondolata van...”. In: *Turgenyev, A hősök és a randevú az írói pálya első felében*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990. 210–231.
- KÁDÁR Zoltán – TÓTH Anna: A „Természettudós” intelmei. In: *Az egyszarvú és egyéb állatfajták Bizáncban*. Budapest, Typotex, 2000. 145–153.
- MEGGYESI Tamás: *Lány egyszarvúval*. Budapest, Pallas Stúdió, 2001.

⁸⁴ Afanaszjev részletesen foglalkozik az *élő víz* és a *jósló szó* viszonyával a régi orosz gondolkodásban és a folklórbán. АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Живая вода и вещее слово*. Москва, Советская Россия, 1988. 314–355.

⁸⁵ Az *üres* (vö. Áprilynál: *kongó edény* – *élő víz* jelentésszövevényi formákat most folyó kutatásunkban vizsgáljuk, melyben kitérünk az *üresség* különböző jelentésaspektusainak az értelmezésére is Turgenyev *A küszöbön* című regényében. A szereplők nagy részének élete üresnek és értelmetlennek tűnik a hősnő, Jelena számára, aki egyedül próbál valamilyen módon kitörni a tétlen, üres orosz létből. Amikor az *ürességhez* a *hiábavalóság* és az *értelmetlenség* jelentésrétegei is társulnak, megérkezünk Turgenyev regényének egyik fontos motívumköréhez, a *vanitashoz*. Erről részletesen lásd KONDOR-SZILÁGYI Mária: „Füst, füst és semmi más...”. Vanitas-szimbólumok Turgenyev műveinek jelentésterében. In: H. VARGA Gyula (szerk.) *Semiotica Agriensis 2* (= Magyar Szemiotikai Tanulmányok 9) (megjelenés alatt).

⁸⁶ „Он с своею землею связан – не то, что наши *пустые* сосуды, которые ластятся к народу: влейся, мол, в нас, *живая вода!*” (60, 28–30). Kiemelések – K. Sz .M.

- WOODWARD, James B.: On the Eve. In: *Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev* (= Slavistische Beiträge 261). München, Verlag Otto Sagner, 1990. 79–121.
- АФАНАСЬЕВ, А. Н.: *Живая вода и вещее слово*. Москва, Советская Россия, 1988. 314–355.
- ГЕРШЕНЗОН, М. О.: Мечта и мысль И. С. Тургенева. In: ГЕРШЕНЗОН, М. О.: *Избранное*. Т. 3. *Образы прошлого*. Москва–Иерусалим, Университетская книга, Gescharim, 2000. 543–631.
- МАРКОВИЧ, В. М.: Трагическое в романе «Накануне». In: *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы)*. Ленинград, Издательство ЛГУ, 1982. 166–186.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк (1929). In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки русской культуры, 2000. 381–402
- ТОПОРОВ, В. Н.: Любовь и смерть. In: ТОПОРОВ, В. Н.: *Странный Тургенев (Четыре главы)*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 54–101.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк (1929). In: ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*. Москва, Языки русской культуры, 2000. 381–402.