

A tér és alkotás összefüggései az orosz gondolkodás tükrében – Gogol *Holt lelkek* című poémája

1. Orosz terek alkotása, vagy orosz alkotások tere

1.1. A tér, az alkotás és az orosz gondolkodás problémaköreinek összefüggőségéről

Gogol *Holt lelkek* című poémájának cselekménye Oroszországban játszódik, annak megjelenítése, jellemzése egyik központi témája a műnek. De hogyan lehet egy ekkora vagy akár bármilyen országot megjeleníteni, minden hétköznapiságával, a benne élő emberek és rendszerek szabályszerűségeivel és szabálytalanságaival? Adódik a hagyományos „narratív” válasz: történeteket mondok róla, tájairól, hőseiről, szokásairól; Gogol is ezt teszi. De miféle tájak, miféle hősök, miféle szokások? „Ki és mi hát?” (237).¹

Anglia sziget, Olaszország csizma, Oroszország pedig...? Oroszország nagy. Térben elfoglalt mérete, a teresség, tágasság Oroszországnak régóta jellemzője a mindennapi gondolkodásban is, a műben szintén kiemelt szerepe van. Explicit szövegbéli megjelenéseit gyakran kísérik erre utaló jelzők: „óriási orosz birodalom” (10), „Oroszország nagyságát, hatalmas kiterjedését” (201). Adódik hát, hogy a tér szempontjából vizsgáljam a művet, különösen, ha Gogol Oroszország-értelmezését érintve olvassuk a *Holt lelkeket*. Fontos, hogy ez a térjelleg a benne lévő – „ahol mindenki inkább terjeszkedni szeret” (115), „itt minden szeret szélesen elterpeszkedni” (162) – dolgokra egyaránt vonatkoztatható. A földrajzi tér és annak jellemzői így nem függetlenek az általa befogadott dolgoktól, a tér hatással van a tárgyakra, emberekre, jelenségekre. Természetes határok híján az emberek, hogy értelmezhetővé tegyék a teret, amelyben élnek, azt saját maguk alkotta határokkal töltik meg. Ezek sorompók, házak falai, rangbéli különbségek... stb. Az utóbbiak szociális különbségekként természetesen nem kézzelfoghatóak olyan értelemben, mint az elválasztást biztosító tárgyak, például a sorompók, de mégis a tapasztalati világhoz tartoznak, és az ember élettapasztalatát tekintve elég konkrétaknak mondhatók. Dolgozatomban a térpoétikai vizsgálat során ezen elemek összességét tapasztalati térnek fogom nevezni. Látható hát, hogy

¹ A pusztán oldalszámmal jelzett idézetek itt és a továbbiakban is a következő kiadásból valók: GOGOL 1977.

a tér határoltsága vagy annak hiánya összefüggésbe hozható az orosz gondolkodás és életmód tapasztalati világával (REGÉCZI 2015: 11–12), de mi a helyzet a tanulmány címében felvetett másik idetartozó kérdéskörrel, melyet az alkotás problémájaként jelöltem meg?

Az alkotást lehet a nem létező létezővé tételeként is értelmezni. Mint ilyen, alapvető módja az emberi létezésnek. A műben egy jó ideig nem esik ilyesféle tartalomról szó, hacsak nem tekintjük ennek hiányát a téma egyfajta tárgyalásának, Manyilovnál például „a tervek egyébként mindvégig csak tervek maradtak” (22). Korobocskánál is inkább termelésről van szó, anyagi dolgok létrehozásáról. Ez egyfajta alkotásként is értelmezhető lenne, de mivel nem az élet megértésére, hanem feltételeinek megteremtésére irányul, jócskán különbözik is attól. A későbbiekben majd látjuk, a kettő, a termelés és az alkotás, mégsem független egymástól. A műben azonban hangsúlyosan inkább a nyelv, a szóbeli és írásbeli megnyilatkozás van alkotásként megjelölve, hiszen „minden nép, amelyben megvan az erő záloga, tele van a lélek sajátos, ragyogó, *alkotó képességeivel* és más isteni adománnyal – sajátosan *különbözik beszédében*” (105). Az általam kiemelt részben itt a beszéd, különösen és a műre vonatkoztatva: az orosz beszéd, van alkotásként vagy annak forrásaként leírva. Azonban itt nagyon más a szöveg hangvétele! Sőt, nemcsak a hangvétele, amely jóval komolyabb, emelkedettebb, mint az eddigiek, de a tere is. Mintegy felülről, egész Oroszországot szemlélve szól a benne élők alkotási módjáról szerző: „megszámlálhatatlanul sok a kupolás, tornyos, keresztes templom a szent és istenfélő Oroszországban” (105). A megidézett sorok fontos példát kínálnak arra, hogy a térérzékeléshez kötött alkotás-gondolat elválaszthatatlan az oroszságtól, Oroszország jellemezhetőségétől. A narrátor is pozíciót vált az adott helyen, mintegy lírai énként jelenik meg. A líra nagyon személyes, az énről szól, így alkalmas arra, hogy az alkotás módjáról és körülményeiről beszéljen. A következő oldalakon az általános, narratív szinten megjelenített „alkotási módot” az elbeszélő alkotási módjának története váltja fel, metaszinten bár, de mintha az eddig ábrázolt tapasztalati tér szemlélési módjának változásával ragadná azt meg: ahol „gyermeki szem mindenütt sok érdekeset fedezett fel”, ott „most egykedvűen hajtatok” (106) – közli az elbeszélő. Ez a líraiság összefüggésbe hozható azzal, hogy a művet poémának lehessen nevezni (KOVÁCS 2009: 172).

Az ehhez hasonló, nagy lírai kitérők mintha egy párhuzamos „történetet” mesélnének el, a narrátor alkotási módjának történetét, komplex metaszövegét létrehozva. Bár dolgozatomban négy ilyen nagyobb kitérőt fogok megkülönböztetni, ez a narratív szint lépten-nyomon megjelenik Csicsikov utazásai szűzséjének megformálása során is, lényegében mindig,

amikor az elbeszélő kiszól. Az utolsó fejezetben már meglepően nagy terjedelemben mutatkozik a cselekmény mellett, a szerző így egyszerre igyekszik az életről beszélni és arról, ahogyan beszél az életről. Ez vezet valamiféle műnemi keveredéshez, amikor is a történetmondás és az abba ékelődő kommentárok, kiszólások, „kitérők”, melyek gyakran lírai hangvételt közvetítenek, lírai és epikai együttességet teremtenek. Sok esetben azonban egyszerűen a történetmondás és annak reflektálása kétféle diszkurzus összekapcsolását teremti meg. Az ilyenfajta egybefonódást a narrátor már a mű elejétől indokolja, Manyilov leírásának nehézségeinél például „a szerzőnek be kell vallania, hogy az ilyen vállalkozás igen nehéz. Nagyobb szabású egyéniségek ábrázolása sokkal könnyebb” (20). Később mint célt jelöli meg, hogy „azt hozza felszínre, ami állandóan előttünk van, de amit a közömbös szemek mégsem látnak” (128), valamint azt tanácsolja: „Rajta hát, fogjuk be a silány embert!” (219), azaz ábrázoljuk. A megfelelő ábrázolásra való orientáltság tehát a cél, ami egyben megint térbeli mozgásként jelenik meg: „felhozni”, „befogni a szekér elé” – ismét látható, milyen szorosan fűzi bele az elbeszélő az alkotás gondolatkörébe – s itt már az irodalmi szövegalkotás problémájáról esik szó – a térbeliség szempontját.

1.2. A tér és az alkotás gondolatkörének összekapcsolása a gogoli poétika szakirodalmi értelmezésének a fényében

A *Holt lelkek* térpoétikáját értelmezve önmagában megkerülhetetlen Jurij Lotman 1968-ban íródott tanulmánya, *A művészi tér problémája Gogol prózájában* (LOTMAN 1994). Ebben az írásában Lotman hangot ad annak a gondolatának, hogy a térpoétika nyelvként funkcionál és világértelmezési modellek letéteményese. Ha nyelv, akkor ugyanúgy az alkotáshoz, vagyis a szövegben megformált világértelmezéshez van köze, mint ahogy Gogol a *Holt lelkek*ben, ahogy fent láthattuk, a nyelvhez köti az alkotóképesség megnyilatkozását. Tér és nyelv kapcsolatának specifikus lotmani értelmezésére hívja fel a figyelmet Peeter Torop a *Lotman's semiotics of literature in terms of "space as language"* című tanulmányában (TOROP 2022), melyben interpretálja a Lotman által kínált Gogol-olvasatot, és egyben azt is, hogyan függ össze a térfogalom kidolgozása Lotman munkásságában a szöveg szemiotikai fogalmának megalkotásával. Ez utóbbi említett tanulmány tehát kifejezetten középpontba helyezi a *tér* és a *nyelv* mint *alkotás* (művészi szöveg) összefüggöttségét. Így Lotman térértelmezésének és az azt továbbvezető elméleti közelítésnek a bemutatása az első fejezet e második részében két kiemelt szakirodalom fényében vezeti tovább a *tér* és *alkotás* gondolatköröknek tanulmányunkban ajánlott társítására vonatkozó érvelést.

Hivatkozott munkájában Lotman az irodalmi művekben kibontakozó szüzsélehetőségeket vizsgálja, melyek mindig sajátos művészi tér határain belül alakulnak ki. Ez a tér „nem vezethető vissza a létező tájegység valamely helyi jellegzetességének egyszerű felidézésére” (LOTMAN 1994: 119), ami más irodalmi műfajba fordításánál válhat nyilvánvalóvá, hiszen ilyenkor más jellemzők kerülnek előtérbe. Példának hozza erre Lotman, hogy ha egy regény színházi szövegbe fordul, a színpadi térjellemező mögött, mely az elhatároltságban, egyik oldalról való nyitottságban ölt testet, a regényben a nézőpontot tapinthatjuk ki, nem a megjelenített teret (uo. 119–120). A fókusz eltolódik, „a művészi tér a világ oly modelljét képviseli, amelyet a szerző a maga térképzetének nyelvén fejez ki” (uo. 121), ez a nyelv így egy absztrakt nyelvként fogható fel, amelyen a szöveg a benne megtestesülő világot modellezi, annak ellenére, hogy az inkább lehet jellemző a szerző szociokulturális helyzetére és korára, mint konkrétan és kizárólagosan a szerzőre.

De milyen lehet a kiterjedése ennek a térnek? Nullától háromdimenziósig terjedhet, azaz „lehet pontszerű, lineáris, síkbeli és háromdimenziós” (uo. 122). Ezekre később még részletesebben kitér a kutató, Gogol művészi terének konkrét vizsgálatánál. A tér határoltságának is kiemelt szerepe lehet, ami „összefügg a tér átváltozásával az azt kitöltő dolgok összességéből valamiféle absztrakt nyelvbe” (uo. 126). Az, hogy a szöveg térbelileg elhatárolódik a nem-szövegtől, bizonyítéka annak, hogy a művészi térn nyelv sajátos modellező rendszerként jön létre.

„Elegendő egy képzeletbeli kísérletet végezni: vegyünk egy bizonyos tájat és képzeljük el úgy, mintha az ablakból látnánk (pl. a keret a megrajzolt ablaknyílás legyen), vagy gondoljuk egy festménynek. Az adott (egy és ugyanazon) festői szöveg érzékelése a két esetben különböző lesz: az elsőben kiterjedt egész látható darabjaként értelmezhető. (...) A másik esetben a falra akasztott keretben látható tájkép nem tekinthető valamely nagy kiterjedésű valóságos kép darabjának.” (uo. 125)

Gogol műveiben a fent tárgyalt művészi tér kiemelt szerepű. A jól kijelölt terek sajátos kontinuumot, azaz folyamatosan változó egységet prezentáló folytonosságot képviselnek a műalkotásban. Fontos, hogy hol nem játszódhat egy adott mű cselekménye, hová nem tehető át koherens módon, hiszen ezen keresztül vannak megjelölve a modellált világ határai.

Lotman bemutatja konkrét művek példáján, hogy Gogol életművén átívelően a térn nyelvek milyen hihetetlen sokasága bontakozik ki (vö. pl. zárt vs. nyitott tér; színházszerű pantomim-tér – *Esték egy gyikanykai tanyán*; végtelen, kozmikus, nem emberléptékű tér – *Vij stb.*), a változatok bonyolultan összekapcsolódva, egymást kiegészítve vagy egymásnak ellentmondva jelennek meg. A *Pétervári elbeszélésekben* hívja fel a figyelmet a *Holt*

lelkekben nagyon fontos és eddig nem tárgyalt térfajtára, az útra, amely mint „az adott személy sajátos individuális tere jelenik meg” (uo. 172). Lényege, hogy a hős elszakad a környezetétől, saját, ívvel rendelkező, lineáris pályát fut be, még akkor is így tekinthető, ha ez a pálya oda-vissza mozgást és töredezettséget foglal magában. Az elbeszélésekben a hősöket útjuk lázadáshoz vagy pusztulásba vezeti a bürokratikus, tartalmatlan világgal való viszonylatban, „még csak megszületőben van az »út« mint a művészi tér sajátos típusa; a *Holt lelkekben* formálódik meg majd a maga teljességében” (uo. 177).

A *Holt lelkekben* Lotman szerint az eddig tárgyalt terek összes típusa összefonódik, hiszen Gogol szándéka szerint a mű egész Oroszországról és az élet minden aspektusáról szól. Mégis, alapvető megkülönböztető jegyként a 'cél nélküli – cél felé tartó' ellentétet jelöli meg. Előbbihez egyaránt tartozhat az egy pontba történő összezsugorodás és a cél nélküli kiterjedés, hiszen mindkettő értelmezhető egyfajta mozdulatlanságnak. Utóbbi, hogy teljesüljön, az út térfajtáján belül kell, hogy véghez menjen, mely képes a többi térfajtát magába foglalni azzal, hogy keresztülvisz rajtuk, valamint képes időbeliséget is kifejezni. Így a *Holt lelkek* szereplői Lotman szerint mozgókra és nem-mozgókra oszlanak (uo. 180).

Lotman tanulmányában az időbeli modellalkotás mint másodlagos felépítmény van megjelölve a térnyelvhez képest (uo. 180). Torop felhívja azonban a figyelmet arra, hogy Lotman számára nagyon is érdelemes az időparaméter, továbbá fontos az irodalmi szövegben modellált világkép és a kultúraszemiotika szempontjából a kronotopikus gondolkodás feltételezhetősége, melyet véleménye szerint implikál Lotman felfogása (TOROP 2022: 588).² Nyilván összefügg ez azzal, hogy Lotman értelmezése szerint Gogol műveiben a térnek, illetve az abban lévő mozgásnak szimbolikus jelentőséget lehet tulajdonítani, hasonlóan a középkori gondolkodásban megjelenő földrajzi terekhez. Így ezek a mozgások lefordíthatóak a morális értékek tengelyén történő mozgásokra, ahol a fent a menny, a lent a pokol megfelelője, és ezek a terek szimbolikus jelentőséget nyernek. Azonban Lotman megítélése szerint egy művészi alkotás nyelve eredendően különböző nyelvek összessége – itt általánosítódik Bahtyin polifónia-elméletének indíttatása –, amelyekből lehet, hogy van domináns, de az sohasem lehet egyedüli (uo. 587–588).

A metaszöveg-anyagok is felfoghatók a mű poétikáján belül egy nyelvnak, és ezek is térmodellre épülnek és egyszersmind társítják a tér és az alkotás gondolkörét, mindezt

² Többek között ehhez is kapcsolódik Torop tanulmányában a Bahtyinra történő olyan hivatkozás, amely egyben számot vet Bahtyin és Lotman elméleti gondolkodásában a közös pontokkal és a különbségekkel is. Ezek lényegét abban látja a kutató, hogy Lotman például a polifónia fogalmát általánosabb értelmezési keretbe helyezi, mint ahogy azzal Bahtyin Dosztojevszkij-interpretációjában találkozhatunk (TOROP 2022: 588). Bahtyin kronotoposz-elméletéhez ld. BAHTYIN 1975, 1976.

alkotásként magára a műalkotás szövegére vonatkoztatva. Ezért nagy jelentőségű, hogy amikor Torop Lotman elméleti térkonceptióját tanulmányozza a kutató Gogol-olvasatán keresztül, akkor ettől elválaszthatatlannak tekinti azt, ahogyan Lotman a kultúraszemiotikájában és annak elméleti megalapozásában kidolgozza magának a szövegnek a fogalmát. Ez ugyanis szintén mint tér definiálódik, és a művészi szöveg, illetve tágabban a kultúra szövegei alkotói produktumok. A szövegfogalom is értelmezhetetlen a tér és az idő paraméterei nélkül. Ezek elválaszthatatlanul összekapcsolódó fogalmak, elég csak arra gondolni, hogy egy szöveg időben és térben bontakozik ki, mely tényezők egymással kölcsönhatásban állnak, így lesz maga a kronotoposz is szintetikus fogalom (uo. 591).

Torop a kérdés körbejárása során, visszanyúl Lotman korábbi gondolkifejtéséhez, mely A. M. Pjatyigorszkijjal polemizálva bontakozott ki. A Pjatyigorszkij által térként elképzelt szövegnél a rögzítettség aspektusa áll a középpontban (vagyis a szöveg lehatárolt és rögzített) (PJATYIGORSZKIJ 1962), azonban Lotman szerint az általa hordozott teljesebb jelentés különböző belső és külső kapcsolatokon keresztül teremődik meg, amelyektől a maga egészében nem elválasztható, mivel azok részét képezik (LOTMAN 1964). Míg tehát Pjatyigorszkijnak a szöveg térjellege lehatároltságában fejezi ki magát, addig Lotman a szöveggel kapcsolatban egy szélesebb, az értelmezéssel összekötött térképzetre hívja fel a figyelmet. A szöveget így kétszeresen lehet interpretálni, hiszen nem csupán rögzített jellegével hozza létre az értelmezésnek egy terét; a szövegfogalmat más kulturális jelenségek vizsgálatához is lehet alkalmazni, melyek bevonódnak a szövegbe és kapcsolatot alkotnak annak elemeivel. Ezek külön kontextusokat képeznek. A szöveg maga így összetett szemiotikai rendszerként van jelen, amely az intra-és extratextuális valóság határvonalain jött létre: egyrészt rögzített határokkal rendelkezik, másrészt ezek a határok az állandó értelmi dinamikában eltolódhatnak, attól függően, milyen szempontból mérlegeljük a szövegbe vont kulturális anyagok terét. Ugyanaz a szöveg is különböző kontextusok figyelembevételével más-más szövegtér-definícióhoz vezet. Ha Gogol poétikájára vonatkoztatjuk mindezt, magát a szerzői hozzáállást, illetve annak metaszóveg-poétikai megnyilatkozásait a *Holt lelkek*ben is tekinthetjük ilyen belsővé váló külső kulturális kontextusnak.

Összegezve elmondható: Torop azt a gondolatot állítja a középpontba, hogy a tér nemcsak nyelvnek bizonyul az irodalmi szövegben, hanem a szöveg maga kiterjedt értelmezési tér, amely térkontextusban modellálja a valóságot, és a szöveg térmodellelemei is rekonstruálhatók. Ez a gondolatsor domborítja ki igazán azt, hogy Lotman Gogol-szövegolvasata mi módon vonatkozatható az alkotás problémakörére. A szűzségmegformálás térvonatkozásainak vázolásával kezdtük a fenti bemutatást (LOTMAN 1994). Lotman más

munkájából ugyanakkor tudjuk, hogy a szüzséalkotásba beletartozik minden más poétikailag értékelhető komponens (például: a mű vége mint kiemelt struktúraalkotó tényező, a hős kapcsolata a környezetével, a motívumrendszer stb. LOTMAN 1993). A Torop-tanulmány ugyanakkor azt a gondolatot rejti magában, hogy a kulturális szöveg úgy modellezi a valóságot a térábrázoláson keresztül, hogy a térmodell magának a megalkotott szövegnek is elidegeníthetetlen része. Így sajátos, korántsem egyszerű kapcsolat létesül az ábrázoló szöveg és az ábrázolt világ között, mindkettő térkoncepción alapul.³

2. A tapasztalati terek ábrázolása

2. 1. A tér értelmezésének kifejtési logikája

A *Holt lelkek* értelmezését a tapasztalati tér vizsgálatával kezdem, azon belül is a város terének tanulmányozásával. E terek az ott lakók életmódjával és világlátásával, illetve mindkettő statikusságával hozhatók összefüggésbe. Az áttekintést a cselekmény szintjén megjelenő útnak mint térnek elemzésével folytatom majd, mely Csicsikovval függ össze. Itt a földbirtokosok tereire szükséges röviden kitérni, ezeknek számomra főleg Csicsikov karakterének felderítésében van jelentőségük. Ezt követi majd egy újabb fejezetben a tanulmányban kialakított szempontok szerint központinak bizonyuló jelenet értelmezése, melyet Csicsikov „szerzővé válásának” jeleneteként nevezek meg, bekapcsolva azt a főhős élettörténetébe. Rámutatok arra, hogy a mozgás problémája összefüggésbe kerül az alkotás kérdéskörével, a kiteljesedett értelem megragadásához azonban valami hiányzik, így a dolgozat külön egységében folytatom majd az értelmezést a lírai kitérők vizsgálatával. Ezek szorosabban és egy másik, a cselekmény felettinek mondható szinten kapcsolódnak az alkotás folyamatához és annak regénybeli értelmezéséhez. Végül a két szint által hordozott jelentéseket és a közöttük lévő kölcsönhatások értelmét próbálom meg majd egyeztetni.

2. 2. A város tere

Kezdem hát az elején, valami egészen konkrétal: „N. kormányzósági székhely” (5) terével. A megjelölés általános, a helyszín bizonytalan: az orosz vidéki város, elhelyezése az országon belül a „Moszkváig” és a „Kazanyig” húzódó utak hosszainak összehasonlításával leírva. Erre az általános értelemben vett vidéki városi oroszországra tesz a narrátor utalásokat többes szám első személyű, mellékes megszólalásaival, mint például: „amilyeneket nálunk a

³ A térkoncepción fog alapulni Lotman szemioszféra-elmélete is: LOTMAN 2002.

színházban viselnek a vendégeket megszemélyesítő szereplők az utolsó felvonásban” (9). Már itt összeköti az „itt”-re, a „nálunk”-ra, azaz a város szociális életére jellemző légkört a szerepjátszással és a vendégeskedéssel.

A város nem egységes „sűrűségű” tér, „ezek a házak néhol szinte elvesztek a mezőszélességű utcák és a fakerítések végtelen sorai között, néhol meg egy csomóban szorongtak” (8).⁴ Ám túl a hiányon és ellentmondáson, miszerint nem egységes és ellentétes sűrűségű (elterjeszkedés – összehúzódás), ez a fizikai tér meglehetősen furcsán viselkedik. Amikor a városi tér tágas, akkor határolt, kerítéses, összetömörülve viszont szinte egybeolvad, ezek a részei „észrevehetően élénkebbek, népesebbek voltak” (uo.) – már itt utalás történik a később tárgyalt szociális tér egybeolvadó, egységes jellegére. A városi kert feltűnően lepusztult „vékony fácskái” ellentétben állnak az újságokban említett kert „tребélyes fái”-val (9), melyekről szinte ódákat zengenek a polgármesterhez címezve: „mint dobogott a polgárok szíve a túlárado hálától, és mint omlott a könnyek árja a polgármester úr iránt érzett elismerés jeléül” (uo.) Már itt, a mű elején megjelenik tehát a kopott, bizonytalan kiterjedésű valóság és az erről írt fellengzős ferdítés világa. A tér leírása hazugsággal vagy legalább hízélgéssel függ össze, ez az orosszághoz kötődik: „elhagyatott – vagy mint nálunk mondják – szép téren” (136), a gúnyos hangvétel itt ellentétébe átfordítva hordoz csak igazat.

A városra mint egyfajta szociális térre azonban ez a minden bizonytalanságával is konkrét, fizikai tér kevésbé jellemző. Ebben szobák és egyéb fizikai terek, sőt, konkrét párbeszéddek helyett is sokszor csak a társadalmi érintkezés egyik szituációjának leírásából jutunk a másikéba. Ide bejutni nem kapun vagy sorompón keresztül lehet, még csak nem is lépcsőn kell fel- vagy lemenni, hanem az szükséges, hogy az ember „valamennyi magas rangú hivatalnoknál látogatást tegyen” (10). Fontos még, hogy Csicsikov „ügyesen tudott hízélegni mindegyiknek” (uo.). A hízélgés attribútumát egybevetve annak a parkos tér leírását követő megjelenésével elmondható, hogy a hamisság jellemző erre a szociális térre. A hazugsággal határos jó modor, tapintatosság is fontos tulajdonság, valamint, legalábbis Csicsikovtól mint kívülállótól elvárt feltétel, hogy bent maradjon a térben. Hisz a kivetését elindító eseménynek is egyik fele az, hogy udvariatlan volt: „meg is bánta ő aztán, hogy ezt a szabályt semmibe vette” (166).

De hogyan is jelenítődik meg a szövegben ez a tér? A beszéd általában csak mint általánosság jelenik meg, mint „ezt és ezt” – szokta mondani valaki, inkább jellemzés, mint beszélgetés: „ilyen kifakadások hallatszottak: »Már akár így, akár úgy, nincs más hátra, ki

⁴ D. Jones a város házainak ezt az elevenességét és kaotikusságát a gogoli Pétervár-ábrázolásokhoz, azon keresztül pedig a hamissághoz köti: JONES 2002: 11–12.

kell dobnom a kárót!«” (14), vagy ilyen leírással találkozunk: „beszélgetéseiket valami különös nyájasság, szelídség jellemezte: »Édes barátom, Ilja Iljics!...«” (151). Figyelemre méltó ezeknél a típusú „megszólalásoknál”, hogy igen gyakran szinte tartalmatlanok, mint a hozott példákban látható; elnyújtott a közlés, mintegy a formában „fürdőzik”. Konkrét megszólalása hasonló részben például csak Szobakevicsnek van, aki fenntartásokkal kezelhető e tér őslakosának: „máris rálépett a lábára, aztán így szólt: »Bocsánatot kérek.«” (14). A miliő, a szokások gúnyos leírása tölti ki az elbeszélő bekezdéseit, a mozgás embertől emberig, vendégségtől vendégségig történik: oda-vissza, céltalan. A fizikailag meghatározatlan térben az emberek főként rangjukkal, tisztségükkel egyenlők, hasonlóan a Gogol egyéb műveiben történő ábrázolásokhoz, például a *Pétervári elbeszélésekben* (LOTMAN 1994: 168). A narrátor fecseg, a teret például másik tér megidézésével mint látomással írja le: „Fekete frakkok bukkantak fel, idesuhantak, odaröppentek, egyesével és csoportosan, mint nyáridőben, forró júliusban a legyek” (11). Vagy egy elmélkedéssel törli meg a leírást a tisztviselők udvarlási szokásairól: „viszont az államtanácsos, tudja a jó ég, mikkel traktálja őket: [a hölgyeket – A. B.] vagy azt fejtegeti, hogy milyen határtalanul nagy az orosz birodalom, vagy bókokat mond nekik” (12). Ezt a furcsa teret ezekhez hasonló fecsegéssel, általánosítással, tipizálással tölti ki a narrátor. Mindez hozzájárul ahhoz, hogy a városi előkelőséget – habár különálló emberekből áll, akik neveket is kapnak – lényegében egy hangnak lehessen tekinteni. A konkrét személyek bár apróbb jellemző tulajdonságokkal el vannak egymástól különítve, például „az ügyészt koromfekete, sűrű szemöldökével s kissé hunyorgó bal szemével” (13) írja le, ez nem változtat számottevően anonimitásukon.⁵ Ez a tér a városi kollektíva tere, a fizikai valósággal (mint a parkról szóló példánál láthattuk) csak felületes kapcsolatban áll.

A szociális tér közös „valóságába” a pletykán keresztül jutnak be annak elemei. Ezek az elemek a tényleges műbéli valósággal, történetekkel felületes viszonyban vannak csupán. A pletyka maga viszont mintha testet nyerne: „a hír egyre tovább és tovább terjedt, míg végre eljutott a legtávolesőbb mellékutcákba is” (187), ködként száll a városban. Bár előfordulhat, hogy fizikailag nem létező dolgokról (holt lelkek) vagy meg nem történt eseményekről (lányszöktetés terve) beszélnek, ezáltal mégis valamilyen szintű létezésre tesznek szert a szociális térben. Ez már köthető az alkotás kérdésköréhez, hiszen a pletyka által létrehoznak valamit, történetet, világnézetet teremtenek. Ebben a „narratívában” a jobbágyok nem emberekként, inkább tömegként vannak ábrázolva, vagy többes számban mint „Csicsikov

⁵ Eichenbaum szerint Gogol szereplői „megdermedt pózok”: EICHENBAUM 1974: 3.

jobbágysai”, vagy általánosítva: „a paraszt az új földről (...) megszökik” (149). Sokszor ismétlődik, hogy ezek az elképzelt jobbágyságok elképzelt helyzetben, de el akarnak szökni, jelezve, hogy ez a létforma ellenséges „nekik”. Ez a városi narratíva által konstruált valóság, összeolvadt hangok szólama – így tudják csak elképzelni a parasztokat is, emberségüktől megfosztva, ösztönös tömegként.

A szociális térben/világban tehát mintha nem lennének egyedi esetek, a dolgok, történetek általánosokként vannak megjelenítve, minden megtörtént már. (vö.: „egész sereg szórakoztató történetet adott elő, amelyeket hasonló alkalmakkor már sok helyen elmondott nevezetesen...” – itt következik egy hosszú, személynevekkel tűzdelt felsorolás; 165).

A szóbeszédnek valós következményei vannak a tekintetben, hogyan viszonyulnak a városiak Csicsikovhoz. A pletyka felnagyítja őt milliommossá, aminek híre ismeretlen eredetű, szemben a vele kapcsolatos híresztelések később tárgyalt két főágával (holt lelkek vétele, lányszöktetés). A cselekmény tere nem „fizikai” tér, a szóbeszéd tere asszociációs tér. Itt a pletyka nemcsak terjed, hanem változik is. Ezt a képet erősíti Csicsikov milliomos hírének eredménye: „nagyobb és meglepőbb (...) volt az a hatás, amelyet Csicsikov a hölgyekben keltett” (152). A pletykának egyre több kézzelfogható eredménye van, „Az üzletekben csak úgy tolongott az asszonyok” (153), a hivatali hazugságok, a nem létező dolgok vétele (ami szintén egyfajta hazugság) így a társadalomnak és viselkedésének szövetébe belefonódva van ábrázolva. A pletyka eleinte követhető fonala kigombolyodik és összegabalyodik, „mindenféle históriát terjesztenek róla... s ha legalább valami értelme volna... De ha beszélnek, akkor talán mégis van valami alapja...” (185). A bizonytalan szóbeszéd kaotikus természeti jelenséghez hasonlítatják, „Mintha hirtelen vihar kavarta volna fel a szendergő várost.” (uo.)

Mint már említettem, a szociális térben a városiak közös „valóságukat” a pletykán keresztül konstruálják, aminek „eredettörténete” is van. Egyik forrása a hivatal működése, amely saját térrel rendelkezik a városin belül, kívülről „az óriási kőházzal nem volt arányban a tér többi épülete” (136). Belülről a hivatal tere piszkos, a hozzá tartozó idő bizonytalan, a valóság előjárók általi alakíthatósága mitológiai hasonlatban jelenik meg, itt először „az elnök ismerőse volt, s az tetszése szerint meghosszabbíthatta vagy megrövidíthette a hivatalos órákat, mint Homérosz Zeusz” (134). Ezt a világot nemcsak pénzbeli korrupció, („kivett zsebéből egy bankjegyet, és letette”, 138), működteti, hanem barátság alapú is („Az én barátainknak nem kell fizetniük!”, 141), valamint a nyereség, az üzlet tisztelete: „igazán szép szerzemény”, ami „derék dolog, üdvös dolog” (uo.). A nyereség itt már szinte vallásos értékkel van felruházva. Az adásvételi szerződés, melyet ilyen pozitív színben tüntetnek fel,

holt lelkekre, nem létezőkre vonatkozik, ez a hamisság azonban nem zavarja működését. Az elbeszélő nem írja le a hivatal terét azzal a kifogással, hogy „rettentően fél minden hivataltól” (136). A teret mégis megtölti tárgyakkal, látunk „sokféle iratot”, „széles tarkókat” (uo.), valamint hangokkal: „rekedt kiáltások hangzottak”, „tollak zajos percegése” (uo.). Így a hely leírásra kerül az ott dolgozók, az asztalok, a munka zajainak tekintetében, ez a nyüzsgés pedig erősen valamiféle alkotótevékenységre (a kiáltás és az írás is nyelvi tevékenység) utal, de eredménye hamis, üres. Ez látszik abból, hogy az innen a pletykába kerülő holt lelkeket mint egyszerű „áttelepítésre” váró „jobbágyokat” (149), valós, létező embereket fogadják a városiak.

A szóbeszéd másik forrása a földbirtokosok szava. Először Nozdrjov a bálban: „ő [Csicsikov – A. B.] holt lelkekkel kerereskedik” (167), majd Korobocska, aki „behajtat a városba, s ott biztos forrásból megtudja, mennyiért szoktak elkelni a holt lelkek” (173). Ezeket a híreket az „egyszerűen csak kellemes hölgy” (174; „просто приятная дама”, 179)⁶ és a „minden tekintetben kellemes hölgy” (174; „дама приятная во всех отношениях”, 179) jelenetében láthatjuk a pletykába jutni. Az „egyszerűen csak kellemes hölgy” a pletyka terjedésének propagálója, célirányosan és igen sietősen halad: „Az úrhölgy az imént hallott roppant érdekes újságot vitte tovább, (...) mentől előbb, azon melegében továbbadja” (173). Ez a sietség szinte torzítja a teret, a „fehér szegényekháza elviselhetetlenül hosszúnak látszott” (uo.), erre felkiált: „Hát ennek már sosem lesz vége?” (uo.), jól látszik itt az előkelőség hozzáállása a szegényekhez, valamint az, hogy milyen prioritásokat tartanak szem előtt. Az „egyszerűen csak kellemes hölgy” megérkezik a „minden tekintetben kellemes hölgy” házába, amely a következő vonásokon keresztül kap leírást: két kiskutya, „plüsshuzatú spanyolfal”, „pamuthímzés” (174). Jellemző a beszélgetésükre, de a „minden tekintetben kellemes hölgy” egész terére, hogy inkább felesleges, mint hasznos dolgokkal van megtöltve, a felületeknek nagy a szerepe: „plüsshuzatú”, „divatos mintájú és színű” (175). Az „egyszerűen csak kellemes hölgy” csak saját reakciójáról képes beszélni – „de képzelje el az én helyzetemet” (179) – a „minden tekintetben kellemes hölgy” pedig mindenhol szerelmet, csábítást lát: „Hát egyszóval az öregasszony után jár!” (uo.) Itt egy magjában igaz történetből a lányszöktetés romantikus kódjára felhúzott történetet találnak ki: „itt nem holt lelkekről van szó”, hanem „meg akarja szöktetni a kormányzó lányát” (180). A kész, ponyvaszagú irodalmi képzet alapján létrehozott „valóság” hamis, jellemzésére, megítélésére szerint, alkalmazható Lotman Puskin Tatjánájával kapcsolatban kimondott állítása: „Az ilyen értelmezés sokkal

⁶ Az orosz nyelvű idézetek forrása: GOGOL 1951.

inkább jellemzi a tudat hordozóját, mint az értelmezés tárgyát” (LOTMAN 2006: 139). Ez után a kormányzó lányát beszélük ki, a „két hölgynek homlokegyenest ellenkező véleménye volt arról, amit csaknem egy és ugyanazon időben láttak” (181). A jelenetnek itt vége, „határozott meggyőződésé vált, amit az imént csak feltételeztek” (183), ezt a fajta tudásszerzést tudósok és „okos emberek” (184) módszeréhez hasonlítva általánossá terjeszti a narrátor.

Láthatjuk hát, hogy a város szociális terébe hogyan kerülnek bele a lakóik által megélt valóság elemei. Az így kialakult valóságkép rosszabb esetben hamisságon, jobb esetben találgatáson alapszik, de talán nem ez a rossz benne: magát az irányultságát, megalkotási módját ábrázolja helytelennek a mű. A hivatal esetében korrupt, anyagi nyereségre irányul; nem kifejezetten fontos, hogy igazságon alapuljon. A pletyka esetében valamilyen szenzációhajhászás, unaloműzés a célja; fontosabb a hatás, mint a tartalom; terjesztői saját gondolatviláguk rabjai. Ez csak egy látszólag egységes világ, valódi kapcsolódás nincs, ezt mutatja a benne zajló beszélgetések, megszólalások üressége. Amikor ki akarják gombolyítani a pletykát, összeülnek, itt „ezúttal nem holmi szegényekről vagy más, mellékes dolgokról volt szó, hanem önmagukról, közös bajról, amely valamennyiüket egyaránt fenyegette, minden egyes hivatalnokot személy szerint érintett” (194). Látszik, hogy bár a világuk közös, a benne élők egyedül maradnak önérdükkel: egység akkor fordul elő, ha egyszeri esemény során az egyéni érdekek egybeesnek. Talán még ez sem lehetséges: a temetési menetben: „csakis önmagukra gondoltak; találgatták, milyen lesz az új főkormányzó” (215). Ez nemcsak azért szomorú, mert egyikük halála során nem az elhunytira gondolnak, hanem jelzi, hogy bár a gondolat közös („milyen lesz az új főkormányzó”), mégis mindenki egyedül van („csakis önmagukra gondoltak”). Egy közös közvéleménymasszában élnek, ebben mint önérdékszigetek úszkálnak céltalan. De mit állít a narrátor ezzel szembe? Ahhoz, hogy e kérdésre választ kaphassunk, Csicsikov útjának terét vizsgálom a továbbiakban, ideértve a látogatásokat is.

2. 3. Csicsikov útja, és amin áthalad

Csicsikov tere a műben, hasonlóan a narrátornak a lírai kitérőkben konstruált metateréhez, útként értelmezhető. Mindkettejük „saját” részeiben központi szerepe van az útnak mint térformának. Azonban míg Csicsikov történetének korlátozottan van csak kifutása, a lírai kitérőkben az alkotásról szóló elmélkedésnek határozott íve van, ezt azonban csak később fogom elemezni. A mozgó, úton lévő Csicsikovra nézve a város tere ellenséges, hiszen a

benne lévő „köves út” gyötrelmes: „mint minden gyötrelmem, nemsokára véget ér” – ezt olvashatjuk a mű elején (18). Városi létének közepén „A kocsi zörgéséből és zökkenéseiből is észrevehető volt, hogy már kövezeten döcögnek.” (126), és a végén a hős szintén „bukdácsolva haladt, és nagyokat zökkent a kövezeten” (214). Ez ellentétet alkot a városon kívüli országúttal, ahol „sima, puha földön robogtak” (18). Érdekes, hogy a városi tér csak az úton lévő Csicsikovhoz ellenséges, amikor pusztán „elindult, hogy megnézze a várost” (8), és hasonlóan, amíg ki nem taszítják, semmi kellemetlenség nem éri. Továbbá a hízelkedő, udvarias Csicsikot egészen a szabályszegéséig (a bálban a kormányzó lányának udvarol) a város szociális terében is szívesen fogadják, rögtön az elejétől fogva: „ilyen hízelgő vélemény alakult ki a vendégről a városban” (16). Amikor ez megváltozik, innen egyszerűen kizárják, „vagy egyáltalán nem fogadták, vagy olyan különösen furcsán, kényszeredetten beszéltek vele” (208). Átmenetileg ugyan beleragad az adott térbe („már nem tudta, mi módon lesz lehetséges a városból kiszabadulnia”, 152), a befogadásba bele is betegszik: „Véletlenül akkor kissé megnáthásodott (...) ezeket a bajokat rendkívüli bőkezűséggel osztogatja a mi kormányzósági városaink éghajlata” (207). Befogadni viszont az után fogják ilyen szinten, hogy megfelel értékeiknek, az elejétől jelen lévő hízelkedésen túl a hivatal terénél tárgyalt adásvétel-intézése folytán. Nos, de arról volt szó, hogy Csicsikov újáról beszélek, nem Csicsikov betegségéről, nézzük hát azt az elejétől és térjünk náthás állapotára vissza később.

A továbbiakban megnézem tehát a földbirtokosok tereit, amelyeken áthalad, és az őket összekötő utakat, megvilágítandó Csicsikov jellemzőit. Maga az út az említett sima, kényelmes földút. Elsőre rátérve a két oldalán „a nálunk megszokott sivár látvány tárult eléjük: homokbuckák, tüskés cserjék (...) farakás alakú, szürke fedelű parasztházakkal” (18), természetesebb, fából készült, de a fő, hogy „teresebb”, mint a város. A látóhatár tágasabb, a házaknak a tetejük is látszik, mintha kicsit feljebb emeltük volna szemünk. Ez a tér, az úton haladó, az azt környező tárgyakra irányuló nézőpont ezt követően sokáig nem jelenik meg. Csicsikov az úton két földbirtokos között attól függően van jó vagy rossz hangulatban, hogy sikerült-e épp a célja felé haladni, Manyilov után például „a tervek, a feltevések és az anyagi kilátások sikerrel kecsegtették, (...) az arcán (...) elégedett mosoly ragyogott” (36), de Pljuskin után is „egész úton szokatlanul vidám volt” (126). Itt dalol is, erre később, a földbirtokosok tereinek elemzése után visszatérek.

Manyilov tere már első pillantásra igen nyitott, ritkás: „Az urasági ház egymagában állt a dombon, (...) kiteve a minden elképzelhető oldalról fujdogáló szeleknek.” (19) Manyilovra magára tétlen elmélkedés, azaz nem alkotó elmélkedés jellemző: se hasznos tevékenységre – „a tervek egyébként mindvégig csak tervek maradtak” (22) –, se az élet megértésére nem

irányul – „milyen szép is lenne egy jó baráttal valamely folyó partján lakni” (36) –, azaz céltalan. Ez a tárgyiasság tekintetében (illetve annak hiányosságában) is megjelenik: „némelyik szobában egyáltalán nem volt semmiféle bútor” (22), valamint „dolgozószobájában mindig hevert valami könyv olvasójellel a tizennegyedik oldalon” (uo.). A békés, idilli tétlenség nem annyira visszataszító, de mégsem egy teljes egész, hiszen lenne mit tenni (félkész szobák, tervek). Habár Manyilov nem anyagiasság, vagy haszonleső, befelé fordulásában mégis önző, minden tevékenysége a „lenni” szóban fejezhető ki. Bár nagyon más, mint Csicsikov, az udvariasság, a kellemes dolgok szeretete összeköti őket.

Ezzel szemben Korobocska tere zárt is, határolt is, elszigetelt is („kerítésnek ütközött”, 40), említést kapnak a szobában a „csíkos tapétával bevont fal[ak]”, „fakerek” (41) is. Csicsikovnak viharba kellett keverednie, letérnie az útról és még a csészájából is kiesnie, hogy bejusson. Vidéki, virágzó, egészséges, bár kissé elszigetelt falu, a „kapuk sehol sem düledeztek” (44). Korobocska terének zártsága, lehatároltsága őt magát is jellemzi, gondolkodásában korlátolt; amikor Csicsikov először említi, hogy holt lelkeket akar venni tőle, elképed: „semmiképp sem tudom felfogni. Netalántán ki akarod ásni őket a földből?” (48). Itt nem a lassúnak nevezhető felfogásra gondolok, hanem hogy nem tud nem dologiasan gondolkodni. A holt lelkeket minden elvontság nélkül végül is a hozott (vagy esetükben elvitt) pénz, haszon kontextusában érti meg, a dologiaságot így általánosan kiterjeszthetjük a gazdasági ügyletekre: „a dolog csakugyan előnyös – de túlságosan új és szokatlan, éppen ezért nagyon félt, hogy ez a kereskedő még be találja csapni” (48). Itt a nem értés korlátoltsága az újtól, illetve a megkárosítástól való félelembe megy át, amit csak akkor lehet kiküszöbölni, ha egyéb, megszokott és kézzel fogható dolgok vételére kap ígéretet. Korobocska ha becsületesnek nem is mondható, a hazugság idegen tőle, amit nem ért, azzal bizalmatlan: ezért is lesz ő az „igazság hírnöke”, amikor a városba megy, hogy „megtudja, mennyiért szoktak elkelní a holt lelkek” (173). Korobocskának a tere nem ellenséges, de ellenáll, a kapocs a hasznosság szeretete.

Nozdrjovval nem is saját terében találkozunk, már ez előrevetíti terpeszkedő, szétterülő lényegét. Itt és később is határokat lép át: illendőség határait – „amely összejövételen ő részt vett, az sohasem zajlott le valamiféle »história« nélkül” (67); birtoka határait – „az erdő, amelyik ott kéklik, és ami azon túl van, az is mind az enyém” (71). A végén Csicsikov fogadóbeli szobájába is betör – „hirtelen kinyílt az ajtó, és váratlanul betoppant Nozdrjov” (209). Ha Manyilov felhőként a világ felett lebeg, akkor Nozdrjov rátelepszik. Folyton hazudik, de ezt is szertelenül, „minden érthető ok nélkül szokott hazudni” (67), ellentétben hősünk határozott irányba törekvő hazudozásával. Egymást kölcsönösen hazugnak nevezik, az

orosz eredetiben a „сочинитель” (84) szóval, mely mesemondót, szerzőt jelent. Nozdrjov története értelmetlen, hedonista és felelőtlen káosz; a következőkkel van összekötve: „civakodott és zűrzavart idézett elő”, „két gyere[k] (...), akikre Nozdrjovnak határozottan semmi szüksége nem volt”, „felebarátaikat – rendszerint minden ok nélkül – bemocskolják”, „benyakalt a söntésben” (66–67). Ezzel nem harmonizál, ahogy környezete látja, valamint kicsattanó egészsége: „talpraesett, vidám fickónak nevezik”, „egészséges, telt arcának bőre”, „rövid idő múltán ismét a legjobb barátságban volt ugyanazokkal a cimborákkal” (uo.). Semmi nem annak van mondva, ami, mindent szereztek vagy vettek, nincs alkotás, „nyoma sem volt a dolgozószobák szokásos kellékeinek, azaz a könyveknek, vagy papirosoknak” (71), se termelés: „megnézték a vízimalmot: annak hiányzott az a része, amelyre a felső malomkővet kell erősíteni” (70). Csicsikovot „izgő-mozgó, apró férgek kegyetlenül csípték” (79) az itt alvása közben, Nozdrjovot szintén „átkozott bolhák csipkedt[é]k össze” (80) – a tere mindkettejüknek ellenséges. A „Csicsikovot marcangoló féreg” Belij megítélése szerint egyrészt a pénzhez, másrészt a (hajtó)erőhöz köthető (BELIJ 2006: 217, 222), így értelmezhető a nyereség vágyának. A hangsúlyozott kaotikusság, értelmetlen hazudozás és szétterpeszkedés mutatja, hogy Nozdrjovnak nincs célja, csak szeszélyei. Fontos, hogy Csicsikov számára, mint a tér ellenségességénél láttuk, ez a legrosszabb közeg, Nozdrjov „értékeivel” van leginkább ellentétben, talán csak a hazudozás mint alapvető kommunikációs forma közös bennük.

Szobakevics faluja igen pontosan, roppant tárgyiassan kerül leírásra. Szobakevicset mint „valami közepes nagyságú medvét” (90) látjuk Csicsikov szemén keresztül, aki környezetét maga felé irányítja, a terét egy pontban, önmagában egyesíti: összehúzódik, nem pusztán birtokol, „mintha minden tárgy, minden szék azt kiabálta volna: »Én is Szobakevics vagyok!«” (92). Szóban bár a városiak ellen van – „az egész város csupa gazember” (93) –, ugyanúgy haszonra van orientálva, és köztük jár. Nagyra becsüli halottjait – „Micsoda vasgyúró volt az!” (98) –, ezt azonban csak a nyereség növelésére használja. A tárgyiasság és teljes kihasználás tetszik Csicsikovnak, addig, amíg nem rá irányul, ekkor már „kapzsi fráter” (103).

Pljuskin terébe meglehetősen durván érkezünk, „egy hirtelen erős zökkenés”-sel, „amelyhez képest a városi kövezet semmiség volt” (107). A városi kövezethez hasonlóan ellenségesnek mondható. Ez a tér külső kiterjedésre tágas – „nagy faluba érkezett” (107) –, részletei az enyészet és elhagyatottság állapotában vannak. Az urasági ház hasonló jellemzőkkel rendelkezik. A tér lezáratlan, a hozzá tartozó kert a „falu határán túl húzódott, aztán beleveszett a mezőségbe” (108). Ugyanakkor ez a nem kézben tartott, elburjánzó kert a

falu egyetlen pozitív jelzőkkel illetett eleme, mintha a természettel való összefonódás felszabadítaná az emberi tevékenységet az eredményeire váró enyészet tragikumától.

Gogol számára fontos a tékozlás–pazarlás és a fősvénység–zsugoriság ellentéte, ez jól látszik a *Holt lelkek*ben, de levelezéséből is erre következtethetünk (GOGOL 1996). Pljuskin összehúzódása a használat és a fogyasztás nézőpontjából nézve, azaz Csicsikov és a környezete nézőpontjából, öncélú fukarságnak tekinthető (KOVÁCS 2009: 188). Ezt fentebb is láthattuk, a hasznosítás, használat felőli megközelítés talán az egyetlen szinte univerzális kapocs a cselekmény világának szereplői között. Szobakevics ezért utálja: „a börtönbe zárt rabok is jobban élnek, mint ő” (95). Mind a tékozlás, mind a fősvénység az embernek a dolgokhoz, tárgyakhoz való nem megfelelő viszonya, előbbi alul-, utóbbi felülértékeli őket. A kettő közül az előbbi kötődik Oroszországhoz, „ahol mindenki inkább terjeszkedni szeret, mint összehúzódni” (115). A tékozlás jobban el van ítélve, ez látszik a természet hozzá való viszonyulásában, „fenyegetőbbnek rémlik az éjszakai ég” és „méltatlankodva rázzák komor koronájukat a hatalmas fák” (116) (TOPOROV 2009: 167). A tékozlás, ráterülés képviselője Nozdrjov, aki gyakoribb jelenséggé van meghatározva, így Oroszországra jellemzőbbként. Pljuskin tágabb terei (falu, kert) üresek és elhagyatottak, mert gazdájuk összehúzódott a térrész felől az udvarházba. Nozdrjové ezzel szemben üres, mert személyének irracionális mértékű kiterjesztésével nyomasztóan rátelepszik birtokában lévő terére, és eltékozolja, ami benne van; kiüresíti azt. Míg egyiknél a mozgás egy pontba vezet, a dolgokat felhalmozván, másikuknál egy ponton keresztül, a megszerzés és tovább szórás, szétszórás formájában.

Ha a város összeolvadt szociális tere egy általános társadalmi értékrendszert képviselt, akkor a földbirtokosok terei individuumok értékrendszereit. Ez térpoétikailag is megjelenik, hiszen mindnek saját tere van. Csicsikov útja ezeken átvezet, nem keresztezi őket: mind statikus, változatlan. A földbirtokosok nem közös, hanem a saját tévképzeteik világában élnek, nem közös, hanem saját értékekkel (amelyek nem feltétlen különböznek, vagy kevésbé romlottak). Milyen olvasói tapasztalatokhoz juthattunk hát? Csicsikovot mozgás közben láthattuk, szemben a várossal, ahol mozdulatlanak mondható, ezt mutatja az is, hogy „el is fogadta az ügyész kocsiját” (147).

A Csicsikovra jellemző értékek ismeretéhez azok – mások értékeivel történő – ütközéseinek keresztül jutunk hát közelebb (a városban ilyen nincs: vagy kint, vagy bent). A viszony térpoétikailag is kifejezett, ez jól látható Korobocska terének ellenállásánál, Nozdrjov ellenséges ágyánál, valamint Pljuskin „gerendaburkolata” (107) esetén. Csicsikov azokkal, akik hozzá hasonlóak anyagiasságukban és haszonra orientáltságukban, meg kell, hogy küzdjön, Korobocska és Szobakevics megizzasztja. Nozdrjov és Manyilov nem anyagiak,

utóbbi nem is fejt ki ellenállást, tere is nyitott. Nozdrjovval is megküzd, de más a természete ennek a küzdelemnek, hiszen Nozdrjov nem tart be semmilyen szabályt sem (dámajátékban is csal). Pljuskin esete bonyolultabb: tere ellenséges Csicsikovhoz, akinek célja, hogy elkerülje az összehúzódást, azért halmoz fel, hogy terpeszkedhessen (ezt majd később, élettörténetének vizsgálata során látjuk világosan). Pljuskin célja viszont maga az összehúzódás: a fogyasztás minimalizálására törekszik csupán, így nem kerülnek összetűzésbe.

Pljuskin jelenete után Csicsikov visszatér az útra és dalol. Ez lehet pusztán sikere felett érzett jókedvének mutatása, de a későbbiekben az alkotás motivációjaként megjelenő dalként is értelmezhető, hiszen Csicsikov nemsokára alkotóvá válik, a lelkek átírásakor a történeteiken elmélkedve. Az orosz eredetiben nem nótaként, hanem dalként szerepel Csicsikov éneke, mely az adott olvasatot erősíti: „наконец затянул какую-то песню (...) необыкновенную” (130) (KOVÁCS 2009: 189). A továbbiakban ezt a jelenetet fogom értelmezni.

3. Csicsikov töredezett útja

3. 1. Alkotás zsákutcában

Külön érdemes foglalkozni azzal, hogy az alkotás a cselekmény síkján talán csak Csicsikov „szerzővé válásának” jelenetében merül fel, jobban mondva ennek az átváltozásnak kezdeménye, csökevénye során, hiszen nem teljesül be a folyamat. Csicsikov hivatali ügyintézéshez átmásolja a megvásárolt holt lelkek neveit. E tevékenység célja romlott, hiszen haszonszerzésre irányul, ezt a tágabb kontextuson kívül mutatja, hogy „ládikája előtt kedvtelve dörzsöle a kezét” (130). Csicsikov „Maga szándékozta megszövegezni, leírni és lemásolni a szerződéseket, nehogy fizetnie kelljen az írnoknak.” (uo.) Ez az orosz eredetiben: „Сам решил он сочинить крепости, написать и переписать, чтоб не платить ничего подьячим” (135) – itt felbukkan a korábban a hazugsággal összekötött „сочинитель” főnévvel azonos tövű főnévi igenév a „сочинить” szóban. Az egyébként kitalálást, megalkotást jelentő igével köti így össze a mondat a szóban forgó folyamatot, ami mint láthatjuk, azzal van összefüggésben, „nehogy fizetnie kelljen az írnokoknak” (130). A „крепости” itt közjegyzői adásvételi okiratot jelent, de fölmerülhet bennünk másik jelentése, az erődítmény is, utalva így ezeknek a hivatali eljárásoknak a stabilitására, kézzelfoghatóságára, amit mégis hazugsággal is létre lehet hozni. Gondolhatunk a hivatali

jelenet utánra is, ahol Csicsikovot egy ilyen szerződést követően egy darabig teljes értékű földbirtokosnak tekintik.

Mindezekkel szemben az átmásolás (vö. a „написать” és „переписать” társítását) hatására szóban elmesélt történetek, bár fiktívek, nem erre a célra irányulnak, hanem egy „különös, érthetetlen érzés” (uo.) hatására születnek meg. Valós elmélkedések lépnek elő az orosz átlagember életéről: „Vajon milyen volt a sorsotok, kedveseim? Hogyan vergődtek át az életen?” (131). Ezzel a kérdésfeltevéssel indul Csicsikov töprengése a sorsokról, amelyek bár nem feltétlen igazak abban az értelemben, hogy megtörtént eseményeket foglalnak magukban, mégis a sorsfejtés az ebben az életben rejlő igazság megértésére, természetének felfedezésére, átérzésére irányul. A fiktív, személyes történetekből Csicsikov általánosságokat von le, például ilyenfélét: „Grigorij Hajts-nem-érsz-oda” „a befagyott folyón tátongó lékbe [berohantál – A. B.], és véged volt. Ej, ezek az oroszok! Nem szeretnek természetes halállal meghalni!...” (132).

Ez a rész azzal ér véget, hogy „Csicsikov abbahagyta a névjegyzékek tanulmányozását, és eltűnődött” (133), itt bekapcsolódik a narrátor is a „Vajon miről gondolkozott?” (uo.) kérdésfeltevéssel, „ahogy minden orosz (...) eltűnődik” (134). Eddig a nézőpontunk az aktuális muzsikkal egy szinten volt, most felülről látjuk a jelenetet: „az egész tér csak pezseg”, ezzel egy időben látjuk azt is, hogy „távolabb, a piacon nagy halmokban állnak a zsákok” (uo.). A termelés és ének hangjaival van ez a tér megtöltve, „énekszó hallatszik”, „nógatják egymást”, „lármasan zúdítják a borsót” (uo.); később ezt a kettőt (termelés/munka és ihletettség/dal) összeköti a késői kitérőket idéző kép: „és vonszoljátok a kötelet egyetlen dalra: amely végtelen, mint Oroszország...” (uo.). A mozgalmasság, céltudatosság összefüggésbe van hozva a nagy terekkel, Oroszországgal és a dallal mint motiváló erővel. Ezt a szélesebb horizonttal rendelkező átlátást, megértést tehát a fenti nézőpont fejezi ki, és ennek a magaslatára az alkotással összekötött elmélkedéssel lehet jutni. Fontos, hogy előkerül a megértés folyamatában az időbeliség szempontja is, a megjelenített parasztok életükben, időben és térben is mozognak; történetük van. A végtelen, dallal megtöltött Oroszország később, a lírai kitérőkben is fontos szerepet játszik.

Élesen eltérnek ezek az „élő” parasztok a városiak által elképzelt paraszttömegektől! Ott pusztán jelzőkkel írja le őket a városi kollektíva: „tolvaj, iszákos...” (149), vagy törvényszerű válaszreakciókkal, melyeket egy helyzetre adnának: „ha új földre telepítik őket, egyszeriben a legderekből jobbágyok válhatnak belőlük” (uo.). Pedig ugyanazokról a „holt lelkekről” beszélnek! Véleményem szerint így különül el a mű cselekményében megjelenített hamis és igaz alkotás: az előbbi valami romlottra irányul, az utóbbi valami helyesre. Ami hamis, az a

haszonra (hivatal, szerződések), a szociális előremenetelre, az unaloműzésre (pletyka) orientálódik; nem az ember, az élet megismerése a célja, hanem eszközként használja ezeket. Ebből kifolyólag az általa épített valóság maga is hamis, töredezett, az alkotás módja jellemző közegére. Ezzel szemben az igaz alkotásnak valóban célja önmaga és környezete megismerése. De milyen eszközökkel? Erre a kitérők vizsgálata során visszakanyarodom, hiszen éppen a már említett metaszint „története” szól erről pontosabban, Csicsikovunk történetével kölcsönhatásban.

Csicsikov ennél a pontnál el is veti gondolatmenetét, mint ostobaságot, a világ, amelyben él ezt az irányultságot nem tekinti értéknek, hasznosnak, ezt ki is mondja: „Hiszen, ha legalább valami hasznos dologra fordítottam volna, de csak összevissza fecsegetem magamnak mindenféle badarságot, azután meg elméláztam.” (134) Az orosz eredetiben a „Да еще пусть бы дело делал” (139) mondatban még jobban kidomborodik, hogy cselekvésnek sem tekinti azt, ami nem dologra irányul, ez a dologi kultúra értékrendjének teljes elfogadására utalhat, de elsődlegesen is a cselekvés-, tettértékű „dologra” mint tevékenységre (vö.: „делать дело”). Az „Экой я дурак в самом деле!” (uo.) felkiáltásban harmadjára jelenik meg a „дел” fő. A „в самом деле” amellelt, hogy azt jelenti: valójában, szó szerint úgy is fordítható, hogy „a dologban magában”, azaz utalhat arra, hogy a *dolgokat magukban tekintve*. A Csicsikov által elfogadott dologi kultúra nézőpontjából a korábbi, határozott ívvel, mozgással rendelkező elmélkedés, amely az élet(ek) megismerésére, igazságának feltárására irányult, egyszerűen nem értékes, Csicsikov maga nem tekinti azt valóságosnak, belső elhatározással vet véget neki.

Csicsikovban tehát van potenciál, valamilyen igény, képesség alkotásra, de értékrendje miatt nem tud ez kibontakozni, az ilyen irányú belső mozgásai, mivel lehetetlenek a városi közegben, megrekednek, csökevények maradnak. A város terébe beleragad emiatt, amitől megbetegszik – ezzel vissza is kanyarodtunk, ahogy korábban előre jeleztük, Csicsikov betegségének motívumához. A hős útjára csak azért tér vissza, azért kerül újra mozgásba, mert ez az egyébként értékrendjének megfelelő környezet kitagadja, „okvetlenül indulniuk kell” (211). Induláskor „Csicsikov határozatlan érzéssel nézte a házakat, kerítéseket, falakat, utcákat, amelyek mintha szintén bukdácsolva, lassan visszafelé haladtak volna” (214), mutatva, hogy nem önszántából megy.

3. 2. Csicsikov életének vázlata

Levonhatjuk a következtetést, hogy az ember megértéséhez történeti egésznek, időben létező egyénnek kell őt kezelni. A narrátor így is tesz, Csicsikov élettörténetének

elmesélésével. Gyermek- és fiatalkorában megalapozott személyiségében a forma hamar elsődleges lesz a tartalommal szemben, egyfajta ürességet hozva létre. Az apai kapcsolat szeretet nélküli: „Elváláskor nem hullott könny a szülői szemekből.” (220) – üres szemek. Ezt az űrt az atyai tanácsok töltik ki, amelyek a következőkben foglalhatók össze: „járd kedvébe tanítóidnak és följobbvalóidnak”, és „örizd és kuporgasd a kopejkát” (221), ami az eddig ábrázolt világ értékrendjét is egész jól leírja. Ennek az érzelemmentes, formai elsődlegességet és haszonlesést hirdető nézőpontnak a képviselői még Csicsikov tanítója és első főnöke, akiket Csicsikov sikeresen „ki is játszik”. A tanító „szerette a csendet és a jó magaviseletet” (222), előbbivel az üresség van összekötve: „egészen csöngetésig azt se lehetett tudni, van-e valaki a teremben vagy nincs” (uo.). A „csupa szelídség” (223) is ide mutat, mint képmutatás jelenik meg. Az üres terekkel és a feljebbvaló irányában gyakorolt hízelkedéssel korábban is össze volt kapcsolva Oroszország, ezek a viselkedési minták jellemzőként futnak végig a Csicsikov élettörténetében megjelenített környezeten. Főnöke még ijesztőbben az üresség, egyenesen a semmi hordozója: „nem volt benne egyáltalán semmi, sem gonoszság, sem jószág” (225), Csicsikov mégis ki tudja használni saját javára, lányán keresztül (amíg eszköz számára egy lány, nem kerül bajba) – egészen addig össze volt húzódva, zsugorodva, „igényeit a legszűkebb korlátok közé szorította” (224).

Piszkos eszközökkel, de sikeres lesz, „Csicsikov előtt nemsokára sokkal tágabb tér nyílt” (227), amit ki is tölt úgy, hogy „már bizonyos fényűzést is megengedett magának” (228). Ezután elveszti pozícióját, majd újra összehúzódik, majd újra, kemény munkával, „magasabb rangfokozatot kapott” (231), amit ismét elveszít. Összehúzódot állapotban Csicsikov törekszik, „olyan éleslátást, olyan fürgeséget, olyan éberséget még soha emberfia nem látott” (230). A rossz pozíció, a szegénység a tér szűkösségével van összefüggésben, a kiteljesedés lehetetlenségével: „az ügyvédet mindenütt lökdösik”, „összehúzta magát” (235), míg a jó pozíció szabadsággal, tágassággal: „a kutatásokat illetően pedig korlátlan hatalommal ruházták fel” (231), „Csicsikov előtt nemsokára sokkal tágabb tér nyílt” (227). Ezzel ellentét, ahogy előbbi a „kint”-tel – „tették ki hivatalából” (233) – áll összefüggésben, egyszerre szűkös és kizárt állapot. Mint láthattuk, a törekvés is idetartozik, ez mondható tehát inkább a mozgás terének: „megint összehúzta magát, megint nekivágott az élet nehézségeinek” (234). A jó pozíció (bár tevékeny, gyűjtő), kielégített, mozdulatlanak mutatkozik: kiteljesedés helyett elterpeszkedés. Ez összecseng az eddigi cselekménnyel, Csicsikov a lelkek gyűjtése során mozog, majd megáll, megragad a városban, amikor „bent” van, újra csak akkor mozog, ha kiteszik. Céljai romlottak, ezért azokat elérve, habár kiterjedve, de megáll mozgásában (LOTMAN 1994: 182), íve csak kényszer hatására

mutatkozik meg. Csicsikov bár mindig csupán menekülésből kerül az útra, de képes azon tartózkodni, cél felé törni, ezzel a potenciállal több, mint a statikus hősök (KELLY 2005: 47–48, vö. FANGER 1979: 243–247). Figyelemre méltó továbbá ez a ciklikusság, a kemény munka sikere és az azt követő bukás ismétlődése, aminek a látogatások és az azokat követő városból történő kitagadás egy újabb ciklikus ismétlődését reprezentálják.

Hogy Csicsikov mennyire általánosítható, mennyire tipikus hős? Mennyire képviseli környezetét? Véleményem szerint ez a kérdés nem számít a műben. A megjelenített Oroszországra nem annyiban lesz jellemző Csicsikov, hogy mennyire általános benne, hanem annyiban, ahogy a környezete viszonyul hozzá, így jellemzi a karakterén keresztül a narrátor az orosz mentalitást és Oroszországot. Környezete pedig egyszerre elfogadja és kitaszítja. Ahogy a narrátor szerint „az olvasók magával a hőssel, magával Csicsikovval igenis meg lennének elégedve” (238), de „mindjárt görbe szemmel néz rá [az olvasó – A. B.], mihelyt az illető valami dráma vagy hősköltemény hősévé válik” (237). De a környezete nem azért utasítja el, mert a narrátoron keresztül „mélyebben hősünk lelkébe” (238) néz, mint az olvasó; tehát nem erkölcsileg, hanem, mint a pletykánál láthattuk, részben illemszabályszegés, részben az ismeretlentől való félelem, részben pedig véletlen folytán: „A kormányzáság élére új főkormányzót neveztek ki.” (188). Csicsikov személyében csak potenciál, egy tevékeny, értelmes élet *lehetősége* jelenik meg.

A város a mozdulatlanság anonim világaként értelmezhető, a földbirtokosok ezt meghaladták legfőképp annyiban, hogy személyiséggel rendelkeznek. Csicsikov személyiséggel (bármennyire simulékony) is, mozgás képességével is rendelkezik (potenciál), azonban útja szakaszos. Ciklikusan mozog és megáll, útja töredezett (a földbirtokosok közti mozgása is ezt tükrözi, bár ott adott földbirtokos terében is a célja felé törekszik). De milyen mozgás nem ilyen? Mi történt volna Csicsikovval, ha elmélkedésének gondolatmenetét nem vágja el? Mint láthattuk, ezek a kérdések mindenképpen valahogy az alkotáshoz és a mozgáshoz kapcsolódnak, amely kérdéskörök a lírai kitérőkben vannak kifejtve, a továbbiakban ezeket vizsgálom részletesen.

4. Az alkotás kérdésköre a kitérők fényében

Gogol művét nem véletlenül határozza meg poémaként, ezzel jelezve, hogy a műben található lírai kitérőknek kulcsszerepet szán értelmezésében (KOVÁCS 2009: 172). Két szövegszint érvényesül: az elbeszélő síkja – e szinten játszódik a szigorú értelemben vett cselekmény, idetartoznak Csicsikov utazásai; valamint a lírai kitérők alanyának a síkja – ez a

cselekményhez viszonyított metaszintnek tekinthető, az alkotás, illetve az élet feldolgozásának folyamatáról hordoz információt. Mivel dolgozatomban mindvégig az alkotás problémaköréhez kötöm a térmodellek kérdését, semmiképpen sem hagyható ki a lírai kitérők értelmezése, tekintettel arra, hogy a mondottak alapján ezek részben magának a művészi alkotásnak, illetve a hozzájuk tartozó lehetőségek körének a témáját tartják elevenen, a poétikai alkotási folyamathoz biztosítanak önreflexív formát. Éppen ezért ki fogok térni azok térszemantikai aspektusaira is.

Az **első** nagy kitérő Szobakevics és Pljuskin terei között található, e szövegrész három lépcsőfokon, szakaszban vezeti át az olvasót a korábbi epizódból a későbbibe. Az oroszország e szakaszokban is, majd a későbbiekben is, fontos szerepet kap, bár a középpontban inkább a szó alkotásának folyamata, az elbeszélői, a szerzői lét konstruálásának kérdése áll. Az első lépcsőfok Pljuskin gúnyneve, „A Foltozott” (105; „A! заплаченной”, 108) apropóján kerül az olvasó elé, majd egy általánosítás kapcsolódik hozzá: „Az orosz nép erős kifejezéseket használ.” (105; „Выражается сильно российский народ!”, 108). Itt a találó gúnnal (ld. gúnynév, melyet a hivatkozott magyar fordítás „csúfnév”-ként rögzít) magát az orosz szót jellemzi („заплатанной”). Az előbbieket figyelembe véve ez az egész műre is vonatkoztatható, nemcsak hangvétele miatt, hanem mivel „a szerző (...) maga is orosz” (17), így ő sem lehet kivétel az alól, hogy „erős kifejezéseket használ”. A gúny erejét ezt követően egy hiperbolikus alakzattal terjeszti ki a narrátor: „S ha valakinek egyszer tréfás csúfnévet adományoz, az rászáll az illető rokonságára is, öröklök az utódai is, magával viszi hivatalába, rajta ragad nyugalmazott korában, elkíséri Pétervárra is, a világ végére is.” (105). Ez tehát felülkerekedik a hazugságon, melyet „Pétervár” jelöl (vö. JONES 2002: 11–12), „bármennyire iparkodik szépíteni a dolgot” (105). A gúnnal mint attribútummal fémjelzett találó orosz szó térben és időben is mintegy mozog, ráadásul mozgása mintha céllal rendelkezne, erre enged következtetni az alábbi közmondás, avagy valódi orosz szó: „rámutat, melyik fészekből repült ki a madár” (uo.). A gúny így az igazmondás eszköze, mely célirányos mozgással van összekötve, eszköz lehet a hazugság, hamisság ellen folytatott küzdelemben, mely, mint láthattuk, a cselekmény tapasztalati terének állandó jellemzője. Ezt követően még a bekezdésben a megnevezett tulajdonságok a „tősgyökeres oroszok”-ra (uo.) lesznek tipikusak, ők „élénk, gyors eszű emberek” (uo.), akikre jellemző ez az egyszerű, találó alkotási mód. Ezzel összecseng, hogy Csicsikov „szerzővé válásának” epizódjában az ábrázolt, mozgó parasztnak gyakran gúnynevük van.

A második lépcsőfokon a narráció az alkotóképességet a szóban ragadja meg (TOPOROV 2009: 163), melynek aztán nemzeti színeket ad: „nincs szó, amely oly lendületes

és kifejező, olyan szívből fakadó, oly elevenen pezsgő, olyan találó volna, mint a kertelés nélkül kimondott orosz szó.” (106) Fontos a francia szó hamissága, káprázatszerűsége: „könnyedén, tetszetősen, csillogva röppen a francia gyorsan enyésző szava” (105), a mű számtalan helyen ezen tulajdonságok kidomborítására, képmutatásra utal a „francia” jelzővel, azonban itt jelöli meg ezt talán legpontosabban. Megjelenik itt még a késői kitérőkben fontos nagytotál képe is, először a „kupolás, tornyos (...) Oroszország” (uo.), majd szinte már kozmikus távlatból látjuk, mint „sok nép (...) nyüzsgő a föld felszínén” (uo.).

A harmadik, igen elkülönülő lépcsőfokon a szöveg az orosz vidék szemlélése módjának változásával meséli el a lírai kitérők alanyának megöregedését, ahol a „gyermeki szem mindenütt sok érdekeset fedezett fel.” (106), ott „most egykedvűen hajtatok” (107). Az elmúlt idilli gyermekkor, annak továtűnése itt nem a környezet, hanem az azt szemlélő alany belső lelkivilágának, a szemlélés módjának változásával függ össze, ahogy már korábban idéztem: „ami valamikor érdeklődést ébresztett bennem, (...) az most mind hatástalanul siklik el fölöttem” (uo.). A régi aktív szerep passzívrá cserélődött, régen „jártam”, most „siklik el fölöttem”. Régen részletgazdag, sokoldalú, különös oroszos ízzel fűszerezett vidéket szemlélt a lírai alany, tele emberekkel; most egyhangú, egyöntetű „sivár képet nyújtanak” (uo.) ugyanazok a valóságelemek. Az, ami a jelennel megjelölt időben „siklik el fölöttem”, az előtte lévő bekezdésben is hivatkozott, a cselekményben is konstruált részletek Oroszországa, amiben az elbeszélő már nem lát értéket, e valóság már nem gerjeszti lelkét. Mintegy kiüresedett tér, „sivár kép”, melynek következménye az alkotás hiánya: „közömbösen hallgatok” (uo.). Fontos, hogy ez a kiüresedés belső, „lehült tekintet” (uo.) eredménye, így ezt kell regenerálni, hogy a „mozdulatlan” állapotból kitörhessünk, hiszen a „mozdulatlan ajakkal” nem lehet „elevenen pezsgő” (106) orosz szót mondani.

A **második** kitérővel nyit a hetedik fejezet, ennek alapja két „fajta” alkotás szembeállítás, előbbihez a hazaérkezést (az otthon terét), a nagyságot, a „fent”-et, líraiságot és hízelgést kapcsol a szöveg; gúnyosan szól róla a kitérő alanya. Utóbbiról, a mindennapit ábrázoló íróról patetikusan szól, az áldozat minőségében a „lent”-et, a „szégyensarkot” (129) kapcsolja hozzá. Ezt a lenti, „sivár és keserves” (uo.) felszínre hozásra irányuló ábrázolásmódot a komikummal köti össze, ami összefüggésben áll az előző kitérőben a gúnynak mint igazmondás eszközének bemutatásával, „az üveglencsék, melyeken át akár a napfény, akár az észrevehetetlen rovarocskák mozgása megfigyelhető – egyformán csodálatosak” (uo.), tehát a lényeg, hogy a beszédmegnyilatkozás a megértésre irányuljon.

Úton lévőknek ábrázolva az „el nem ismert író” (uo.), az elbeszélő a cél felé halad, ezt a célt határozatlanul a jövőbe helyezi: „messze még az az idő, amikor szent borzadály és

ragyogó fény közepett más forrásból tör elő az ihlet, és más szózatok fenséges zúgásában nyilatkozik meg...” (uo.). Ez bár látszólag a „nagy költő”-höz (128) tartozna, azonban befejezetlenségével a hangsúly a mozgásra helyeződik.

A **harmadik** lírai kitérő a tizenegyedik fejezet elején található, ahogy a cséza elhagyja a várost és kitér az útra. Az utat a szokásos, dologi Oroszország megszokott képei jellemzik, „ismét felbukkantak a versztajelző oszlopok, a postamesterek” (215). A „végtelen látóhatár” ennek a tapasztalati Oroszországnak utolsó jellemzője. Az „Oroszhon! Oroszhon!” (216) felkiáltással átkerülünk a szigorúbban vett kitérő terébe. A lírai alany „csodás, gyönyörű messzeségből” (uo.) látja azt, amiről szól, és ez ellentétben áll az ott lévő „sivár, zord (...) élet[el]” (uo.). A nagy messzeség képével már egy másik Oroszország jelenik meg, amihez korábban az őseredeti orosz nyelvet kötötte. Itt kezdetben ismét részleteivel próbálja leírni, először negatívan, azt, hogy *mi nincs*: „A tekintetet nem gyönyörködtetik és nem rendítik meg a természet csodái és a vakmerő művészi alkotások csodái” (uo.). Ezt követi a messzeségből szemlélt, de még mindig csupán részletet képviselő látvány, ami már az, *ami van*: „a síkságból, mint pontocskák, mint apró jelek, alig észrevehetően emelkednek ki alacsony városkái” (uo.).

A megjelenő nézőpont szempontjából vizsgálva látjuk, hogy a lírai szubjektum mintha lebegne; egyszerre szemléli fentről a síkságot, és egyszerre vannak „feje[m] fölött már esőtől terhes, nehéz, sűrű felhők” (216). Ezek a leírások nem kielégítőek, „semmi sem ragadja el a nézőt” (uo.), ezért faggatózás következik, amiben is a vonzalom, az alkotásra felszólító erő hangzásként jelölődik meg: „Miért cseng a fülemben szüntelenül a térségeidet széltében-hosszában betöltő, egyik tengertől a másikig áradó bánatos dalod?” Erre a dalra utalhatott már a műben korábban a szelifani lónoszogató nóta, „rázendített valami nótafélére, de akár nóta volt, akár más: olyan hosszúra nyúlt” (38), mely ha nem is alkotó, de mozgató. Szintén eszünkbe juthat, hogy Csicsikov „olyan furcsa nótára zendített, hogy maga Szelifan is csak hallgatta” (126). Kovács Árpád felhívja a figyelmet arra, hogy Csicsikov nótájánál az orosz szövegben „песня” (130) szerepel, ami „az orosz költői nyelvben az ihletettséget konnotálja” (KOVÁCS 2009: 189–190), Szelifan nótájáról ugyan ez elmondható. Nem véletlen hát, hogy ez a dal hősünk „szerzővé válását” (a vásárolt holt lelkek történeteinek elmesélését) előzte meg, továbbá az annak vége felé megjelenő burlakok dala is ide mutathat.

A fenti végtelen, csupán határaival jelölt teret megtöltő dal tehát az ihletettséggel, az alkotóerővel van összekötve. A lírai alannak ezek a hangok „átjárják szív[ét]” (126), miközben maga a tér, vagyis Oroszhon a szubjektum felé fordul: „Oroszhon, (...) miért nézel

rám így?” (uo.).⁷ Ezzel azonban a tér már az alkotóerő forrásaként aktivizálja az érzésekkel és gondolatokkal küzdő szubjektumot, és éppen ebben a feltételezett létezőben jelöli meg: „ez a végtelenség, titokzatos erővel tölti meg a lelkemet” (216). Még mindig egy mozdulatlan képről van szó, bár végtelen, zeng, várakozik, tele van feszültséggel és potenciállal: „ó, Oroszország! milyen ragyogó, nem sejtett csodák földje vagy te!...” (uo.).

A kitérő magasröptű gondolatait és oroszos elmélázását – vö.: Csicsikov „szerzővé válása” jelenetében: „minden orosz, bármilyen korú, állású és vagyoni helyzetű is, eltűnődik” (134) – hirtelen a könyvben zajló fabula szakítja meg. Onnan is, mintha az elmerengés elején, a felsorolásban megjelenő „lovass katoná” (215) bukkan fel ismét („förmedt rá a szemközt vágató, rőfös bajszú katoná”, 216), akivel majdnem összeütköznek. A valóság igen tapintatlanul szól bele a magasztos gondolatokba! Ez is a kitérők és a szigorúan vett cselekmény összeszövésének eszköze, a tárgyi Oroszország jelenléte, kölcsönhatása a lírai Oroszországgal, a részletekben bűvő egész, amelyhez alkotás során lehet jutni. A megszakítás tükrözi Csicsikov jobbágyok életéről történő elmélkedésének megszakítását is.

Fontos, hogy a kitérő terébe az út tapasztalati teréből lehetett eljutni. Erre a kapcsolatra utal később a narrátor, „te messze-messze út! Hányszor kapaszkodtam beléd (...) megmentetted. A te jóvoltodból mily sok nagyszerű gondolat, költői kép született bennem” (218). Az út, úton levés tehát szorosan összefügg az alkotással, vagy maga az alkotás folyamata az út? És vajon milyen kapcsolatban áll mindez az élettel, Oroszországgal?

Az első rész a **negyedik** kitérővel záródik, mely szintén kétlépcsősen bontakozik ki. A kifejtés e fokát a kitérő apropója előzi meg. Ez Csicsikov biztatása Szelifannak, hogy „Mozogj, gyorsabban!” (241), mire az „éneklő hangon biztatja őket [a lovakat – A. B.]”, akik „röpítették a könnyű csészt” (242). A biztató ének megjelenik, a feszültség, mely a harmadik kitérő végére felfokozódott, kipattan, minden mozgásba lendül, felbukkannak a tapasztalati Oroszország szokásos képei, de a cselekvés folyamatában, repülve:

„Mintha ismeretlen erő kapná szárnyára az embert, repülne ő maga is, és köröskörül minden repül: repülnek a verszták, repülnek szemközt a kupeczek födeles kocsiuk bakján, repülnek kétoldalt a fenyőktől sötétlő, fejszecsattogástól és varjúkárogástól hangos erdők, repül az egész út, nem tudni, hova – a ködbe vesző messzeségbe... és van valami félelmetes e gyors suhanásban, amelyben a tovatűnő tárgyakat meg se lehet különböztetni... csak az ég a fejünk fölött, meg a könnyű felhők s az előtűnő hold látszik mozdulatlanul.” (242)

⁷ Érdekes, hogy Toporov Annjenszkij gondolataként idézi: Gogol is úgy érezte, minden rá néz és választ vár (TOPOROV 2009: 156). Annjenszkijnél valójában nem így fest a szöveg, de az *Arckép* végéről megidézi az adott helyen Csartkov élményét, hogy portrék sokasága tekint rá, a teret teljesen betöltve (ANNJENSZKIJ 1979: 19–20).

Ebben a suhanásban a részleteknek időbeliségük kerül előtérbe, a megidézett képben elmosódik mindaz, ami nem maradandó; azonban a távolság, a távlat – az „ég”, a „felhők”, vagy: „hold látszik mozdulatlanul” (uo.) – megjelölt tapasztalati határaival ugyanaz marad, mozdulatlan egység. A suhanó „madárröptű trojka” (uo.) az, ami ezen a mozdulatlan téren és a benne folyó időn halad keresztül. A trojka jellemzője, hogy „leleményes, életrevaló nép alkotha[tta] meg” (uo.), valamint „fürgén, egykettőre, szekercével, vésővel tákolt[a] össze az ügyes jaroszlavli paraszt” (uo.). Ez a lendületesség és természetesség visszhangozza azt, ami az első kitérőben az „orosz szó”-ról lett elmondva, oroszágukban összekapcsolva a különböző alkotási módokat. Ismét érdemes megidézni Kovács Árpád tanulmányából a következő gondolatot: „a Trojka, a faművészetet reprezentáló orosz kocsi (...) az orosz muzsik legősibb és legeredetibb keze műve, a poéma szerint sajátos cselekvésmódjának szimbóluma. S mivel szimbólumként jelentéspotenciált nyit meg a kultúrában, az orosz népdal már említett műfajának a forrása” (KOVÁCS 2009: 191). A trojkát a kocsis közvetítésével a tereket bezengő dal hajtja: „rázendít (a kocsis) egy nótára – száguldanak a lovak” (uo. 184) így lehet a(z orosz) ember alkotásmódjának metaforája. Lehet az úton haladó, a világot időbeliségében, folyamatában értelmező egyén metaforája, s majd később látjuk, hogy lehet Oroszhon metaforája is. A lírai alany tűnékenynek ábrázolja, hangsúlyozza dinamikusságát hirtelen szempontváltással, ahogy otthagyja az olvasót: „a kocsi már el is viharzott, el, el!...” (242), azonban tűnékenységében is valós, hiszen: „csak úgy reng alattuk a föld, a gyalogutas ijedten felkiált és visszahőköl” (uo.).

Az ábrázolás második lépcsőfokán a szöveg rögtön Oroszhon és a szárnyas trojka képének összekapcsolásával nyit: „Oroszhon! Vajon nem úgy száguldasz te is, mint a sebes, utolérhetetlen trojka?” (242). Oroszország így egyszerre a korábban bevezetett végtelen tér, és az abban – időbeliségében értelmezetten – történő változások, cselekvések letéteményese – egy szóval: mozgás. A paripák jellemzője, hogy „minden porciká[juk] csupa fül” (243), ez fejezi ki, hogy különösen alkalmasak a motiváló dal befogadására. Oroszhon így a motiválóerőnek nemcsak forrása, de annak hatása alatt is áll. Oroszország a mű egészét tekintve össze van kapcsolva – „mint ez egész Oroszország valamennyi városában és falujában szokásos” (93) – az elbeszélő részek teljességével, azok, mint róla szóló közlések, tipikusként vannak beállítva (FRANKLIN 1984: 378). Ez a kettősség fontos, annál is inkább, amennyiben az a „trojka” metaforán keresztül összeköthető az alkotás és az élet kérdésköreivel.

Összegzésképpen visszatekintve a kitérők elejére azt mondhatjuk, hogy az első kitérőben a találó orosz szó apropóján megjelenik Oroszország messzeségből szemlélt, egészet feltételező

képe. Ezt követi, hogy a lírai kitérők alanya belefog történetének elmesélésébe, megjelöli a problémát, saját viszonyának megváltozását: „lehült tekintete[m]” (107), valamint azt az állapotot, amelyben a régi valóság „siklik el fölött[e]” (uo.). Ezt az állapotot a „lent”-hez köti, mely a korábbi nagytotál nézőpontjával ellentétes. A másodikban írói krédóját deklarálja, amikor is az előző lenti állapotához kapcsolja az őszinte író. A „fent”-hez azonban a hazugságot társítja, ez konfliktust képezhet a korábban megjelenített, inkább a „fent”-hez tartozó, az orosz szón keresztül az igazság tulajdonságával felruházott Oroszországgal. Az első kitérő végén mozdulatlaná, alkotásra képtelenné dermedt lírai alany a második végén „Fel tehát! Tovább!” (129; „В допору! в допору!”, 135) felkiáltással ismét mozgásba lendül, a holt tekintet él. A harmadik kitérőben ismét megjelenik, a részletek világán átsejlik „Oroszhon” (216), a szemlélő szubjektum a fent – „fejem fölött (...) felhők” – és a lent – „alig észrevehetően emelkednek ki alacsony városaid” (uo.) – végtelenje között „áll”, lebeg, ismét mozdulatlan. Fontos, hogy itt már a „fent”-hez lehet inkább kötni pozícióját, az előbbieket is figyelembe véve: a felfelé mozgáshoz, mintha kezdene a földtől elszakadni (SNYDER 1979: 184–185). A kitérők között Csicsikov élettörténete, egy történet apáról és fiáról „Oroszország egy távoli zugában” (239), és egyéb elmélkedések találhatók, viszont egyre egyértelműbben érzékelhetünk egy táguló rést a lírai szubjektum kitérői (melyek egyre magasztosabbak, szélesebb látóterűek) és az elbeszélő mesélése között – az utóbbi változatlanul komikus, a részletek partikuláris világában vész el (FRANKLIN 1984: 378–379). Erre, mint Csicsikov élettörténetének tárgyalásánál láthattuk, nem annyira a ’fent – lent’ ellentét jellemző, hanem az ’összehúzódás – kiterjedés’, illetve a ’mozgás – megállás’ párok; az elbeszélő mesélése a kitérőkhöz képest „földfelszíni”. Ez a térpoétikailag is kifejezett távolság szakadékká nő, majd a trojka eltűnésével – „Már csak a távolban látni, hogy valami porzik, és a levegő kavarg.” (242) – végtelenné duzzad a negyedik kitérőben.⁸ Mit jelenthet ez a távolság, ez az elszakadás, az ábrázolt tereknek a különbsége? E kérdés vizsgálatához még egy újabb szempontból tekintem meg a szöveget, mely nézőpontot dolgozatom első fejezetében már felvettem, szakirodalmi elméleti megalapozással.

5. Szöveg mint tér

Az eddigiekben főleg a *Holt lelkek*ben mint önmagában egésznek tekintett alkotásban jelen lévő művészi tereket vizsgáltam, s meggyőződhattunk ezeknek sokféleségéről. Arról azonban

⁸ VI. Nabokov pusztán egy bűvész figyelemeltereléséért látta az utolsó kitérőt, amivel Csicsikovot eltünteteti az elbeszélő: NABOKOV 1961: 113.

még nem volt szó, hogy ezek hogyan függenek össze a műnek mint szövegnek a térszerűségével. Torop hivatkozott tanulmánya nyomán, mely számba veszi Lotman és Bahtyin elméleti munkáit, egy szöveg által hordozott jelentések megismerésének különböző módjai a szöveg különböző értelmezési kontextusokba helyezésével hozhatók összefüggésbe. Ezeket az – értelmezési kontextusok által létrehozott – interpretációkat pedig értelmezési tereknek lehet nevezni, Torop erre hívja fel a figyelmet többek között Lotman és Pjatyigorszkij 1978-as tanulmánya (LOTMAN et al. 1978) alapján. A szöveg a hivatkozott munkában bonyolult fogalom, a kultúra alapja; vizsgálata során Torop véleménye szerint térjellegű fogalomtárral dolgoznak az érvelésben. A szöveget így térként elképzelve, mondhatjuk, ahogy erre már korábban utaltunk, hogy értelmezése során „haladunk” benne, szintekre bontjuk, szemantikai terek egyre táguló rendszerében képzeljük el (TOROP 2022: 583). A *Holt lelkek*ben található különböző típusú (lírai – prózai) „történetmondás” megítélésem szerint összefüggésbe hozható az idézett állásponttal.

Nem csupán a lírai, illetve a prózai részekben ábrázolt művészi terek különböznek egymástól, hanem az ábrázolást interpretáló *értelmezői terek is*, amikor azokat vizsgáljuk. A szöveg lirizálódása megváltoztatja az interpretáció terét, a szövegértelmezést. A kitérők fényében az utazás, a trojka „próza” megjelenései többjelentéssel gazdagodnak; Csicsikov útja lehet maga az életút, „az élet, és az azt értelmező belső beszéd (...) metaforája” (KOVÁCS 2009: 171).

Azonban számomra nem ez a megkapó, hanem egy párhuzamvonás lehetősége a Lotman és Pjatyigorszkij tanulmányában megjelenő ’szöveg – nem-szöveg’ megkülönböztetés (LOTMAN et al. 1978) és a *Holt lelkek*ben megjelenő lírai – prózai szint viszonylatában. Természetesen a párhuzam csak fenntartásokkal állítható fel, hiszen a megidézett tanulmányban az említett szembeállítás az emberi kultúra vizsgálatára vonatkozik, és az így alkalmazott szemiotikai szövegfogalom eltér a nyelvészeti szövegfogalomtól. Azonban, mivel a *Holt lelkek* „az élet minden oldaláról és egész Oroszországról szól” (LOTMAN 1994: 177), úgy véljük, talán van alapja az ilyen fogalom alkalmazásának.

Röviden a szövegfogalomról: a szövegek olyan, az adott kulturális rendszernek jelentős szemiotikai értelemben vett nyelvi kifejezései, amelyek valamilyen kiegészítő jelentésnek a sajátosságait tárják fel. Fontos, hogy nem-szövegeknek tekintett nyelvi üzenetekből alkotott háttérből válnak ki. Például, az írott kultúra kezdeténél minden, amit leírtak, szövegnek számíthatott, azonban nem minden kimondás volt méltó arra, hogy leírják, ezek nem-szövegek maradtak a szemiotikai meghatározás értelmében. A szöveg valamilyen fajta irányadó, kiegészítő jelentéssel ellátott rendszer a nem-szöveghez képest. Az így értett

kulturális szövegnek egy sor, a nem-szöveg jellemzőivel szembeállítható sajátsága van, melyek például a következő ellentétpárok mentén értelmezhetők: tartós – átmeneti, értékes – nem értékes, megtartásra szánt – pusztulásnak átengedett, vagy igaz – nem feltétlenül igaz (LOTMAN et al. 1978: 233–234). A szembeállítás definiálhatóságához nem feltétlenül ezeknek a felsorolt jellemzőpárosoknak kell jelen lenniük, időben is változhat, mi számít fontosnak (például aligha lehet manapság mindent szövegnek tekinteni, ami írott). Azonban abban a szférában, amelyben szövegnek számít egy adott nyelvi megnyilvánulás (például egy vers a művészet szférájában, szemben egy verssel a tudományos szférában), az az igazság vonásával felruházott, annak jelentésével rendelkezik, az igazság hozzá van rendelve mint állandó jellemzője (uo. 236).

Nos, hát természetesen a *Holt lelkek* egésze bátran szövegnek tekinthető bármely kultúrában, „igazsága” talán azon alapszik, hogy még mindig valami relevánsat tud mondani az emberi életéről, annak megéléséről, valamint az Oroszországról, az orosz lélekről alkotott képünkről. A prózai részek esetlegessége, véletlenszerűsége (FARYNO 1979: 611–613⁹), az ottani eseményekben markánsan jelen lévő hazugság, értéktelenség és mindennapiság sok hasonlóságot mutat a nem-szövegnek tekintett nyelvi megnyilvánulások jellemzőivel. Ezzel szemben a lírai kitérők sorsszerűként megjelenített, mintegy szent ihletettségben kinyilatkoztatott igazsága, feltételezett értékkel telítettsége és különlegessége pedig mintegy „szövegnek” tekinthető a szövegben. A továbbiakban a megkülönböztetéshez a „könyvbéli” jelzővel fogom ellátni a *Holt lelkek*ben jelen lévő ’szöveg – nem-szöveg’ elválasztást. Az elbeszélő a lírai kitérők alanyává átlényegülve merőben más közlési stílusra tesz szert; ezt a szöveg (a nem-szöveggel szembeni) kiegészítő jelentésének ábrázolása indokolhatja. A gúnyos szót, mely oly jellemző a prózai részek elbeszélőjének stílusára, az első és második kitérő mintegy felemelni igyekszik, azaz mintha a líraiság szintjére emelődne a könyvbéli nem-szöveg. Ez összefüggésbe hozható azzal, hogy Kovács Árpád szerint a lírai kitérőkkel „tesz szert saját, ún. »realista« beszédmódon túllépő nyelvre az elbeszélő” (KOVÁCS 2009: 172). Az, hogy „két szintre” van bontva a mű, értelmezhető egy próbának arra, hogy az egész életet ábrázolja, Oroszország egészét, szövegét és nem-szövegét is, azaz azt is, ami egyszeri, ami nem megtartásra szánt, tévedhető, ami akár értéktelen is lehet. Az, hogy a művön belül is mintegy ábrázolva van a bár könyvbéli, de mégis ’szöveg – nem-szöveg’ viszony, kísérletnek tekinthető a művön kívüli ’szöveg – nem-szöveg’ viszony

⁹ A nem-szöveg fogalmához rendelhető az *amorfa tér* fogalma is, mely egyike Csicsikov útja jellemzőinek az elmosódottság, meghatározatlanság, az ambivalencia és a Holtak Birodalmának konnotációi mellett (FARYNO 1979: 614–616).

ábrázolására. És ezért kell a Gogol-műnek és benne a lírai szubjektumnak az alkotásról beszélnie, hiszen az által, hogy a nem-szöveg szövegbe helyeződik, elveszíti addigi státusát. Azonban a lírai kitérők alanya mégis mintha azért harcolna, hogy az élet olyan aspektusai, amelyek a *Holt lelkek*ben ábrázolt világban nem számítottak szövegbe helyezhetőnek (ld. pl.: Kifa Mokijevics és Mokij Kifovics története), szövegbe helyeződhessenek, megkapva ez által az „igaz” minősítésre vonatkozó elismerést. Így a szerző irodalmi témának tekintheti – „Miért tartanánk titokban a szót?” (240) – a mindennapi emberi gyarlóságot, titkolózást, hiszen neki célja van.

Milyen is hát a két rendszer viszonya? Lehet-e mindent ábrázolni, összeegyeztethető-e a könyvbéli szöveg és nem-szöveg szintje? Átjárás, mint korábban láthattuk, van a kettő között, elég csak a lírai kitérőket bevezető jelenetekre gondolnunk, emlékezzünk például: „a város is elmaradt. Ez már az országút, (...) a földesurak utazókocsijai, (...) fenyőfák csúcsai a ködben (...) és a végtelen látóhatár... Oroszhon! Oroszhon!” (216). Ám a megidézett két tér mégis más természetű. A kettő közötti átjárást az út képei mutatják. A második kitérőben „az unalmas vagy visszataszító” (128) ábrázolása mellett tör lándzsát a kitérők alanya, amely tartalom a prózai részek elbeszélője tárgyának felel meg, a „lírája magasztos emelkedettségét” (128) el nem hagyó lírai alannal szemben. A lírása magasztos emelkedettségét a kitérők szubjektuma annyiban őrzi, amennyiben, „én”-jét eltávolítja a narrátor beszédmódjától is, szintűgy, mint a részletek világától, amiben a cselekmény játszódik.

Be tudja-e hát emelni a lírai alany a könyvbéli nem-szöveget a könyvbéli szövegbe? Igen is, meg nem is. Bemutatván a kettő közötti átjárhatóságot utalhat arra, hogy nem fölösleges ezzel próbálkozni a valóságban, azaz a nem-szöveget, az adott kultúrában nem ábrázoltnak számítót, a láthatatlant szövegszintre emelni, részévé téve így az ábrázolt valóságnak és magának a szövegnek. Azonban a kettő fundamentális különbsége is látható, a szöveg az alkotás történetével többnek látszik a nem-szövegeknél, ez a kiegészítő funkció forrásaként értelmezhető. Az elbeszélő hiába deklarálja – lírai szubjektummá lényegülve –, hogy az alantast akarja ábrázolni, attól mindig el-elszakad (így csak kívülről megjelenítve azt), mintegy megtagadva az alantast megértésére – egyszerűen elbeszélőként – tett próbálkozásait. A pozitív hőst, akit ő *nem* ábrázol, saját moralitásának szárnyaló kitérőivel helyettesíti (SNYDER 1979: 181–182). A párhuzam nem tökéletes, de talán nem haszontalan ebből az irányból próbálni megfogni a Gogolt annyira érdeklő kérdést: hogyan lehet ábrázolni azt, „ami állandóan előttünk van, de amit a közömbös szemek mégsem látnak” (128)?

A mű a múlt, pillanatnyi jelent is megjeleníti (szürke, céltalan hétköznapiak), a nem-szöveget; a szöveg (történetek, időbeliség) a lírai kitérők segítségével van ábrázolva (a

negyedik kitérő állandó terében mozgó trojka mint a szövegben folyó történet). Ha Gogol művészi krédója, miszerint a művészetnek az embert az élettel való megbékélésre kell rávezetnie¹⁰, érvényesül, az előbbi állítás indokoltnak látszik, miszerint szöveg- és nem-szöveg összetartoznak. Az orosz irodalomra jellemző eszközzel, a narratív keretek áttörésével/szétfeszítésével ábrázolva (KELLY 2006: 15) a világ kicsinyességének kinevetéssel egybekötött felismerése és az abban meglátott 'igaz' történetek segíthetnek összeegyeztetni életünk szétfutó szálait/széttüredező mozaikját. Létezésünk megismeréséhez vezet ez közelebb, a mindennapok poklában haladva, de művészettel, introspekcióval egybekötött valódi, cél felé tartó élettel. Gogolnak nem sikerült ábrázolnia a „paradicsomot”, mivel azt mint állapotot akarta elérni: pedig a *Holt lelkek* alapján nem állapot, hanem folyamat; banális életünkön átfutó életút.

6. Összegzés

Gogol egy erkölcsileg romlott világot tár olvasója elé, tele ellentétekkel. Lakói kitérülnek, szétfolynak és bezárkóznak, együtt vannak, de mindenki egyedül. A közös valóság, amit létrehoznak, mindegyiket egyedül hagyja, mivel hamisságon, a látszat fenntartásának elsődlegességén alapul. A kép nem hízalgó, nyüzsgésében is mozdulatlan. Csicsikov mint ténylegesen mozgó szereplő tele van potenciállal, képes *lehetne* valódi alkotásra, de céljai romlottságából kifolyóan ez csupán lehetőség marad.

Mit mond hát a „költő”? Semmit. Arról lamentál csupán, hogy alkotva kell értelmezni az életet? Nem szabad leláncolni, egy pontba húzni, letagadni, bezárkózni, egyszóval: befejezettnek tekinteni? A nyitott vég, a végtelenség nem kiterjedés kérdése így, az Oroszországhoz kötött határtalanság az ebben történő mozgás vég nélküliségével összekötve egy alkotó élet alapjaként értelmezhető. Ebben a mozgásban, alkotási módban lehet egészet létrehozni a szét tört részletekből, ahogy a regény is megszülethetett szét tartó történetek és karakterek, de főképp: két markáns diszkurzustípus – cselekményt és lírai meditációt vezető beszédmód –, két műnem – epika és líra (mely nem nélkülözi a drámai dialógusok súlyát) –, két valóságmodelláló ábrázolórendszer (nem-szöveg és szöveg), két valóságkép (a hétköznapi realitás és a szövegbe formált valóság) állandó együttthatásában.

¹⁰ Kelly G. S. Morson gondolataira hivatkozva fogalmazza meg állításait: KELLY 2006: 34.

Bibliográfia

- ANNYENSZKIJ, Innokentyij (1979) = АННЕНСКИЙ И. Ф. (1979). Проблема гоголевского юмора. In: АННЕНСКИЙ И. Ф. *Книги отражений*. Москва, Наука, 7–20.
- BAHTYIN M. M. (1975) = БАХТИН М. М. (1975). Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. In: БАХТИН М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература. 234–407.
- BAHTYIN M. M. (1976) = БАХТИН М. М. (1976). A tér és az idő a regényben. In: BAHTYIN M. M. *A szó esztétikája. (Válogatott tanulmányok)*. Budapest, Gondolat, 173–215.
- BELIJJ, Andrej (2006). Gogol mestersége: Részletek. Ford. Filippov Szergej. In: *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I–II.: Alapozó ismeretek az orosz-szláv és az orosz-magyar irodalmi kapcsolatok köréből*, alkotó szerk. Kroó Katalin, 1. köt. Bölcsész Konzorcium, Budapest, 2006, 216–238.
- EICHENBAUM, Borisz (1974). Hogyan készült Gogol *Köpönyege*. Ford. Gellért György. In: *Az irodalmi elemzés*, Gondolat kiadó, Budapest, 58–78.
- FANGER, Donald (1979). *The Creation of Nikolai Gogol*. Cambridge, Harvard University Press.
- FARYNO, Jerzy (1979) = Ежи Фарино (1979). Структура поездки Чичикова. *Russian Literature* 7 (VII), 611–624.
- FRANKLIN, Simon (1984). Novels without End: Notes on ‘Eugene Onegin’ and ‘Dead Souls.’ *The Modern Language Review*, vol. 79, no. 2, 372–83. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3730018>. Accessed 5 Jan. 2023.
- GOGOL, Nyikolaj (1977). *Holt lelkek*. Ford. Devecseriné Guthi Erzsébet, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- GOGOL, Nyikolaj (1996), *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*. Ford. Gasparics Gyula, Kovács Erzsébet, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- GOGOL, Nyikolaj (1951) = ГОГОЛЬ Н. В. (1951). *Полное собрание сочинений в 14 томах. Том 6. Мертвые души. Том I*. Ленинград: Академия наук СССР.
- JONES, Danielle (2002). Multifaceted Metaphor: Gogol’s Portrayal of St. Petersburg in ‘Dead Souls.’ *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 56, no. 2, 7–24. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1348366>. Accessed 5 Jan. 2023.

- KELLY, Michael R. (2005). NAVIGATING A LANDSCAPE OF DEAD SOULS: GOGOL AND THE ODYSSEAN ROAD. *New Zealand Slavonic Journal*, vol. 39, 37–61. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40922196>. Accessed 5 Jan. 2023.
- KELLY, Michael R. (2006). ‘Art Is a Reconciliation with Life’: Gogolian Paradox and Aesthetic Credo. *The Russian Review*, vol. 65, no. 1, 15–34. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3664033>. Accessed 5 Jan. 2023.
- KOVÁCS Árpád (2009). A *Holt lelkek*, avagy az életidő poémája. *Filológiai Közlöny* 2009/3–4. LV. évfolyam, Budapest, 170–195.
- LOTMAN, Jurij (1994). A művészi tér problémája Gogol prózájában. Ford. Mercz Andrea. In: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit (szerk.). *Kultúra, szöveg narráció*, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 119–186.
- LOTMAN, Jurij (2002). A szemioszféra. In: LOTMAN, Jurij. *Kultúra és intellektus*. Szerk. Sztár Katalin, Budapest, Argumentum, 89–118.
- LOTMAN, Jurij (2006). A valóság költészete. Ford. Szabó Tünde In: *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I–II.: Alapozó ismeretek az orosz-szláv és az orosz-magyar irodalmi kapcsolatok köréből*, alkotó szerk. Kroó Katalin, 1. köt. Bölcsész Konzorcium, Budapest, 136–144.
- LOTMAN, Jurij (1964) = ЛОТМАН Ю. М. *Лекции по структуральной поэтике*. Выпуск I. (Введение, теория стиха) Труды по знаковым системам 1, 1–195.
- LOTMAN, Jurij, et al. (1978). Text and Function. *New Literary History*, vol. 9, no. 2, 233–44. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/468572>. Accessed 3 Jan. 2023.
- LOTMAN, Jurij (1993) = ЛОТМАН Ю. М. (1993). Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. In: *Избранные статьи (в 3-х т.)*. Т. 3. Таллин, Александра 91–106.
- NABOKOV, Vlagyimir (1961). *Nikolai Gogol*, New York, New Directions Publishing Company.
- PJATYIGORSKIJ A. M. (1962) = ПЯТИГОРСКИЙ А. М (1962). Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидность сигнала In: *Структурно-типологические исследования*. Москва, Издательство Академии Наук СССР, 144–155.
- REGÉCZI Ildikó (2015). *Térképzetek az orosz irodalomban*, Pozsony, Kalligramm Könyv-és Lapkiadó.
- SNYDER, Harry C. (1979). Airborne Imagery in Gogol’s Dead Souls. *The Slavic and East European Journal*, vol. 23, no. 2, 173–89. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/308110>. Accessed 3 Jan. 2023.

- TOPOROV, Vlagyimir (2009). A dolog antropocentrikus megközelítésben (Pljuskin apológiája). *Filológiai Közlöny* 2009/3–4. LV. évfolyam, Balassi Kiadó, Budapest, 149–170.
- TOROP, Peeter (2022). Lotman's semiotics of literature in terms of "space as language". *Neohelicon* 49, 581–591 <https://doi.org/10.1007/s11059-022-00659-5>
Accessed 3 Jan. 2023.