

KOVÁCS ÁRPÁD

A prózanyelvi identitás Turgenyev antropológiájában

Egy felesleges ember naplója

Szép az, ami fölösleges,
ami célját önmagában hordja.

(Miguel de Unamuno)¹

A frázis és az önértékű szó

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

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

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

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

(TURGENYEV 1964, 170.)³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ S rövidesen a filozófiai pályától is.

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

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

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

Exkurzus I.

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

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

A megnyilatkozás és az elbeszélés összefüggése Turgenyev prózájában

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A „felesleges” felettese

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ Kiemelés tőlem – K. Á.

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

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

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

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

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

A szubjektív metaforizáció: szakadék és fénysugár

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A beszéd és az írás retorikája

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A konfesszionális tudat

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

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

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

Az Isten leheletétől elpusztulnak, haragja szelétől semmivé lesznek (JÓB 4:9).
Titokzatos szó jutott hozzám, de csak suttogást fogott fel belőle a fülem (JÓB 4:12).

Valamint:

Rettegés és reszketés fogott el engem, és rettegés töltötte el minden csontomat.
Szellő suhant el az arcom előtt, felborzolódtott a szőr testemen.
Megáll, de nem ismerem fel, amit látok. Egy alak van a szemem előtt, halk hangot hallok:
Igaz-e Isten előtt a halandó? (JÓB 4, 14–17).

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

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

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

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

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

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

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

Művészet és természet: párbeszéd Puskinnal, Goethével, Pascallal

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

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

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

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

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

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

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

(Franyó Zoltán fordítása)

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

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

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

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

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

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

TERMÉSZET, MŰVÉSZET

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Exkurzus II.

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

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

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

(Térey János fordítása)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁵ Akárcsak a herceg Lizát, Liza Bizmjonkovot, Bizmjonkov Csulkaturnint, Matrjosa Trezor kutyát.

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

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

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

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

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

²⁶ A fordításban: „Varázssal ragyogjon reája”.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliográfia

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

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

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

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