

SELMECZI JÁNOS

## *Senilia*: az önértelmező írás műfaja

Turgenyev: *Költemények prózában*

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

(Turgenyev: *Látogatás*)

### Új forma – új műfaj: az írás evolúciója

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

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

<sup>1</sup> Saját fordítás – S. J.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>5</sup> Saját fordítás – S. J.

<sup>6</sup> Saját fordítás – S. J.

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

### Impresszionizmus: a pillanatba zárt élet – metaforába rejtett aforizma

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

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

<sup>8</sup> A továbbiakban a hivatkozott oldalszámot zárójelben adom meg.

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> Saját fordítás – S. J.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Az önértelmező írás – a személyes alkotás készítése

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliográfia

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

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

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