

# Intermedialitás Turgenyev Nemesi fészek című regényében

Gyakran hangsúlyozzák Turgenyev műveinek muzikalitását, különösképpen a *Nemesi fészek* című regényével kapcsolatban.<sup>1</sup> A szereplők nemegyszer ülnek a zongora mögé, együtt énekelnek, zenés esteket rendeznek, színházba járnak. Mindennek azonban nemcsak a jellemábrázolásban van kiemelt szerepe (bár könnyebb lenne felsorolni, hogy melyik mellékszereplő nem érintkezik a zenével), hanem a szüzsé dinamikájában is. A zenével mint művészeti ággal – vagy tágabb értelemben a művészettel magával – való kapcsolat, az alkotás, a kész művek interpretációja áthatja a regény teljes szövegét. A *Nemesi fészek*ben található zenei–irodalmi intermedialitást tartalmazó részletek száma meglehetősen nagy, ez pedig az epizódok jellegéből adódóan lehetővé tesz egy a hagyományostól eltérő olvasatot.

Mielőtt rátérnék a konkrét epizódok elemzésére, pontosítani kell az intermedialitás fogalmát, ehhez pedig Werner Wolf kutatásait összefoglaló művét veszem alapul. Wolf szerint a tág értelemben vett intermedialitást a következőképpen lehet meghatározni: interszemiotikai kapcsolat két vagy több egymástól világosan elkülöníthető médium között, amelyek közvetlen szerepet játszanak egy mű jelentésének létrehozásában.<sup>2</sup> Turgenyev regényében ennek egy igen régi hagyományokra visszanyúló típusa kerül előtérbe: a zene és irodalom sajátos kapcsolata,<sup>3</sup> ezen belül pedig a Wolf által *közvetett intermedialitás*nak (*covert/indirect intermediality*) nevezett jelenség, amely az egyik médium (jelen esetben az irodalom) dominanciáját jelöli a másik (a zene) felett.<sup>4</sup> A kapcsolat közvetett jellegéből adódóan a regény szövegében előforduló zeneművek, zenei műfajok és motívumok csak az irodalom által használt szemiotikai rendszerek „fordításában” jelenhetnek meg, így a két médium a mű keretei közt már nem különíthető el egymástól.<sup>5</sup> Ez azonban, ahogy azt Spengler Katalin is megállapítja, lehetőséget ad a másodlagos szerepet betöltő zene számára, hogy sajátos módon részt vegyen a regény szüzséjének szerveződésében.<sup>6</sup>

Turgenyev regényeibe hősei általában kiforrott jellemekként lépnek be.<sup>7</sup> A *Nemesi fészek* szereplői azonban nem csupán egy tágabb kontextusba helyezhetőek el az előtörténetek és az epilógus révén, de megfigyelhető, hogy (ha jellemfejlődésről nem is beszélhetünk) némelyikük értékrendje a történet során lényegi változáson megy keresztül. Ahogy azt

később is látni fogjuk, a műben megjelenő általános érvényű értékrend és a hősök művészi tudatossága, kifejezőképessége, érzelmeik őszintesége, mélysége között erős párhuzamok vonhatóak. Hetesi István a szóban forgó regényben egyenesen értékmérő szerepet tulajdonít a zenének.<sup>8</sup>

A továbbiakban a zenének a szüzsé alakulásában játszott szerepét szemléltető intermedialis epizódokat fogom tárgyalni, az átláthatóság kedvéért nem megjelenésük sorrendjében, hanem öt fontosabb szereplő: Lavreckij, Liza, Lemm, Varvara Pavlovna és Pansin köré összpontosítva.

A *Nemesi fészek*ben a *közvetett intermedialitás* mindhárom fontosabb megjelenési formájában tetten érhető. A leghangsúlyosabb és leggyakrabban előforduló forma a *tematizálás* (*thematization*): a különböző zenei művek tárgyalása, megkomponálása és különösen a szereplők által való előadása<sup>9</sup> (a másik két megjelenési módra a konkrét epizódoknál fogok visszatérni). Az „előadások” esetében ismét ki kell emelni a példák szokatlanul nagy számát. Ennek jelentőségét az adja, hogy egy zenei mű előadásának leírása nemcsak egy szemiotikai rendszerről való „fordítás” egy másikra, hanem a darab egy vagy több szereplő által létrehozott *interpretációja*.

Az első intermedialis epizódra a negyedik fejezetben kerül sor, mikor Pansin előadja a saját maga költötte románcot, amely Liza iránt érzett szerelmét hivatott kifejezni. Közönsége lelkesen fogadja szerzeményét, egyedül Lemmnek és Lizának nem nyújt élvezetet. Mivel pedig Pansint feszélyezi Lavreckij jelenléte, ő is kiszorul a románcot értékelők köréből. Liza ugyan először illedelmesen megdicséri a művet, később már valamivel határozottabban értékeli: „*jelentéktelen, de nem rossz*” – jelenti ki.<sup>10</sup> Pansin diletáns zenekedvelő, művészi hitvallása a „*könnyűség és bátorság*”. Ez teszi a későbbiekben rokonná Varvara Pavlovnával – holott első ránézésre Lavreckij felesége éppen Pansin ellentétjeként, profi zenészként jelenik meg. Mivel pedig mindketten zenébe öntik érzelmeiket, így jön létre tényleges ellentét Pansin és a nagy tudással és tapasztalattal rendelkező, a zenével nem csak kedvtelésből foglalkozó Lemm között.<sup>11</sup> A német zeneszerző rögtön megérti, hogy Pansin művészete nem alkalmas a csodálatos, az emelkedett kifejezésére, ha pedig figyelembe vesszük a művészet már említett értékrend-meghatározó szerepét, nem

meglepő, hogy Lemm ez alapján ítéli meg Pansin személyiségét és határozottan elutasítja Lizával való házasságának lehetőségét.<sup>12</sup>

Pansin későbbi szereplései során különösen feltűnővé válik a művészethez fűződő viszonyának felszínessége, és bár az első alkalommal sem sikerül igazán, mégis ez a legőszintébb próbálkozása érzelmeinek kifejezésére. Nem véletlen, hogy (szemben a későbbi epizódokkal) éppen itt kerül a legnagyobb hangsúly Pansin interpretációjának leírására. „Különös erővel és nagyon kifejezően” éneklí a második versszakot: „Tudom, hogy holdja lelkem tengerének / Te vagy, leány, / Érzést – ha vígságban vagy búban élek – / Te adsz csupán”.<sup>13</sup> „A viharos kíséretben hallani lehetett a hullámvázis motívumát”, majd a „Nehéz a szívem...”<sup>14</sup> szavakat követően felsóhajt, lesüti szemét és elhalasztja hangját („morendo”).<sup>15</sup> Ugyan Pansin egy ideig még udvarol Lizának, sőt a lány maga is komolyan fontolgatja házassági ajánlatát, a férfi szerelme végül – akárcsak a románc lírai énjének érzelmei – viszonzatlan marad.

Korábban utaltam a Wolf-féle közvetett intermedialitás három különböző megjelenési formájára. A csak az ábrázolt világban létező románc szövegének beidézésével egyben ez a regény egyetlen intermedialis epizódja, amelyben az olvasó a szöveg segítségével vokális zenére asszociálhat (Wolf így is nevezi meg a kategóriát: *evocation of vocal music through associative quotation*).<sup>16</sup>

Liza alakjához közvetlenül egyetlen mű előadása kötődik, mégis, Lemm és Lavreckij mellett ő az, akit a művészet iránti kivételes fogékonysága alkalmassá tesz valami, a hétköznapi embertől teljesen távol álló, magasabb rendű dolog befogadására.<sup>17</sup> Már a Beethoven-szonáta két előadása során is – először Pansinnal, majd egyedül adja elő a művet – rögtön feltűnik, hogy Lizát valami kiemeli a környezetéből.

„Az első adagio elég jól sikerült, bár Pansin többször belevétett. A maga szerzeményét, s amit betanult, nagyon szépen játszotta, de kottáról gyengén játszott. Aztán meg a szonáta második része – egy meglehetősen gyors allegro – egyáltalán nem akart menni; a huszadik taktusnál Pansin, aki két taktussal elmaradt, nem bírta tovább s nagyot nevetve elhúzta a székét.”<sup>18</sup>

Fried István a kultúra meg nem értésének motívumát Turgenyev *Rugyin* című regényének egyik kérdéskörként emeli ki,<sup>19</sup> érdemes erre kitérni a *Nemesi fészek* kontextusában is. A megértésre képes Liza és dilettantizmusából fakadóan erre képtelen Pansin párosának kezei alatt a Beethoven-szonáta nem tud megszólalni. Ezzel szemben Liza előadásában annál nagyobb hatást kelt: „Liza egyedül játszott, nagyon szabatosan; Lemm megélenkült, járkálni kezdett, csővé csavart egy darab papirost, karmesterkedni kezdett vele. Marja Dmitrijevna egy darabig nevetett, mikor ránézett, aztán elment és lefeküdt; ahogy mondta: Beethoven túlságosan felizgatta az idegeit.”<sup>20</sup> Az ismétlődés által ugyanazon szonáta egyfajta variációját kapjuk kézhez, a zenei mű ilyenfajta ábrázolása pedig rámutat az irodalom és zene időbeli minőségének (részleges)

hasonlóságára: a visszatérő motívumok, témák lehetőségére.<sup>21</sup>

Varvara Pavlovna körül forgó intermedialis epizódokra Lavreckij előtörténetében és „jelenében” is lelhetünk, éppen ezért elkerülhetetlen, hogy ne csak Varvara Pavlovnával, de Lavreckijjal és a „jelenben” fontos szerepet játszó Pansinnal is összefüggésbe hozzuk őket. Lavreckij először a színházban ismerkedik meg jövőbeli feleségével, fél évvel később pedig házasságra lépnek egymással, annak ellenére, hogy egy második szerelmi szál viszonylag ritka a turgenyevi prózában.<sup>22</sup>

A regény második felében a férjéhez való visszatérése után Varvara Pavlovna szinte pillanaton belül a Kalatyinék házában zajló társasági élet középpontjává válik. Mindenki csodálja tehetségét, Pansin *artiste consommée*-nek nevezi,<sup>23</sup> Marja Dmitrijevna pedig külön kiemeli művészetének lelki gazdagságát. Mindeközben a felszín alatt Varvarát inkább a kor társadalmi elvárásai és a divatnak való hiú megfelelés igénye hajtja, semmint a művészet iránti fogékonyság: „Varvara Pavlovna ... szorgalmasan járt színházba. El volt ragadtatva az olasz muzsikától, ... illedelmesen ásitott a Comédie Française-ben, ... de ami legtöbb volt: Liszt kétszer is játszott nála, és olyan kedves volt, olyan egyszerű.”<sup>24</sup> A Pansin művészi hitvallását megtestesítő Varvara Pavlovna a „dilettantizmus” egy kifinomultabb változatát hozza.<sup>25</sup>

Első találkozásukkor a fiatal Lavreckij még nem képes erre a különbségtételre, beleszeret Varvarába („... egész lelke egyetlen érzésbe, egyetlen vágyba, a boldogság vágyába ömlött át, abba a sóvárgásba, hogy meghódítsa a szerelmet, az édes női szerelmet”).<sup>26</sup> Fried Varvara Pavlovna első „fellépésének”, a Chopin-mazurkák előadásának egy bizonyos mértékű előrejelző funkciót tulajdonít,<sup>27</sup> hiszen nem olyan sokára Lavreckij hatalmasat csalódik házasságában és naivitását egy sokkal cinikusabb és közömbösebb hozzáállás váltja fel.

A Chopin-mazurkák intermezzója után következik az a sorsfordító epizód, amely kizökkenti Lavreckij fiatalkori tévelygéseiből: rátalál Ernest Varvara Pavlovnának írt üzenetére, amely feleleveníti előtte, ahogy Varvara és szeretője Lavreckij jelenlétében énekelte az „Öreg férj, szörnyű férj!” című (*Zemfira dala*ként is ismert) művet, a Puskin *Cigányok* című poémájából származó cigánydalt. V. I. Docenko ezzel kapcsolatban egy érdekes értelmezési lehetőségre hívja fel a figyelmet: annak ellenére, amit a dalszöveg sejtetne, Varvara Pavlovna részéről szerinte itt nem feltételezhető a tudatos rossz szándék, hiszen *Zemfira dala* akkoriban nagy népszerűségnek örvendett, Varvara pedig szokásához híven egyszerűen követte a divatot. Ehelyett Docenko nem is az éneklők, hanem Lavreckij akkori összetett pszichológiai állapotát hangsúlyozza.<sup>28</sup> Lavreckij reakciójának leírása valóban elmélyíti a fellépő puskin párhuzamokat: „Szinte esztét vesztette. ... érezte, hogy ebben a pillanatban szét tudta volna tépni, félholtra tudta volna verni az asszonyt, ... vagy meg tudta volna fojtani kezével. ... oda akart men-

ni hozzájuk, hogy ... agyonüsse mindkettőjüket.”<sup>29</sup> Viszsaemlékezésében maga Lavreckij véli felfedezni az árulkodó jeleket: „Emlékezett [Varvara] arckifejezésére, szemének különös fényére és arca pirosságára”.<sup>30</sup>

Mivel Varvara Pavlovnával kapcsolatban jelenik meg a legtöbb intermediális hivatkozás, a további felsorolásból kiemelem az általam lényegesebbnek tartott műveket.

Egy Herz-etűddel szemléltetett technikájával Varvara – akárcsak korábbi fellépéseivel – lenyűgözi közönségét. Ezután „hirtelen egy zajos Strauss-keringőt kezdett játszani, mely olyan erős és gyors trillával kezdődött, hogy Gedeonovszkij megremegett; a keringő közepén hirtelen átment egy szomorú motívumba, s „Lucia” áriájával végezte: *Fra poco... Meggondolta, hogy a vidám zene nem illik helyzetéhez.*”<sup>31</sup> Látható, hogy Varvaránál nemcsak általában véve a művészettel való kapcsolat, de még az egyes művek megválasztása is a társadalmi elvárásoknak van alárendelve, az utolsó mindenképpen tudatosan.

Ezt követően Varvara elénekli Pansinnal Rossini egy *nocturne*-jét, a *Mira la bianca luna*-t, de mielőtt megállapodnának benne (Pansin állítása szerint valamikor régen énekelt már, de azóta elfelejtette), Varvara megemlíti két másik duettet is: a *Son geloso*-t (Bellini: *La sonnanbula* [Az alvajáró]) és a *La ci darem*-et (Mozart: *Don Giovanni*). Fried külön kiemeli Don Giovanni és Zerlina duettjét, illetve a felmerülő párhuzamokat: a nőcsábász Don Giovanni és az éppen kosarat kapott Pansin, de még inkább az ártatlan, ugyanakkor kacér Zerlina és Varvara Pavlovna között.<sup>32</sup> A *nocturne* maga ezzel szemben egy szerelmes pár duettje, akik az éjszakai erdő árnyékába bújnak el a nemkívánatos tekintetek elől.<sup>33</sup> Amiért érdemes kiemelni ezt az epizódot a fent említettek közül, az az intermediális megjelenésének harmadik módja: az imitáció (*imitation/dramatization*). „Halkan énekelték a duettet, közben Varvara Pavlovna párszor kijavította a partner énekét, aztán hangosan énekelték, aztán kétszer megismételték: „*Mira la bianca lu...u...una*”.<sup>34</sup> A duett egy sorának ilyen formán történő felidézésével a zenei jelleg utánzásának benyomását kelti.<sup>35</sup> Ezen kívül pedig Varvara Pavlovna és Pansin duettjein látható leginkább hasonlóságuk is:

„Varvara Pavlovna hangja elveszítette a régi üdeségét, de most is nagyon ügyes mestere volt ennek a hangnak. Pansin eleinte szurkolt s egy kicsit falsul is énekelt, aztán nekibátorodott s ha nem is volt hibátlan az éneklése, legalább mozgatta a vállát, ringatta az egész testét s néha felemelte karját, mint egy igazi énekes.”<sup>36</sup>

Pansin valódi énekesnek próbál mutatkozni, de Varvara Pavlovna is dilettáns a maga módján, hiszen minden technikai tudása ellenére is hiányzik belőle az, ami valódi művészetté emeli a zenélést: a muzikalitás – az az adottság, amely lehetővé teszi, hogy megértsük az adott művet, előadása során pedig közvetíteni tudjuk a saját interpretációnk alapját szolgáló őszinte és mély érzelmeket a hallgatóság felé, lehetőséget biztosítva az alkotói folyamatba való bekapcsolódásba. Varvara eljátszik néhány

Thalberg-darabot, előad egy francia ariettát, de akarva-akaratlanul megérkezik a méltó kritika is: a Varvarát egyébként csodáló Gedeonovszkij elásítja magát. A fellépés ezzel véget ér.

Egyetlen szereplő van még hátra: a regényben igen különleges szerepet betöltő Lemm. Ő nemcsak egy már elmúlt világrendet képvisel (ami zenei ízlésében is megmutatkozik: Bach és Händel, szemben a romantika korszakával), de, ahogy ezt Fried is írja, a művészet közelébe került szereplők vagy a társasági szokásoknak köszönhetik a jelen esetben a zenével való kapcsolatukat, vagy a „tragikus sorsú német muzsikusként”.<sup>37</sup> Lemm nemcsak a zenei korszakokat, de a zenei műfajokat is áthidalja. Egyaránt alkot komoly, „klasszikus”, egyházi, valamint a könnyedebb, szalonokban kedvelt románc műfajában is. Művészetének közvetítése által Lavreckij és bizonyos értelemben Liza is egy magasabb rendű valóságba nyer betekintést, amely magában rejt számukra a boldogság lehetőségét, ez azonban meg is marad ennyinek: lehetőségnek.<sup>38</sup>

Ahogy a zeneszerző az olvasó „szeme láttára” írja műveit, Lemm alakjában végigkövethető az a változás, amely a legjobban szemlélteti, hogyan válhatnak az intermediális epizódok a szüzsé építőelemeivé.

Első próbálkozása a regény elején szereplő kantáta, majd nem sokkal később előadja Lizának saját románcát, amely részben választ jelent Pansin szerzeményére, de leginkább egy elbukott kísérlet a lelkében kavargó emelkedett érzelmek kifejezésére. Szemben korábbi műveivel, amelyekben másoktól átvett szöveget (zsoltárszövegek, Schiller *Fridolinja*) zenésített meg (esetleg kiegészítette néhány saját sorsal), a románc egész szövege Lemmtől származik. Ezentúl pedig a regény folyamán először nem csupán az előadásba magába kapunk betekintést, hanem az alkotói folyamatba is:

„... ha még tudnék valamit csinálni, megelégedném a románcsal; Például ... valami ilyet: Ó, csillagok, ti tiszta csillagok!... Csillagok, tiszta csillagok ... Egyformán néztek le az igazakra és a bűnösökre... De csak a szívükben ártatlanok – vagy valami efféle... értenek meg, azazhogy nem így – szeretnek titeket. Különbén én nem vagyok költő, hát hogy is lehetnék! De valami effélét szeretnék, valami magasan szárnyalót.” „Úgy látszott, hogy egy ritka szép, édes melódia kerülgeti; már lobogott és nyugtalanodott, már érezte közelségének bágyasztó, édes hatását... de nem tudta kivárni”, „Nem vagyok költő s nem vagyok muzsikusként! – mondta végre suttogó hangon.”<sup>39</sup>

Mind Lavreckij, mind Liza megérzik, hogy a zeneszerző „valami szenvedélyes mély érzést akart volna kifejezni, de semmi sem lett belőle”,<sup>40</sup> Lemm maga is rögtön megérti, hogy azt, ami sajátja, nem tudja (és, mint majd látjuk, nem is fogja tudni) kifejezésre juttatni. Ennek fényében talán nem annyira meglepő, hogy Lavreckij érzelmei végül Lemm műve által kelnek életre, hogy a kitörő boldogság, amit a Liza iránt érzett szerelme ébreszt a főhősben, egy másik szereplő által komponált darabban teljesedik ki. A szereplők belső világát a regény értékhierarchijá-



nak csúcán lévő zene írja le: Turgenyev hatalmat ad a zenének arra, hogy végre kifejezze a *kifejezhetlent*.<sup>41</sup> Docenko szavaival élve: Lemm, aki megsejtette kölcsönös szerelmüket, ezt a zenét Lavreckijnek és Lizának írta.<sup>42</sup>

„Hirtelen úgy rémlett neki, hogy feje felett a levegőben valami csodálatos, ünnepélyes hangok áradnak el; megállt: a hangok még felségesebben szóltak; úgy ömlöttek, mint egy erős, daloló patak – s bennük, úgy tetszett neki, egész boldogsága beszélt és dalolt ... Lavreckij még nem hallott ehhez foghatót: az édes, szenvedélyes dallam az első hangtól kezdve megragadta a szívét; ragyogott a dallam, epedezett az ihletéstől, boldogságtól, szépségtől; meg-megnőtt s el-elapadt; mindent érintett, ami drága, szent és titokzatos a földön; halhatatlan bánat sóhajtozott benne, s meghalni felszállt az egekbe.”<sup>43</sup>

A mű előadása dramaturgiai tetőpont. Lemm maga is egy, a korábitól eltérő szerepben mutatkozik. „A nyomorúságos, kis szoba szentélynek látszott, s az ezüstszerű félhomályban magasan, lelkesülten emelkedett föl az öreg muzsikusz feje”<sup>44</sup> A magába roskadt öregember helyén egy új életre kelt férfi áll: „Ezt én csináltam, mert én nagy muzsikusz vagyok”<sup>45</sup>

Spengler ezt a jelenetet mint a regény problematikájának, a boldogság, szerelem, illetve a kötelesség szembenállásának szimbolikus kifejtését említi. Szerinte a kötelesség teljesítésének és a boldogság vágya egyszerre növekszik Lavreckijben, mindez pedig szembeállítható a hang és csend ellentétével.<sup>46</sup> A Lavreckij birtokán zajló csendes falusi élet leírásában valóban számos kép gazdagítja a csend fogalmát:

„Házatérve csendes zsidobadságba merült, ... mint-ha annak a csendes életnek a folyását hallgatná, ... az eldugott falu ritkán megszólaló nesztét. ... valaki most énekel vékony-vékony hangon; ... elhallgat az ének ... a legyek ... panaszos zümmögésén áthallatszik egy kövér dongó zümmögése; ... tyelega zörrent; ... kapuk csikordulnak. ... aztán egyszerre halálos csend lesz; nem zörren, nem mozdul semmi ... S ugyanebben az időben a föld más pontjain forrt, rohant és robajlott az élet; itt pedig hallhatatlanul folydogált ugyanaz az élet, mint a víz a mocsári fű alatt”<sup>47</sup>

Akárcsak a hangnak – legyen szó zeneművekről, egy fülemüle énekéről vagy akár a kapuk csikorgásáról – a csendnek is számos variációjával találkozhatunk a regényben. A falusi táj neszei és zörejei egy mély, elképesztő erővel bíró és *hallgatható* csendbe merülnek. Van ennek a csendnek azonban egy másik minősége is: a vízre való többszöri utalásnak (a csendes élet *folydogálása*, illetve, mikor Lavrickiben tartózkodása alatt a főhős nem egyszer említi, hogy a *folyó legmélyére* süllyedt), valamint a „halálos csend” a máshol dübörgő élettel való szembeállításának köszönhetően, Lavricki csendje párhuzamba hozható a halál jelképes megjelenésével. Lemm dalama, bár a főhóst a beteljesülni látszó szerelem mámorával árasztja el, egyben mély bánattal van átitatva („meghalni *felszállt az egekbe*”)<sup>48</sup> mégis, mikor az epilógusban Lavreckij éppen e dallam kezdőhangját szólaltatja meg a zongorán, a beteljesületlen szere-

lem emléke miatt érzett bánatból hiányzik a *halál okozta csend* (újabb párhuzam a kettő között), hiszen Liza életben van.

Hasonlóan más a csend a kimondatlan szó képében való megjelenése. Pansin, Lemm és Lavreckij Lizához fűződő – bár némileg különböző, de lényegüket tekintve mégiscsak rokon – érzelmei a zene segítségével próbálnak kifejezésre jutni. Liza szintén a *kifejezhetetlen*<sup>49</sup> kifejezésére törekszik, de a többi szereplőtől eltérő úton halad. Több ízben felmerül, hogy, akárcsak Lavreckij esetében – aki akkor érzi csak át először igazán földöntúli boldogságát, mikor az Lemm művében megtestesül –, eleinte Lizának sincsenek saját szavai.<sup>50</sup> Amint azt a randevú során is láthatjuk, az ő *kifejezhetetlenje* nem egy rosszul megkomponált románcba botlik bele a kifejezésre jutásban (mint Pansin esetében), hanem magába a csendbe: a kimondatlanságba.

A regény végén Lavreckij „*csendben felállt s csendben távozott; senki sem vette észre, senki sem tartóztatta; a víg kiáltások most még erősebben zengtek a kertben*”<sup>51</sup> Itt már nem hallgatja az őt körülvevő világ csendjét, hanem maga árasztja azt a környezete felé, ez a csend azonban ismét új színben tűnik fel: méltóságteljes, lelki gazdagsággal teli.<sup>52</sup> Utolsó találkozására Lizával szavak és zene nélkül, teljes csendben telik el.

Mint láthatjuk, a *Nemesi fészkek*ben megjelenő zenei betétekre nem csupán a szüzsé kiegészítéseként lehet tekinteni. Végighaladva a regényen, az ismétlődő, egymás variációiként fellépő, egymásra épülő jelenetek egyfelől betekintést nyújtanak a szereplők jellemébe, másfelől pedig kiépitik a szüzsé vázát is. Az intermedialis tematizálás, az imitáció és az idézetből zenére való asszociáció eszköze pedig ugyan egy kevésbé megszokott, de annál különlegesebb módot biztosít mindehhez. Ez azonban csak a csend jelentőségének felismerésével teljes, hiszen a csenddel ugyanolyan sajátos a főszereplők kapcsolata, mint a zenével. Akárcsak egy zeneműben – ahol a szünet éppen annyira része a darabnak, mint bármelyik hang – a *Nemesi fészkek* szereplőinek is megvannak a saját „szólamaik” (hangokkal és szünetekkel), melyek néha keresztezik egymást, végül pedig különböző utakon haladva elérkeznek saját befejezésükhöz.

#### Jegyzetek:

<sup>1</sup> Каталин Шпенглер, Сюжетообразующая роль музыки в «Дворянском гнезде» = И. С. Тургенев: жизнь, творчество, традиции, ред. Жужа Зельджейи-Деак, Аттила Холлош, Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 227.

<sup>2</sup> Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi B. V. Editions, 1999 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 35) 1, 35–37.

<sup>3</sup> Uo., 3.

<sup>4</sup> Uo., 41. A közvetett intermedialitás a *Nemesi fészkek* esetében tovább szűkíthető a kvázi-intertextuális intermedialitás (quasi-intertextual intermediality) kategóriájára, amely ebben az esetben a konkrét zenei

műfajok és művek irodalom általi közvetítését jelöli.

Az irodalom dominanciája egyben azt is jelenti, hogy részleges intermedialitásról (partial intermediality) van szó, azaz a művet létrehozó irodalmi és zenei komponens részvétele között lényeges mennyiségbeli különbség is van (WOLF, 38., 46.).

<sup>5</sup> Uo., 41–42.

<sup>6</sup> Шпенглер, 227.

<sup>7</sup> HETESI István, Turgenyev: A hősök és a „randevú” az írói pályá első felében, Bp., Tankönyvkiadó, 1990, 188.

<sup>8</sup> Uo., 193.

<sup>9</sup> WOLF, 44–45.

<sup>10</sup> Érdemes megjegyezni, hogy a román szövege, amelyet a szüzsé keretében a dilettáns Pansin ír meg, egy a regény megjelenésekor még kiadatlan Turgenyev-versből származik. (Дворянское гнездо, Накануне, Первая любовь, VI, ред. М. П. Алексеев, Н. В. Измайлов, Москва, Наука, 1981 (И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах), 418.)

<sup>11</sup> Vö. FRIED István, Tíz híres regény, Bp., Gondolat, 1989, 136–137.

<sup>12</sup> В. И. Доценко, Музыка в творческом мире И. С. Тургенева, Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди, (68)2011, 60.

<sup>13</sup> Az általam használt orosz kritikai kiadásban a dal szövege három versszakra van bontva, a magyar kiadásban a dalszöveg tördelése ettől eltér, „második versszak” helyett pedig a „dal második fele” szerepel. Az egyértelműség kedvéért idézem, melyik négy sorról esik szó.; Sz. TURGENYEV, Rügyin – Nemesi fészek – A küszöbön, Bp., Új Magyar Könyvkiadó, 1955, 123.

<sup>14</sup> Áprily Lajos fordításában a következőt írja: „Mikor ide ért: hús vagy, hideg... – halkan felsóhajtott, lesütötte szemét, elhalkította hangját – morendo.” (Kiemelés tőlem – A. K.) Fontos megjegyezni, hogy míg a magyar fordításban kiemelt sor a dal megszólítottjára utal – és ezáltal egészen másfajta értelmet kölcsönöz Pansin előadásának – az orosz szövegben a kiemelt rész (akárcsak az egész versszak) a lírai én lelki állapotát hangsúlyozza inkább. Éppen ezért szükségesnek tartom nyersfordításban megadni az utolsó négy sort (az orosz szöveg harmadik, egyben utolsó versszakát), kiemelve a leírásban idézett szavak megfelelőjét: „Szerelmi bánat, néma vágyakozások fájdalom / tölti el a lelkemet; / Nehéz a szívem... De téled épp úgy idegen a szenvedély, / Mint attól a holdtól”. Eredeti: „Тоской

любви, тоской немых стремлений / Душа полна... / Мне тяжело... но ты чужда смятений, / Как та луна.” (Дворянское гнездо..., 16.).

<sup>15</sup> ol. ‘elhalóan’

<sup>16</sup> WOLF, 67–68.

<sup>17</sup> HETESI, 193.

<sup>18</sup> TURGENYEV, 128.

<sup>19</sup> Иштван Фрид, Тургенев и музыка (Аспекты чтения романа Тургенева «Рудин») = И. С. Тургенев: жизнь, творчество, традиции, ред. Ж. Зельдхейи-Деак, А. Холлош, Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 200.

<sup>20</sup> TURGENYEV, 166–167.

<sup>21</sup> WOLF, 17.

<sup>22</sup> HETESI, 189.

<sup>23</sup> fr. ‘valóságos művésznő’

<sup>24</sup> TURGENYEV, 152.

<sup>25</sup> FRIED, 137., 139.

<sup>26</sup> Доценко, 59.

<sup>27</sup> FRIED, 138.

<sup>28</sup> Доценко, 59–60.

<sup>29</sup> TURGENYEV, 153–154.

<sup>30</sup> Uo., 154.

<sup>31</sup> TURGENYEV, 218.

<sup>32</sup> FRIED, 139–140.

<sup>33</sup> Gioacchino Rossini, Soirées musicales, Mainz, Schott’s Söhne, 1835, 40–44.

[http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP106535-PMLP217134-Rossini\\_-\\_Soir\\_\\_es\\_musicales.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP106535-PMLP217134-Rossini_-_Soir__es_musicales.pdf)

<sup>34</sup> TURGENYEV, 221.

<sup>35</sup> WOLF, 44–45.

<sup>36</sup> TURGENYEV, 221.

<sup>37</sup> FRIED, 136.

<sup>38</sup> HETESI, 193.

<sup>39</sup> TURGENYEV, 168–169.

<sup>40</sup> Uo., 178.

<sup>41</sup> Шпенглер, 229.

<sup>42</sup> Доценко, 62.

<sup>43</sup> TURGENYEV, 201.

<sup>44</sup> TURGENYEV, 201–202.

<sup>45</sup> TURGENYEV, 201.

<sup>46</sup> Шпенглер, 230–231.

<sup>47</sup> TURGENYEV, 163–164. (kiemelés tőlem – A. K.).

<sup>48</sup> Uo., 201. (kiemelés tőlem – A. K.).

<sup>49</sup> Шпенглер, 232.

<sup>50</sup> Uo., 232.

<sup>51</sup> TURGENYEV, 245.

<sup>52</sup> Шпенглер, 231.