

DOSZTOJEVSZKIJ BICENTENÁRIUMÁRA

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizekelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunkat **S. Horváth Géza** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

KROÓ KATALIN: Lenni vagy nem lenni? Jelölés és jelöltség mint létalakzat-dilemma Dosztojevszkij <i>A hasonmás</i> című kisregényében	5
VALERIJ TJUPA: Dosztojevszkij szerepe a rövid elbeszélés műfajának kialakulásában	44
KOVÁCS ÁRPÁD: Eksztatikus modalitás és a bibliai örökség implikációi Dosztojevszkij művészetében	54
MOLNÁR ANGELIKA: „Isten madárkái”. F. M. Dosztojevszkij és Mészöly Miklós madár-metaforái	74
▪ MŰHELY	
BÓNA ÉVA: Költői szó és természet. Ahmatova és Cvetajeva egy-egy művének összehasonlító elemzése (mitológiai, vallási, irodalmi kontextusban)	85
▪ RECENZIO	
LOVIZER LILLA: Dosztojevszkij és az újraértett realizmus	111
TÓTHPÁL SAROLTA KRISZTINA: Rácz Ildikó Mária: <i>A lét és a szerelem szentsége</i>	124
Számunk szerzői	129

Lenni vagy nem lenni?

Jelölés és jelöltség mint létalakzat-dilemma Dosztojevszkij *A hasonmás* című kisregényében

1. A létezés és jelölés gondolata a szövegben megképződő valóságvilág és a szövegreflexió nézőpontjából

Dosztojevszkij először 1846-ban folyóiratban publikált,¹ a mai olvasó számára az 1866-os átdolgozás alapján ismert kisregényének „klasszikusként” számon tartott interpretációi (ШКЛОВСКИЙ 1957, Белый 1969, Виноградов 1976²), illetve az azóta napvilágot látott számos rangos értelmezés (ANDERSON 1986, GASPERETTI 1989, ДИЛАКТОРСКАЯ 1999) eltérő formákban és olvasási módozatokban, de rendszeresen kitérnek a mű poétikai világának azokra a megnyilatkozási részleteire, amelyek a *létezés* modellálásának különböző aspektusait érintik. E terület az eltérő kritikai közelítések összegezhető tapasztalatai szerint egyrészt magában foglalja a cselekményben kibontakozó történések szavahihető „realitásának” problémáját, vagyis a fikcionalizáltság ontológiáját és szintjeit³ (idesorolhatóan az álomlátást, a hallucinációkat, a képzeletbeli történések megjelenítésének Goljad-

¹ A mű első címe: *Goljadkin úr kalandjai* (Приключения господина Голядкина) (ДОСТОЕВСКИЙ 1972, 482).

² Vö. a 20-as, 30-as évek prágai „emigráns” Dosztojevszkij-kutatóműhellyel, mely pszichológiai és filozófiai összpontosítással is körbejárta e kérdést. Globális áttekintésként lásd Васильева 2010. Akutatónő e kör fő szellemi összetartójának, Alfred Bemnek tulajdonítja azt a fordulatot, amely a „saját hely” megtalálását mint az individuális emberi létezés konkrét cselekvést igénylő etikai-ontológiai problémáját (Csizsevszkij) „onto-hermeneutikai” kérdésbe fordítja, a továbbiakban az irodalmi szöveganalízis technikájára összpontosítva a gondolati projekciót, vagyis végbeviszi a szövegfilozófia felől a nyelvi-esztétikai problémamegvilágításig haladó váltást (uo. 101).

³ Maguknak az eseményeknek a létezését illetően merül fel elsősorban az elbizonytalanítás, tekintettel arra, hogy a narrátor nem „megbízhatatlan” abban a vonatkozásban, hogy alapvetően és vállaltan a főhős nézőpontját tükrözi, beleértve ebbe a megközelített beszédmód nyelvi megformáltságát, mely sok esetben ironikus árnyalatot kap (Виноградов 1976, 132; Vinogradov megítélése szerint az elbeszélő „ironikus stilizátor”, uo. 129). W. Schmid felhívja arra a figyelmet, hogy noha a hasonmás ármánykodó cselekedeteiről szóló közlések túlnyomóan a goljadkini stílust és értékelést hordozzák, még az illetően végletekig elvitt perszonalizált hang esetében is előfordul, hogy a szemé-

kin megőrülése folyamatábrázolásán keresztül motivált virtuális valóságát, vö. Bem 2007, 512). Így mindazon események mögé, melyek a kisregényben ábrázolódnak, azok *tényleges létezésére* vonatkozó kérdőjel helyezhető, de legalábbis komoly szemantikai potenciál feltételezhető a *meg történé*s és a *meg nem történé*s gondolati összekapcsolásában, illetve abban, ahogyan bizonyos cselekményrészletek esetében a műben ráirányul a figyelem erre az összefüggésre. Mindez egyfelől a „lehetséges világok” jól ismert kérdésköréhez utalható – ebbe beletartozóan a fikciós realitásba beágyazódó virtualitás struktúrájának problémájával –, valamint Dosztojevszkij poétikája vonatkozásában specifikusabb ismérvként felemlíthető a sokszor értelmezett „fantasztikus realizmus” jelensége, illetve a „legfelsőbb értelemben vett realizmus” („реализм в высшем смысле”⁴) működése (СТЕПАНЯН 2005, БАРИШТ 2017). Az adott vizsgálati irány továbbá még inkább ráerősít arra a gyakran megjelenő értelmezési hangsúlyra, mely szerint *A hasonmás* hőse megőrül.⁵ Miközben

lyes érzékelés nem a hős eszmei értékelésével, valamint nyelvi karakterisztikumának megjelenítésével összekapcsolódva testesül meg (SCHMID 2003, 134).

⁴ A teljes gondolat *Az író naplójából* (1881) így hangzik: „Pszichológusnak neveznek: nem igaz, csak a legfelsőbb értelemben vett realista vagyok, vagyis az emberi lélek teljes mélységét [все глубины] ábrázolom” (saját fordítás – K. K.; ДОСТОЕВСКИЙ 1984, 27, 65).

⁵ Zaharov kiemeli ennek kifejezett folyamatszerűségét, amely az olvasó szeme láttára bontakozik ki a cselekményidőben, miközben a hasonmásfigura mindvégig olyan valóságos szereplő, mint maga Goljadkin (ЗАХАРОВ 2020, 40). Vö. Csizsevszkijnek az 1920-as évek végén napvilágot látott tanulmányában a „pszichológiai szituációról”: ЧИЖЕВСКИЙ 2007, 56; pszichiátriai perspektívában: ОСИПОВ 2007, 74–90. Csizsevszkij értelmezésének fő kontextusa ugyanakkor egyértelműen filozófiai, tekintettel arra, hogy tagadja azt az elsődleges összefüggést, mely a személyiség ontológiai instabilitása („онтологическая неустойчивость”, uo. 59), állandóságának/rögzsültségének („онтологическая прочность”, uo. 65) hiánya (lásd az individuuum etikai létezésének [этическое бытие] szilárdságára való kérdezést, uo. 65), valamint a pszichológiai (a jellemre vonatkoztatva: gyengeség) vagy a szociális (függőség) instabilitás között jön létre. Az absztrakt gondolkodás, a szubjektumra és a *konkrét* helyzetre való összpontosítás gondolatai az *etikai formalizmus* reflexiójának többek között kanti kontextusában vezetik vissza az irodalmi hasonmás megjelenítést filozófiai bölcséleti gyökerekhez, melyeknek fontos elágazásai vannak az *egyéni* és az *általános* (univerzális) – ennek implikációjaként: a *rész* és az *egész* –, valamint az *ismétlődő* és a *megismételhetetlen / helyettesíthetetlen* relációjának értelmezése irányában is, uo. 68–69, vö. ВАСИЛЬЕВА 2010, 98–100. Az utóbbi gondolatokhoz kötődően figyelemre méltó, hogy Randall Pool az „apofatikus Bahtyint” interpretálva hivatkozik két igazság-fogalom megkülönböztetendőségére (правда – a filozófiai fogalomközelítés szerint ezt a justitiához kötnénk, valamint истина – vö. veritas). Ami „правда”-ként konceptualizálható, nem ragadható meg az univerzalizáció és a lehetséges mechanikus ismétlés/ismétlődés keretében. Ez az igazság az „esemény” résztvevője által teremődik meg (vö. a létezés mint eseményt), aki mint a tapasztalat egyedüli és egyedi hordozója maga végigmegegy a személyiség alakulásának folyamatán (POOL 2001, 163). A transzformáció mozzanata – legyen az a személyiség átlényegüléséé, vagy működjék a szövegdinamika alkotóelemeként – megbontja az imitatív reprodukciót (rekurenciát), a meglévő minta újra és újra visszatérésének logikai érvényét, és életbe lépteti az individuális jegyek révén történő elkülönböltetést. Egy másik dimenzióban ezért is tartja elevenen Dosztojevszkij tanulmányozott

azonban a szóban forgó jelenség funkciója szerint a mű főszereplőjére vonatkozó poétikai meghatározásnak tekinthető (mennyire hiteles az események valósága és maga a tapasztalatokat szerző, élményeket átélő hős), valójában értelmi hozadéka ennél sokkal jelentősebb. Nem egyszerűen az események számolják (számolhatják) fel magukat egy komplex fikcionalizáltsági egyezményesség keretein belül (tér- és időparaméterek anomáliájában, azonosíthatóságuk folyamatos törlődésében), s nem is csak egy pszichológiailag (egyéni és társadalom-lélektani mozzanatokból összetevődően) motivált szereplői alak megformálásához járul hozzá a leírt cselekményvezetési eljárás.

Ahogy David Gasperetti kifejti, egy bizonyos vetületben létrejön az öntörlő, önkiiktató narratíva („self-effacement”, GASPERETTI 1989). A cselekményvilág lebontása, destrukciója, a tények kis és nagy részletekben történő folytonos kiüresítése elválaszthatatlan magának a szövegiségnek az összetett létproblémájától. Ez magában foglalja a tradícióhoz való kapcsolódást, az orosz naturális iskola és szentimentalizmus, a francia naturalizmus és a német romantika felelevenített „kliséinek” szembetűnő lebontását (Vinogradov egyik fő tézise szerint az orosz naturális diszkurzust teremti át Dosztojevszkij), olyan dekonstrukciós eljárásokat, melyek egy-egy olvasói elvárás horizontra eső poétikai komponens beiktatása után visszavonják azok narratív és szemantikai létezésének érvényét. Egyszerűsödnek olyan mozzanatokkal, amelyek magának az írott szövegnek az ontológiai hitelességét ássák alá (ennek cselekményreprezentációját lásd a kisregényben vizionált levelek autentikusságának megkérdőjeleződésével). Gasperetti felhívja a figyelmet arra, hogy az 1866-os átdolgozási folyamat, mely törléseket vitt végbe, s ezen keresztül bizonyos szövegrészek újfajta szomszédosságát hozta létre, összességében azt eredményezte, hogy még kiismerhetetlenebb és értelmezhetetlenebb lett a narratíva. Következésképp nemcsak a művészi tér és idő bizonyul „elveszettnek”, hanem maga az a szöveg is, amely ezt megteremti. Így, ha hihetünk a többször megidézett tételnek (G. Prince, N. Schor, Tz. Todorov, a problémakör egészét lásd SULEIMAN–CROSMAN 1980), miszerint az irodalmi alkotás mindig a szöveg olvashatóságának a stratégiáiról is szól, melyek több változatát képes modellezni maga a mű, akkor levonható a következtetés: *A hasonmás* összes létszemantizációs alakzata végső soron a befogadó olvasási módja, vagyis irodalomértelmezési létmódja tekintetében jelent figyelmeztetést, azzal a fenyegetéssel terhelt, hogy jelentésértékük szerint a *semmibe* torkollnak majd mindazok az interpretációs utak, melyeken haladva előbb-utóbb felismerjük: „ugyanoda érkezünk vissza”, vagyis *nem történt semmi, visszavonódik a létezés*. A hasonmás cselekmény- és metaszöveg-motívumainak harmonizációja tekintetében igen lényeges, hogy Gasperetti

alkotása az univerzalizáció gondolatát (ezt fogja keretbe a mitopoétikai gondolkodás felelevenítése). Szoros összefüggésben áll mindez azzal, ahogyan az individuális jegyek tulajdonsága az *egyéni-általános, rész-egész* viszonyában tárul fel.

az *ismerős vs. ismeretlen* ellentmondására írja rá a szóban forgó gondolatot. Az értelmezői biztonságot sugalló – mert *ismerősként* („familiar”) feltűnő – komponensek (valójában kliséként megmutatkozó elemekről és kiterjedtebb kontextusokról van szó), így például a szereplői figura elhelyezettsége, a tisztán azonosítható szüzsés fordulatok, a pétervári természeti és a szociális világ jól felismerhető jegyei (a pétervári szöveg puskini, gogoli stb. poétikai reminiscenciái), az olvasó által elvárható továbbfejlődésük során végül *ismeretlenségbe* torkollnak, amikor hiteltelenítődnek. Az *ismerős ismeretlen / ismeretlen ismerős*, a későbbiekben látni fogjuk, a hasonmás egyik kulcsximorónja, amiből következik, hogy a hasonmásság mint jelentésformáció az olvasóra is vonatkozik, olyan értelmi alakzat, melybe belesűrűsödik a *szöveget* és az *olvasót* összekötő jelölésproblematika. Itt emlékeztünk arra is, hogy Vinogradov egész lingvisztikai elemzése azt sugallja, hogy Goljadjkin hasonmásának tekinthető a *narrátor* (ВИНОГРАДОВ 1976, 129). A főszereplő és cselekményvilágbeli hasonmása, az elbeszélő, valamint a szöveget két oldalról létrehozó *a*) szerzői szövegsubjektum, illetve *b*) olvasói subjektum a *jelölés* szemantikai tartományában (a *jelölés*en mint szemiotikai gondolatkörön keresztül) válnak közösen részesévé a *hasonmásnak* mint jelentésformációnak. Ebben az értelemben, noha eltérő irányultságok szerint, osztoznak a szövegontológiában.

A kérdés tehát, hogy bizonyos elemek egy adott cselekményvilág-egyezményesség keretén belül ténylegesen léteznek-e, illetve kinek a nézőpontját (szereplői és narratív perspektíva) képviselve, milyen jelentést hordoznak, a feltételezett kiinduló irodalomtudományi kontextushalmaznál (imitatív vs. „fantasztikus” realizmus; dekonstrukciós irodalmi tradícióértelmezés; narratív hitelesség; pszichológiai ábrázolás; filozófiai – az individuális szubjektumra kérdező – problémakidolgozás) lényegesen összetettebb szemantikai folyamatokat érint. Átfordul annak felderítendőségébe, hogyan működik a szöveg, amely önnön tartalmát potenciálisan képes lebontani, kitörölni, megsemmisíteni. A létezés problémájára vetítve a dilemmát: hogyan fordul (jelentettje szerint) *nem-létezőbe* az, aminek jelölőstruktúrája következetesen jelen van és végigvezetett?⁶ A vizsgálandó jelenség emlékeztet, részben fordított előjellel, a negatív teológiához kötődő, ám sokkal általánosabb poétikai beszédmódként értelmezhető apofatikus diszkurzus természetére,⁷ pontosabban az abban rejlő paradoxonra, mely szerint tagadó for-

⁶ Renate Lachmann tételesen kiemeli a gogoli önküüresítő alakzatoknál azt az ellentmondást, hogy a negativitás szemantikája verbális szinten a „pozitív”, megragadható jelek bőségében maniszfestálódik (LACHMANN 1999, 17).

⁷ Az apofatikus diszkurzus 19. századi orosz irodalmi alakulástörténete szempontjából kiemelt szerepet játszik Gogol poétikájában a „fikció figuralitásának” alakzata, melyet Andrej Belij ír körül (БЕЛЫЙ 1969, 80–81, passim; az adott alakzat értelmezését *A hasonmás* szövegén lásd Kroó 2010), s amely valójában a meghatározhatatlanság szemantikai megjelenítése, meghatározása. Lermontov életművéből vett példákat és értelmezést lásd ХАНСЕН-ЛЁБЕ 2014, Исапов 2014, vö. Dosztojevsv-

ma jelöli a létezőt, illetve a megismerhetetlennek és meghatározhatatlannak (ám mégis megismerendőnek) a jelölésben adott értelmezése és meghatározása a tét. Egyfelől az állításnak tagadó formájáról van itt szó, másfelől a kifejezhetetlennek és megközelíthetetlennek intenzív nyelvi formába rendezéséről (LUNDE 2001). Szemiotikai dimenzióban a jelölő és a jelentett kerülnek konfliktusba, ez adja a szemantizáció lényegi struktúráját – a kifejezhetetlen kifejezése, a létező tagadó formájú leírása, a bizonytalan és meghatározhatatlan tartalom feltűnően intenzív megjelöltsége (a jelölés, a kifejezés formáját öltő megismerési aktus bármely irányban megvalósulhat, az eredeti értelmezői hagyomány szerint lásd akár a hallgatással történő interpretációt). Episztemológiai orientációja szerint a *létező* és a *nem-létező* eszméje ütközik meg az illetén gondolatalakzatban, mely egyben ébren tartja a *meghatározottság vs. meghatározatlanság* dilemmáját, mégpedig a jelölhetőség és a jelölendőség aspektusai felől tekintve. A hivatkozott szemiotikai keretben eseménnyé válik az említett konfliktus, melynek folyamatszerű kifejtése Dosztojevszkij jó néhány művében meglehetősen karakterisztikusan működött a szövegdinamikát.⁸

Ha visszatérünk a *létezés* és *szemiózis* azon jelentés-összefonódására, melynek köszönhetően a fent említett módon egyben a *szerzői szubjektum*, a *hős*, a *narrátor* és az *olvasó* is képes ekvivalens motívumként működni az irodalmi alkotás művészi önmeghatározása számára, eljátszhatunk a gondolattal, hogy az apofatikus beszédmód esetében a szerzői szubjektumot kiterjesszük Dosztojevszkijre mint önkritikai metaszövegeinek alanyára is. Köztudott ugyanis, hogy az író több ízben méltatta kisregényét (az első megvalósulási formát elmarasztalva, a mű eszméjét viszont önértékelésében magasra emelve), összességében azonban a meg nem valósult átdolgozási tervek (1861–1862 és 1862–1864),⁹ a tényleges újraformálás iránya, valamint a metakommentárok a maguk együttesében meglehetősen elmentmondásos, egyenetlen halmazt alkotnak (vö. GASPERETTI 1989, 217–218). Ebben a formai tökéletlenség „kiiktatási” igyekezete tűnik fel – vö. „elégé világos gondolat”-ról van szó, melynél komolyabbat, írja Dosztojevszkij 1877-ben *Az író naplójában*, soha semmit az irodalomban nem alkotott, a forma azonban „nem sikerült tökéletesen” (ДОСТОЕВСКИЙ 1984, 27: 65). Ez többek között a korábban tárgyalt cselekményhitelességi problémát érinti, amelyre kifejezetten ráerősít az

kijrő: ХАНСЕН-ЛЁБЕ 1996. W. Schmid Puskin és Csehov apofatikus művészi gyakorlatát narratológiai kontextusban is értelmezi: ШМИД 2014, 182–183.

⁸ A *Feljegyzések az egérlyukban* indító bekezdésében rejő apofatikus poétika nyelvi és intonációs logikájáról részletesen: Kroó 2021; „a negatív dialektika” kontextusáról ugyanebben az alkotásban: ЖИВОЛУПОВА 2018, 87; az apofatikus szövegstruktúráról: ЛАХУЗЕН 1987.

⁹ Vö. ДОСТОЕВСКИЙ 1972, 482–486; a levelek listáját a 30 kötetes összkiadás 28/1-es kötetéből (ДОСТОЕВСКИЙ 1984, 28.1), amelyek részben magukban foglalják az értékeléseket lásd GASPERETTI 1989, 231. Az átdolgozási tervekről a jelentésvilág perspektívájából lásd ФАУСТОВ 2019.

1866-os újrairás. Ebből az irányból tekintve „apofatikus” természetű diszkurzusként értelmezhető az alkotás–önkritika–újraalkotás narratívája, amely bíráló attitűddel tagadja annak a formának a létjogosultságát, amelyet az újrairás elmélyít. A metadiszkurzív dekonstrukció (kritika) a mondott vonatkozásban átlényegül a konstrukció megerősítésébe, s mindez illeszkedik magának *A hasonmásnak* a poétikáját jellemző állítás–tagadás, jelölés és visszavétel, illetve dekonstrukciós építkezés legtágabb kontextusába.

2. A *nem-létezés* gondolatának szemiotikai létezés-feltételrendszere

Az eddigi kifejtésből következik, hogy a hasonmásfigura esetében, amely a kisregény cselekményuniverzumának középpontjaként elsődlegesen a főhős Goljadkin (társadalom)pszichológiai mozgására, világképére és mentális állapotára vonatkozik, a létezés valóságának meghatározottsága egyértelműen a jelölés, a megjelöltség kontextusához kötött problémaként tűnik fel. Ifjabb Goljadkin a kisregény eseményvilágában mindvégig jelenvaló, ám fikciós virtualitásának időről időre lebegtetett gondolata e szférában el is bizonytalanítja a figurát, miközben a jelölőstruktúra elsöprő erővel tartja fenn a hasonmásság gondolatának szöveglétezési formáit és mindazokat a jelentéseket, melyeket idősb Goljadkin és a Dosztojevszkij-mű a maga egészében társít a szóban forgó szereplőhöz. Nem véletlen tehát, hogy éppen a hasonmásalakban összpontosul a legsűrűbben nemcsak a *jelölés* szemantikai motívuma (a jelölő és jelentett viszonyának tekintetében), hanem egyben annak a *létezés* ismeretelméleti értelmezhetőségére való irányultsága is. A létezés alakzatai a legkülönbébb változatokban nyílnak meg Goljadkin vonatkozásában, akinek szereplői meghatározottsága jelentős mértékben hasonmásalakjának poétikai megformáltságán nyugszik. Az említett változatok között találhatóak 1. *állításként* meghatározódó („Человек в экипаже; человеку нужно быть в экипаже, вот он и взял экипаж”, 114¹⁰), 2. *tagadásként* érvényesülő („Он даже стал, наконец, сомневаться в собственном существовании своем”, 149), valamint 3. *köztességet* reprezentáló formák („Ни жив ни мертв был господин Голядкин”, 180; a három közlést magyar fordításban lásd lentebb). Önmagában e három létforma-kifejezésnek az egyneműsége (egy közlésegyeségen belül akár a létezésről szóló állítás, akár annak tagadása, de még a köztes létállapot megállapítása is megjelenhet, nem is szólva több egység kapcsolódásában a kételkedés diszpozíciójáról, mely az állítást és tagadást egybefonja) felhívja a figyelmet egyrészt a létszemantika összetettségére (a hős vonatkozásában: kétségességére, a jelölés tekintetében: párhuzamokat képző pluralitására), másrészt arra, hogy maguk a

¹⁰ A műből vett magyar és orosz idézetek szöveglapszámainak forrása: DOSZTOJEVSKIJ 1965 és ДОСТОЕВСКИЙ 1972, mindegyik esetben saját kurzív kiemelésekkel – K. K.

létezés és *nem-létezés* motívumok kerülnek bizonyos tekintetben ekvivalenciahelyzetbe. A magyar fordítás nem minden esetben domborítja ki a léttematizációt, ezért is adtuk meg elsőként az orosz eredetiből az idézeteket. Az első hírül adja: Goljadkin abból fakadó feszélyezettségén igyekszik túljutni, hogy különös módon hintóban kocsikázik. A magyar szövegváltozat ez esetben leegyszerűsítő: „Valakinek úgy tetszett, hogy kocsikázzék, tehát fogadott egy hintót” (161). Az állítás az eredeti megfogalmazásban azt nyugtázza, hogy ha valakinek „hintóban *kell lennie* [человеку нужно быть в экипаже, вот он и взял экипаж], akkor *ott is lesz*, hintót fogad”. A létige első megjelenítése explicit („*быть*”), a második esetben olyan implikált érvényről van szó (ha az embernek hintóban *kell lennie*, akkor *ő ott is lesz*), amely a *valahol létezés* beteljesülését egyben a *lét elvételének* (lásd a hintó felvadását, megragadását: „он и взял”) gondolatára montírozza.

A második megidézett létformajelölésben a létezés tagadása nyílt tematizációs formát ölt. Ez ahhoz a cselekménypillanathoz kötődik (hatodik fejezet), amikor az ügyosztályon Goljadkinnak meg kell tapasztalnia saját maga és hasonmása „megszólalásig való” hasonlóságát, melyet pasquille-ként interpretál. Ekkor „végül már saját létezésében is kételkedni kezdett” (209). Természetesen a kétely illeszkedik az eseménytörténethez tartozó *álom vagy valóság?* (fikciós reália vagy virtualitás?) dilemmájába, azonban éppen a pasquille motívuma egyben a szövegszerűség (művészi jelölés) problémáját is szem elé hozza, egybefogva az életszöveg és az irodalom területeit. Goljadkin mintha első példa lenne valamiféle pasquille-ban (uo.), mely ugyanakkor annak az eredménye, akárha „valami csintalan lurkó a tréfa kedvéért ráirányítja a tükör gyújtólencséjét” (208). Az álomban a cselekményvalóság mint eseményszféra és modellált szöveg (maga az ábrázolt jelenet egy pasquille-tréfa), valamint a pasquille-szöveg irodalmi példájában való létezés kerül együvé (nyílt szövegrezonancia Gogol *Az orr* című elbeszélésére). Többek között ezért tűnik fel természetesként, hogy Goljadkin „gyújtópontjává” válik magának a kisregénynek is. Nem egyszerűen ábrázolási tárgyként, hanem egyben olyan szereplőként, akinek alannyá, értelmező szubjektummá kell válnia a cselekményvilágban (ott megfejteti a létezés valóságosságának és a realitásstátus „elvételének” körülményeit), majd a szereplői alaknak éppígy a róla szóló szöveg értelmezésébe is bele kell adnia önnön „szemantikai” erejét, ami hozzájárul a kisregény önreflexív síkjának megképződéséhez. Így hát jogos, hogy a megfejtési készség előhívására szólító pillanatnyi zavarodottsághoz nyomban hozzákapcsolódik az írás aktuusa: „Miközben Goljadkin időnként teljesen elvesztette gondolkodó- és emlékező-készségét” (209), időről időre felocsúdva „észrevette, hogy tollát teljesen gépiesen, öntudatlanul futtatja a papíron” (uo.). Goljadkin, a gogoli Akakij Akakijevicsnek többrendbeli rokona, az adott irodalmi sáv hagyományasszociációs láncolatában a csinovnyiktól elvárt *másolás* tevékenységéhez kötődik (összehangzik ez a világberendezkedés, a kész struktúrák elfogadásának világnézeti gyökerével, Goljadkin „imitatív” természetével és, a kisregényben egy absztrakciós szövegszinttel feljebb,

az imitatív nyelvi struktúrákkal, erről lásd később). E ponton azonban kifejezetten új típusú írás alanyává válik: a gondolat- és emlékezetvesztés – az értelem hiánya tehát – öntudatlan „mechanikus” írásra készíti, melyen keresztül átfordul az élethelyzet meg nem értettsége az írás megértési szükségletébe: „Nem bízván magában, elolvasta, amit írt – és egy szót sem értett belőle” (uo.). Az írást kell megérteni, az írás mindazonáltal az adott szöveghelyen az a pasquille is egyben, melynek az élethelyzet (Goljadjkin mintha valaki „csintalan lurkó” megtréfálná) és az irodalmi szöveg irányában való gondolati elágazása kettősséget mutat, Goljadjkin írásértelmezését is belefűzve a gogoli asszociációs mezőbe. E területen ugyanakkor másképpen érvényesül a „tréfa”, mely ekkorra már egyértelműen az olvasóra irányul, akit egyszerre odaköt és el is terel a félrevezető közlés, miszerint Goljadjkin, meglehetősen egy „pasquille-szerű eset első példája”. Hiszen a lényeg az, hogy a Gogol-rezonancia egy korábbi pasquille-ra hivatkozó szépirodalmi alkotás (*Az orr*) újraírt művében azonosítja Goljadjkint, aki ennek fényében semmiképpen sem tekinthető „első példának”.

A metaszövegre is kiterjed tehát a *létezés vs. nem-létezés* dilemmája, az állítás és tagadás, az igaz és „hamis” lebegtetése, de olyan eljárásokkal, melyek folytonosan együtt tartják e két motívumot, egyidejűvé avatva és egyszerre mind bevonva azokat abba a szemantikai „játéktérbe”, mely a szimultaneitás mögött mozgást, oda-vissza járást érzékeltet. Sajátossága ennek a szemantikai dinamikának, hogy noha újra és újra kilátásba helyezi a jelentettek felszámolását (állítás–tagadás–állítás–tagadás), valójában a létezés értelmének többszörös kódoltsága a látszólag felszámoló jelöléseket mégis megőrzi. A többszöröződő értelem érinti Goljadjkin szociális helyzetét – van-e helye az adott társadalomban vagy nincs; pszichológiáját – eltökélt-e vagy bizonytalan, kételkedő, a bahtyini értelemben „kéthangú”; cselekvőképességét – folytonosan egyet előrelép, egyet vissza. De éppígy vonatkozik magára a jelölésre, a szövegiségre – hogy az létezik-e és mi módon, vajon élethelyzetről vagy irodalmi szövegről van-e szó; és legfőképpen: a szöveg szintjeire – a cselekményvilág vagy a metapoétika regiszterében járunk-e. A jelentésmegőrzés annak köszönhető, hogy folytonosan transzpozíciós logika jut érvényre, éppen a létalakzatok különböző referenciális szintjei kiemelésének hozadékaként (átlépések pl. a cselekményből a metaszöveg világába). Ha a transzpozíció képes átvezetni újabb értelmi absztrakciós síkokra, az önfelszámolás nem működhet maradéktalanul, hiszen újraformálódik a jelentés, vagyis szemantikai transzformáció lép életbe. Ezért is fogjuk egy későbbi fejezetben részletesebb vizsgálatnak alávetni a transzpozíciós–transzformációs szövegdinamika működését.

A harmadik idézett példa az élet és életnélküliség (halál) közötti állapotot ragadja meg a kilencedik fejezetből: „Goljadjkin úr nem volt sem eleven, sem holt [ни жив ни мертв был]”, (255). A köztesség tematizációja ismét az *írás* motívumkörnyezetébe ékelődik. (Ha sem ez, sem az, akkor valójában mi? – kérdezhetnénk Andrej Belijjél, bármely Gogol-műben fellelhető fikciófiguralitást *A hason-*

másra projektálva). A regénynek e pontján válik sűrűvé a levelekkel kapcsolatos kétely, hogy vajon léteznek-e vagy sem, ami a cselekményfordulat lehetőségét felvető motiváción túl egyben Goljadkin személye meghatározhatóságáról is szól, elbizonytalanítva azt. Petruska ugyanis itt fakad ki, hogy a rendes emberek, akik tisztességesen élnek, „sohasem [*szoktak*] duplák [*lenni*]” (255; „а добрые люди живут по честности, добрые люди без фальши живут и по двое никогда не бывают”, 180). Goljadkin tehát Petruska szemében nem olyan, mint amilyen egy becsületes, hazugság nélkül élő ember *szokott lenni*, hiszen „dupla” (ő maga és hasonmása). Paradox módon ez azt is jelenti, hogy a hasonmás megfelel a *hazugságnak*, *csalásnak*, tehát maga Goljadkin igaz létezése az, amely autentikus. Mindezek után Petruska, aki állítja, hogy nem látott semmilyen levelet, hisz „*Nem volt semmilyen levél*” (254), mesébe kezd arról, hogyan adta át ezt a nem létező írásos üzenetet, és mily módon reagált a címzett. Ismét a létezés körül forog tehát a diszkurzus, egybefogva a hamis létet és az igaz emberek tényleges létezését, valamint a létező és nem létező írást, amelyről azonban éppúgy lehet beszélni, köré a fikción belüli virtuális eseményességet keríteni, mint ahogyan maga *A hasonmás* szövege a létezés és nem-létezés minden ontológiai változatához (személyiség, történések, írás) képes ugyanolyan jelölőstruktúra-reáliát biztosítani. Ezenközben a szöveghely elevenen tartja az etikai kérdéskört (emlékezzünk ismét az individuális létezés és cselekvés kanti etikai kontextusára és a „saját hely megtalálásának” egész filozófiai [ЧИЖЕВСКИЙ 2007, БЕМ 2007] és irodalmi – többek között hangsúlyosan gogoli – környezetére).

Ismét az tapasztalható tehát, hogy a létezés (akár hamis) tételezése és visszavonása nemcsak egyértelműen összefonódik a jelölésbeli / jelölésben megragadható létezés kérdésével (nem más ez, mint a megjelöltségben teremtődő jelentés), hanem olyan szemiotikai feltételrendszer formálódik, amely a két entitást mintha egyidejű gondolatként együtt tudná tartani. Egyfelől azért, mert ide-oda, meg többszörözödvé oda-vissza jár az értelemбилlegtetés (az ontológia síkján lásd: *van-nincs* – levél, Goljadkin, hasonmás, történet; episztemológiailag lásd: meghatározható, meghatározhatatlan), mintha a létezés gondolatát érvényesítő, illetve azt lebontó diszkurzusvezetésnek megszakíthatatlan sorát látnánk, hangsúlyos cselekménypillanatokhoz kötődően (ilyenek testesültek meg a három megidézett példában a kisregény első, hatodik és kilencedik fejezeteiből). A mű, következésképp, nem bontja le, nem dekonstruálja a létalakzatok megjelenítését, hanem azok poétikai tételezését és ellentételezését a maga együttesében teszi eseményessé, vagyis egymást variáló, belső ellentmondásra épülő ismétlődéseket fűz fel jelentéstörténeti szálla.¹¹ A szimultaneitás benyomása, miszerint a létezés és a nem-létezés mű-

¹¹ A következőkben kitüntetett figyelmet szentelünk majd az ismétlődés jelenségének, mivel azon keresztül összekötődik a személyiségalakulás mint a létezésben végigjárt átlényegülés, valamint a jelölésben, mégpedig ismétlődések előrehaladásában nyomon követhető jelentéstranzformáció. Az

ködése együtt érvényesül, mindazonáltal nem merülhetne fel, ha nem mennének végbe az említett transzpozíciók, amelyek új kontextusban (más szövegszinten: pl. cselekmény → metaszöveg) avatják értelmezhetővé a két motívum együttesét, azok ismétlődési formákból kibontakozó értelmét mint transzformációt. Ahol Goljadkin emlékezetét és gondolkodási képességét elveszíti („Goljadkin időnként teljesen elvesztette gondolkodó- és emlékezőképességét”, 209), ott dominánssá válik a transzpozíció (értelmezési szintátlépés), melytől elidegeníthetetlen az a köztes állapot, amely a hősrre vetítve azt jelenti, hogy *sem élő, sem holt*. „Élővé” a jelentés akkor válik, amikor ismétlődési formáiban továbbvezetődve értelmezési kontextust vált (pl. szövegszintet „ugrik”, vagy metaforizálódik – végül is metaforizációnak tekinthető ugyanazon motívumoknak a cselekmény síkjáról a meta-poétikai szintre való áthelyezésében rejlő értelemkibontás is).

3. A nem-létezés cáfolata a jelölési folyamatban

Az értelmezett három példa szöveggörnyezete megmutatja, hogy a főszereplő személyiségvonásai tekintetében az eltökélt magatartás imitálásától a vágy diszpozíciójáig terjed a létmintázathoz való viszony érzelmi skálája (a vágy komplexitását az adja, hogy Goljadkin ambíciótürekvése és annak visszavétele, a megtorpanás – melynek egyik kifejezőeleme állandóan visszatérő motorikus motívumként a megállás – egyaránt felfedezhetőek emez ellentmondásos komponensek alkotta motivációs egységben). A „lázadás” (a régi magatartásforma újrastrukturálása),¹² a személyiség hitelességének, jelentésének és jelentőségének megteremtésére és demonstrálására irányuló vágy kiiktatódásához tartozik Goljadkin újra és újra visszatérő törekvése, hogy megsemmisüljön, ne létezzen az adott helyzetben vagy pillanatban, megszabaduljon saját lényétől (rég magatartását legyőzni hivatott új énjétől): „Sőt, többet mondunk: Goljadkin úr nemcsak menekülni vágyott, önmagától, szeretett volna teljes valójában megsemmisülni [совсем уничтожиться], *nem lenni többé* [не быть], porrá-hamuvá válni [в прах обратиться, 141]” (198; a részlet a hasonmással való találkozást leíró ötödik fejezetből való). Még ezt megelőzően, a negyedik fejezetbeli születésnap ünnepségen, ahol Goljadkin feltétle-

ismétlődés, ahogy a már utalt filozófiai kontextuson keresztül is feltárult, magában sűríti az imitáció és a transzformáló kreativitás összefüggésének problémáját. Az ismétlődés *A hasonmásban* úgy az igazsághoz (magához a megismeréshez és az individuálisan, a maga konkrétságával megválasztandó etikai cselekvéshez) eljutni vágyó Goljadkin személyiségdinamikájának elidegeníthetetlen tartozéka, mint ahogy az őt jelölő szövegdinamika szemiotikai feltételrendszerének is nélkülözhetetlen operatív (működést biztosító) eljárása és egyben szemantikai motívumalakzata (az *ismétlődés* mint gondolat rekonstruálható mind a cselekmény, mind a metakonstrukciók szintjén).

¹² Vö. КИРАЙ 1969, 1970.

nül szükségét érzi, hogy magát megmutassa (önjelölés), „hirtelen az a gondolata támadt, hogy jó lenne suttyomban, lopva, észrevétlenül eltűnni, kámforrá válni, azaz úgy csinálni a dolgot, mintha itt se lett volna, és színét se látta volna senki [да и стушеваться, то есть сделать так, как будто бы он ни в одном глазу, как будто бы вовсе не в нем было и дело, 135]” (193). Magától értetődik tehát, hogy a kétszálú viselkedésdinamika természete szerint a hős e gondolatsort követően nyomban másképp fog cselekedni. Mindazonáltal az orosz eredetiben a kulcsmotívum az a „стушеваться” ige, mely így magyarázódik: „то есть сделать так, как будто бы он ни в одном глазу, как будто бы вовсе не в нем было и дело” (137), vagyis úgy kell tenni, mintha Goljadkin nem is lenne, és egyáltalán nem az ő létezésében testesülne meg az a „dolog”, amiről szó van. A *mintha nem ott lenne / nem is létezne* mint *semmivé válás* értelmét érdekesen árnyalja *Az író naplójából* az 1877 novemberéhez tartozó, már idézett írás, amely a maga egészében a „стушеваться” ige irodalmi alkalmazása történetének szentelt önálló kis tanulmánynak tekinthető (ДОСТОЕВСКИЙ 1984, 26: 65–67). Ennek első mozzanataként Dosztojevszkij saját művét jelöli meg. Az itt adott értelemdefiniálás szerint olyan *eltűnésre, megsemmisülésre* kell gondolnunk, amely a *nemlegesség*, a *hiány*, a *létezés tagadásának* az értelméhez vezet („исчезнуть, унижиться, сойти, так сказать, на нет”, uo. 66). További aspektusa az ilyenfajta történésnek, hogy „nem hirtelen történik”, nem úgy, mintha valakit „a föld nyelne el”, nagy dübörgéssel, ehelyett értelme: „finoman, simán, alig észrevehetően [неприметно] belesüllyedni a jelentéktelenségbe [ничтожество]”. A „ничтожество” a jelentéktelenséggel (незначительность) rokon értelmű, amely az *észrevehetőség* motívumszomszédságában a *láthatóság*, vagyis a *jelként történő feltűnés* gondolatába simul. Dosztojevszkij részletesen ki is tér a felfejtett ígének a láthatóság kategóriájával való szoros összefűzöttségére, amikor magyarázatát kifejezetten a vizuális élményhez köti: az eltűnés, a nemlegességig, a jelentéktelenségig való eljutás ugyanis „ahhoz hasonlít, ahogyan megvalósul az árnyék a rajzon tussal satírozott sávban, a feketétől kezdődően fokozatosan világosabbra váltva, és végül teljesen fehérre, egészen az eltűnésig [на нет]” (vö. uo. 66¹³). A felület árnyalásáról, satírozásáról van itt szó, a sötétől a világosabbig való átmenet folyamatáról, mígnem a fehérhez eljutva bekövetkezik az „eltűnés”, a megsemmisülés, amely az adott kontextus implikációja szerint megfelel a láthatatlanságnak (vö. uo. 67). Mindezt *A hasonmás* poétikájára vonatkoztatva megállapítható, hogy számolni kell az érzékeltetett *folyamatosság* értelmével, még akkor is, ha például a „föld alá süllyedni” jelentésaspektus, amelyet Dosztojevszkij ekvivalensként tüntet fel magyarázatában, a kisregényben kifejezetten mint egyszeri, pillanatnyi esemény táruul fel két alkalommal is: a harmadik fejezet végén, amikor is a kifejezés az egerlyukba való bebújás motívumával társul:

¹³ Saját fordítás – K. K.

„Amikor felhágott a kocsi lépcsőjére, legszívesebben a föld alá süllyedt volna, vagy hintóstul belebújt volna egy egérlyukba” (182); vö. a születésnap ünnepségen: „Kétségtelen, hogy [...] boldogan süllyedt volna *e pillanatban* a föld alá” (190). A „*стушеваться*” ige most értelmezendő szöveghelyén azonban a *lopva, csendesen meglógni* („бочком, втихомолку улизнуть от греха”, ДОСТОЕВСКИЙ 1984, 26: 66) feltételezi a megnevezett cselekménynek azt a nyugodt folyását, melyet az *Egy író naplójában* Dosztojevszkij ekként is hangsúlyoz: „nem mennydörgéssel és durranással [с громом и треском] eltűnni a föld színéről” (uo.).

Az értelmezés számára mindez azért válik lényegessé, mert azt mutatja, hogy a „*стушеваться*” igével közvetített megsemmisülés, nem-létezés, amely a cselekmény nézőpontjából tekintve a goljadjkini rejtőzködés, „megbékélés” jellemző jegeként tűnik fel (az új személyiségérvényesítést megteremteni hivatott magatartással minduntalan konfliktusba lépő, a dolgok új menetét visszarendezni vágyó viselkedésmód), önmagában is szervesen beépül a *jelölés* gondolkörébe. Goljadjkin, aki személyiségmegvalósulását nem viheti végbe másképp, mint hogy igyekszik azt *láthatóvá, vagyis jelként olvashatóan feltűnővé és befogadhatóvá* tenni (a cselekménylogikába az is beletartozik, hogy erre előzetesen hosszasan készül), azon pillanatokban, amikor „visszavonja” magatartását, kifejezetten (ön)jelölési törlést hajt végre. Alakrajzolatán ő maga viszi végbe azt a „satírozást”, amely a szín-, de még inkább: tónusárnyalatokat úgy változtatja meg, hogy ennek a fokozatosság-nak az eredménye, a sugalmazott jelentéslogika értelmében, az erőteljes feketétől a láthatatlan semmiig való eljutás kell, hogy legyen. A nem-létezés a *jelentő által közvetített tartalom olyan eltűnése, mely látszólag a semmibe, a nem-létebe vezeti e tartalmat*. Valójában azonban a satírozás során a fekete és fehér kibomló fokozatai nem sarkított dichotomikus párként, hanem folyamatszerű kibontakozásukban hordoznak értelmet. A „semmibe” enyésző fehér nagyon is jelentéssel telített. Szemiotikai dimenzióban tekintve a nem-létezés sem a jelentőt, sem a jelentettet nem érinti, csak mint jelentésalakzat egyrészt felhívja a figyelmet a szemiózis folyamatosságára, másrészt komplex jelként (jel-jelölő-értelmező) megvalósítja magát e folytonosságot (kibontakoztatja a transzformációs szemantikát). Egyszerre működik tehát jelként és metajelként. Az olvasó számára pedig üzenetet hordoz a fekete-fehérben való gondolkodás értelmetlensége, és áthelyeződik a hangsúly a *kezdet* és a *vég* pontjaira, melyek mindig egy (részleges) transzformációs ív keretpontjaiként szolgálnak, vagyis egy jelentésfolyamatot helyeznek előtérbe.

E tanulság poétikai megerősítése irányában hat a kisregényben a „semmi” („ничего”) motívumhasználat, amelyhez illeszkedik a bizonytalanság állandó kifejeződése a „lehet” („может быть”) feltűnő gyakorisággal előforduló lexikai szignálon keresztül. A nyelvi megjelenített, szemiotikai orientációjú létalakzatok közül legteljettebb jelentésűnek az a létállapot körvonalazódik, melyben Goljadjkinnal valami „*soha elő nem fordult*” történés *fordul elő* („сбывается с ним небывалое”, 147), valami *meg nem történhet / eddig meg nem történt* dolog *törté-*

nik meg (sajnos a magyar fordítás éppen a kifejezés két szavában megjelenő közös „быть [lenni, létezni]” tövet nem érzékelteti, vö. 209, mint ahogy kimarad a *látás*nak a jelöléshez kapcsolódó, korábban feltárt és az adott helyen újra érvényes értelme is a *még soha nem látott*, a „невиданное” motívum elhagyása okán). Annál a résznél járunk, melyről részletesen szóltunk a pasquille mint éleletszöveg és mint a gogoli ihletettséggű, Dosztojevszkij alkotta szövegtörténés vonatkozásában. Itt kerül Goljadkin „gyűjtőpontba” olyan értelemben, hogy neki magának kell elvégeznie a jelentéstulajdonítást abban a szemiotikai szituációban, amelyben a tét az eredeti megkülönböztetése a kópiától (az individuális személyiség hitelesítése). A meghatározás mint a megjelöltség – az értelmező írás kérdése – vetődik fel (megint csak metapoétikai hozadékkal: lásd az imitatív reprezentációnak az individuálistól való elkülönböztetését mint előirányzott poétikai dictumot). Ennek tartalmát az rajzolja ki, hogy Goljadkin elkezd kételkedni önnön létezésében, megkettőzve magát létezőre és nem-létezőre. Így teremt meg hasonmásának gondolatát, amivel egyben már részt is vesz a szemantikai elkülönböztetés műveletében. Ezért is válhat gyűjtőponttá a kisregény kiemelt helyén, ekképpen nyer értelmet az *eddig meg nem történt megtörténése*. Létezés és nem-létezés tehát ismét nem statikus ellentétpárba rendeződik. A megkülönböztetésre (Goljadkin önmagára vonatkozó hasonmásgondolata) ráíródik a jelölési aktusnak mint folyamatnak az értelme. Létezés és nem-létezés szétválasztása így lényegül történésbe, amely létezővé avatja az eddig még nem létezőt (Goljadkin megértése, mely az emlékezetvesztésből kell, hogy kibontakozzék, és amely csak az elkülönböztetés szemantikai műveletén keresztül tud felvezetni az interpretációban való létezéshez, a hős nézőpontjára rávetített önelkülönböztetéshez).

A metaszöveg-gondolatsor felerősítéséhez még egy megkettőződés lép életbe. Miközben Goljadkinra mintha „valami csintalan lurkó a tréfa kedvéért” irányítaná rá a tükör gyűjtőlencséjét, a tréfa több, mint tréfa: gúnyirat, pasquille. De maga a meghatározás is alkalmazza az elkülönböztetés gesztusát indexként: „ha ugyan helytálló a hasonlat” – mondja az elbeszélő (208). Ennek szellemében bizonytalanodik el a pasquille tematizációja, amikor a szituáció valójában úgy definiálódik, mint „egy ilyen pasquille-szerű eset” (209). Minden megkettőződik tehát: a „tréfa” pasquille-ra, majd pasquille-szerű esetre ágazik (a jelentett); az elbeszélői hasonlat mint állítás a helytállóság megkérdőjelezésével előlegeződik meg (a jelentő síkja); a pasquille pedig, mely, ha tréfa, akkor vidámságot kell, hogy eredményezzen, Goljadkinra tett hatása alapján szomorúságot hoz, s ez nyomja, fojtogatja, gyötri a hőst (209; „тоска его давила и мучила”, 147). Az éleletszöveg tekintetében is konfliktus keletkezik így. Mindemellett a gogoli reminiscencián keresztül kettéválik az első (Gogol) és a későbbi (második? – dosztojevszkiji) szövegpélda, melyek azután homályosan felcserélődnek (hiszen, ahogy már tisztázódott, *A hasonmásban* történő Gogol-felelevenítés nem szolgálhat „első” példaként a korábbi műhöz viszonyítva). Mindez pedig visszavezet az *eredeti és a kópia* kérdéséhez.

A cselekménykifejtés indításához ugyanis a legszorosabban hozzátartozik a hasonmásról szóló következő megállapítás: „Nem, ez egy más Goljadkin úr volt, egészen más, de ugyanakkor mégis a megszólalásig hasonló az elsőhöz, termetre, tartásra, ruhára, sőt kopaszúságra is, egyszóval semmi de semmi nem hiányzott a tökéletes hasonlósághoz, úgyhogy ha kettejüket egymás mellé állították volna, senki a világon meg nem mondja [взял бы на себя определить], melyik az igazi [настоящий] és melyik az utánzat [поддельный], melyik a régi, és melyik az új, melyik az eredeti, és melyik a másolat [копия]” (209; 147).

Miközben a szöveg tagad (nem lehet megkülönböztetni az eredetit a kópiától), e tematizációt követően más sem tesz, mint elkülönböztet (tehát állítja a jelentés létezését, melyet maga realizál), méghozzá plurálisan, eltérő vonatkoztatási tárgyakkal. Ezek között szerepel a jelölőstruktúra, a jelentett, a cselekmény mint éleltszöveg-modell, az irodalmi mű szövege, az elődszöveg és a poszttextus. A bemutatott passzusban az egész szövegműködés az individuális jegyeket érvényesítő elkülönböztetésen (a differenciálmérvek beiktatásának gondolatán) nyugszik, ennek végső hozadéka az értelmezés megszületése. Elsőként azonban a jelentéselbizonytalanításnak, a meghatározatlanságnak kell feltűnnie, mely leleplezi az elkülönböztetés hiányát (amikor is, szó szerinti fordításban „senki a világon nem venné magára azt, hogy *meghatározza* [...], melyik az eredeti, és melyik a másolat”). Meghatározást azért lehetetlen adni, mert túl tökéletesen hasonlít a két jelként feltárulkozó alak, nem lehet azokat elválasztani egymástól, azonosítani, hogy melyik az eredeti és melyik a hű másolat. Megkülönböztető jegy híján az értelmezés előtt nem képes megnyílni a tartalom. Amikor viszont ezután maga a bemutatott szöveg válik a differenciálások sorozatának letéteményesévé, maga ez a jelentésképző művelet lényegül bele a *korábban nem létező létezővé tétel*nek a gondolatába. Goljadkin pszichológiai zavara, hogy a teljes hasonlóság következményeként elkezd saját maga létezésében kételkedni (ami persze egy egész világkép megkérdőjelezésének a kontextusában nyeri el filozofikusabb értelmét), következésképp, a jelölő tartalmának meghatározandóságát indítja el, így szemiotikai perspektívában tekintve a jelentésképzés, majd az értelmezhetőség kódjának bizonyul. A szövegszintek és jelölési problémák összekötésében döntő szerephez jut a pasquille motívuma, mely többszörös előfordulásán keresztül utal a személy létezésirányultságára (ő az, aki elszenvedi a szatirikusan megkettőződött létmódot); utal a feltárulkozó képre (melyet mások megtekinthetnek, mivel vizuális jelszerűségében adott, és ekként értelmezhető); valamint magára a szatirikus beszédmódra és értékelési intonációra, amely viszont a kisregénynek mint irodalmi alkotásnak Gogol *Az orr* című elbeszélésére való vonatkoztatottságában testesül meg.

A Gogol-műben az, amit a pasquille fed, az elbeszélés zárórészében *össze nem illésként, meg nem felelésként* tematizálódik – vö. „несообразность” (ГОГОЛЬ 1984: 62). Nem egyszerűen „képtelenség”-et jelent ez, ahogyan a magyar fordítás pon-

tosan meghatározza (GOGOL 1971, 623¹⁴), hanem a szó belső formája szerint két *kép* vagy *képzet* értelmében vehető „obraz” egy egységben adott, látványként fogható összehangolhatóságának, harmonikus együttes megféréseinek (co-obraz) a hiányát (не-со-образ). A „паквильный вид” (melyet „karikatúraként” közvetít a fordítás, 611, vö. szatíraszerű látvány) Kovaljov és az orra szétválásának jellemzésére hivatott, egy másik előfordulásában azonban a *képes beszéd* (a jelölő és a jelölt megszokott összekapcsolásának megbontásában megnyilatkozó szatirikus metaforahasználat) rajzolja ki értelmét, amikor kiderül, hogy egy újsághirdetésben megnevezett uszjár egy gúnyirat szereplője, mivel a mögötte álló valós személy „egy intézmény pénztárosa volt” (607). Az említett megkettőződést (egy jelölő mögött két referens megkülönböztetése) azután témából poétikai gyakorlatba fordítja a Gogol-szöveg, amikor Kovaljov kijelenti: „De hisz én nem holmi uszjáról, hanem a tulajdon orromról akarok hirdetést leadni, vagyis hát az majdnem annyi, mintha saját magamról volna szó” (607). Látszólag mintha azért küzdene a hős, hogy visszaállítsa az eredetileg jelölt tartalmat, kiiktatva az elkülönöztető megkettőződést (miután sikerült leküzdeni azt a félreértést is, hogy az Orr csupán egy név lenne mint jelölő, aki lehetne például egy Kovaljovtól elszökött cseléd). Mindazonáltal beszédével ezenközben sajátos módon csillantja meg az újbóli azonosítás lehetőségét, miszerint az orra nem más, mint „saját maga” (habár ott szerepel a mérséklő megszorítás: „majdnem annyi, mintha”). Az orr tehát nem egy uszjár, hanem egy orr, amelyről azonban épp az sugalmazódik, hogy mégsem orr, hanem maga Kovaljov. Ám ha visszaemlékezünk arra, hogy a pasquille pontosan azt a problémát fedi, hogy Kovaljov és az orra *szétváltak* (ez adja egyben a „karikatúra” képzetét, a „паквильность” formájában is megismétlődve, 56; vö. a magyar fordításban ismét a nézhetőre, láthatóra történő utalást: „ilyen fertelmes ábrázattal”, 616), ami kétféle látvány (alak, forma, „ábrázat”, *kép* [образ]) megkülönböztetését lépteti életbe, akkor az a közlés, hogy az orr lehet akár maga Kovaljov, elvezet a gondolattól, hogy Kovaljov orráról van szó.

Egyfelől a rész–egész viszonylatában: kiderül ugyanis, hogy Kovaljov önmaga egészével is képes azonosítani az orrot (amivel azt leválasztja eredeti jelentéséről, miszerint a szóban forgó jelenség a „sajátja”, vagyis csupán egy része); másfelől a pasquille-értelmezés közvetetten újraíródik, hiszen ha nem az orra mint rész vált külön Kovaljovtól, akkor két egész entitás lesz összemérhetővé tartalma szerint is, ami az elkülönöztetés szemantizációját előreviszi. Az orr híján nem más marad hátra Kovaljov arcán és személyében, mint a nagy *semmi*: „Legalább *volna valami* [что-нибудь] az orrom helyén, de *nincs semmi* [ничего, 43]!” (598). Az egészegességek összeméréseinek logikája szerint viszont az orr is egy nagy *semmi*. Megduplázódik tehát a létalakzat tagadása, ám ez is sajátos módon, hiszen

¹⁴ Az orr idézeteinek lapszámait a tanulmány egészében a következő forrásokból származnak – magyar: GOGOL 1971, orosz: ГОГОЛЬ 1984; a kurzív kiemelés a tanulmány szerzőjéhez tartozik – K. K.

Kovaljov fohászkodik a létezésért, a *semmiből* a *valami*be való átlényegülésért, ez azonban éppen azért nem lehetséges, mert a két *semmi* végső soron az azonoság szemiotikai állapotába jut tartalma szerint. A kovaljovi történet ezért nem hozhat a hős számára megújító végkifejletet, mivel a szöveg a további önreflexiót nélkülöző Kovaljovot az elkülönbötetés műveletén végigvezetve visszajuttatja saját létszférájába. Ez a *semmi*, vagyis a *létezés hiánya*. Mindez pedig magával a jelölésproblémával társul, hiszen a pasquille motívuma abban a cselekményvilágban ábrázolt dialógusban lép be az elkülönbötetés és azonosítás lehetőségeinek játékkerébe, ahol a jel és a jelentett (ön)azonossága és szétválasztottsága meghatározhatóságának a problémája éleződik ki. Azzal, hogy e ponton Kovaljov és az orra a *semmi* motívumát kettőzi meg, s a két elem a maga önállóságában, illetve viszonzyszemantikája tekintetében is érvényesül, a hőssel előforduló történések az eredménynélküliség vonásával ruházódnak fel. A *semmiből* nem lesz létezés a személyiségátalakulás tekintetében. Ez motiválja az elbeszélés harmadik részében háromszor megjelenő „mintha *semmi sem* történt volna” (pl. 620; „как ни в чем не бывало”, 60) értelmét, mely valójában a létezés megtörténését tagadja, természetesen egyszerre Kovaljov és az orr vonatkozásában.

Az orr és Kovaljov egyaránt, differenciálhatóság nélkül, osztoznak a tapasztalat haszontalanságának a létmódjában: „És Kovaljov őrnagy attól kezdve úgy feszített, mintha mi sem történt volna [...] az orra is úgy megült a maga helyén mintha semmi nem történt volna, még csak hajlandóságot sem mutatott arra, hogy különváljék” (622). A *semmiben* mint történeseredményben, vagyis kifejtett folytonosságban fonódik tehát össze a két művészi alak. A mű e harmadik része nyomatékosan emlékeztet ugyan a történetekre (Kovaljov leellenőrzi, hogyan reagálnak ismerősei arcának új látványára, valamint a narráció is emlékezetbe idézi: az orr valamikor nagyon is érzett hajlandóságot arra, hogy „különváljék” [„отлучался по сторонам”, 61]), de csak azért, hogy megmutassa: mindez semmissé vált, s így végső soron a nem-létezést mint folytonosságként értelmezhető lezajlást, végbemenést, a semmi testet öltését határozza meg, beleértve ebbe a modellált cselekményhez kötött szemiózis-műveletekben az azonosítás és elkülönbötetés folyamatkibontását. A *semmi* szemantikája tehát kifejezetten a jelölés gondolatára orientálódik Gogolnál is.

Érdemes visszakanyarodni a mű legvégéhez, ahol megjelenik az *össze nem ilés*, a *meg nem felelés* („несообразность”). Ott, miközben az elbeszélés a narrátort végigvezeti az értetlenkedés stációin az ábrázolt világ furcsaságai felett („Nem, ezt sehogy se értem, egyáltalán nem értem! [...] Bevallom, ez már aztán teljességgel megfoghatatlan... Nem, nem, ez egyáltalán nem megy a fejembe”, 625), álnaiv felhanggal vétetve vele sorra a lehetséges magyarázatokat, ugyanezen szubjektum *sehogy nem értését*, *semmi nem tudását* észrevétlenül vissza is veszi, megtagadja, elbizonytalanítja. Az elbeszélő bizonytalanságának lényege: az elősorolt okok egyikét sem tekinti elegendőnek, hogy hitelesen meghatározhassa, miért

épp az áll az elbeszélésben, amiről és ahogyan szólni látszik („Egyszerűen nem tudom, mi a csuda lehet ez...”, 623). Értetlenkedésével így az elbeszélő ismét az elkülönbötetés műveletét hozza előtérbe, mely ráérétegződik a hasonló történetek létezésének megvallására: „De ami a legfurcsább, legérthetlenebb, az az: hogyan választhatnak egyes szerzők ilyen témákat [подобные сюжеты, 62]” (623). A Dosztojevszkij-kisregény kontextusában mondhatnánk, Gogol itt megelőlegezi a történet vonatkozásában is a hasonmásotívumot, az *egymáshoz hasonlítható* témákat és az őket felvállaló szerzők megkülönbötethetlenségét, akik mégis arra ösztönöznek, hogy maga az elbeszélő is megpróbálja megérteni a történet lényegét. Ennek azonosítása során újabb és újabb ötletekkel kell leválasztania korábbi magyarázatait a tényleges valóságról. Mindez annak fényében olvasódik, hogy az elbeszélő a történet valószerűtlenségén gondolkodva „látja” az elősorolt feltételezéseket („только по соображении [vö. újra a látást és a *со-образ* belső formát] всего, *видим*”, uo.), melyeket azután sorra el is vet (leválaszt a lehetséges okokról), vagyis bevonódik a jelentésképzésnek ugyanabba a diszkurzus-stratégiájába, mint ami a számára „érthetetlen” történet kidolgozásában tükröződik. Ezt követi az elkülönbötetéseknek az a tetőpontra jutása, mely az össze nem illés tematizációjában valósul meg. Ez a cselekményvalóság valószerűtlenségét, „képtelenségét”, a belső meg nem feleléseket („несообразности”) hitelesíti, tulajdonképpen „а по соображении всего, видим, что в ней есть много неправдоподобного [...] где ж не бывает несообразностей?” összeérő közlésrészek folyamatos olvashatóságával a *сообраз бывает не-сообраз* motívumát nyomatékosítva.¹⁵ Így a létige („бывает”: szokott lenni) köré összpontosul a látott jelként (kép formáját öltő képzetként) feltáruló, össze nem illő, egymástól különböző megjelenítéselemek együttese. Az elkülönbötetés kódjaként értelmezhető oximoron az *interpretáció* gondolataként nyeri el végső értelmét, hiszen lexikai jelentése szerint a „соображение” az értelmező tudatának megnyilatkozása, ő az, aki képtelen harmonikusan összerendezni megértése folyamán a disszonáns, egymástól elütő valóságdarabokat, ám végső következtetésében mindezt magának a létezésnek tulajdonítja mint ontológiai törvényt („No de nem történnek [бывает] olykor-olykor képtelenségek?”, 623).

Közvetve a *létezés és történet mint megtörténés* ekvivalenciája képződik meg, hiszen az egész eszme-futtatás e felkiáltással indul: „Lám, milyen furcsa eset [история] történt végtelen birodalmunk északi fővárosában!” (uo.). A *történetként folyó létezés mint folyamatosság* (amely „бывает”: „szokott lenni”), ugyanakkor eredményállapotként is megmutatkozik, a *valami* értelmében: „De ha belegondol

¹⁵ A „соображение”-ért, az összeillesztésért felelős képzeletnek köszönhető a mindenütt megtalálható не-со-образность, mely egyben a *valószerűtlenség* tematizációját kínálja. Vö. Kovács Árpád Gogol-értelmezésében a соображение és a воображение (képzelet) megkülönbötetését: Kovács 2019, 102, 113.

az ember, igazán mondom, mégis *van benne valami*” (uo.). Ez a *valami* szigorúan kontextualizált az adott helyen, hiszen magának Kovaljovnak a fohászából ismert: „Legalább *volna valami* [что-нибудь] az orrom helyén, de *nincs semmi* [ничего, 43]!” (598). A *semmi* megduplázódása után (annak értelmi hozadékaként, interpretációs következményeként keletkezik tehát a *valami*), és ez az, ami a nem-létezést a létezés alakzatába fordítja. Máshol helyezkedik azonban el ez a *valami*, a történet olyan megtörténéseinek a síkján, amely már az értelmezendő és értelmezett szöveg létmódjába tartozik bele. A *semmi* gondolata ebben a szférában lényegül *valamibe*, miközben képes rámutatni a benne modellálódó valóság törvényére: az összeilleszthetlenségekre mint ontológiai anomáliákra, melyek a létben való ismétlődések hiperbolikussá (БЕЛЫЙ 1969) válásának (a *semmi* megduplázódásának, megsokszorozódásainak) következményeként megadják a lehetőséget az értelmezésre. Ennek híján a *semmi* csupán *semmi* marad. A létértelmezés kerekíti történetté, létezéssé a semmit a megjelöltséggel, amely szöveget képez meg. E szöveglétezési forma mint diszkurzusfolyamat, diszkurzustörténet új egységben tudja összefogni (integráció) az egymástól elkülönbötetendő létkomponenseket. Ennek letéteményese a hasonmás mint közvetítő szemantikai alakzat (Kovaljov orra és ifjabb Goljadkin), mivel benne egyszerre testesül meg a „megszólalásig való hasonlóság”, az azonosság elve, valamint a megkettőződés, amely különálló entitásokként teszi csak összehasonlíthatóvá a hasonmást az eredetivel, illetve szükségessé azt, hogy leválasztódjék az eredeti a kópiáról. Az új egységben, melyet csak a megértés tud újrajelölt létezésbe fordítani, az elkülönbötetett valóság-elemek *valamivé* (megújult szemiotikai létezési státusúvá) abban az új kontextusban válnak, amely újrajelöli őket (a szemiotikai létezési sor tehát a ’jelölés → újrajelölés’ folyamatoként bontakozik ki). Ekkor – vegyük most újra az elbeszélés végéről a metapoétikai eszmefuttatást – egyberendezhetőek lesznek a heterogén és konfliktusos elemek, ahogyan ezt az elbeszélő sugallja, miután feltételezéseit egyenként elutasítva mégis megengedő viszonyulást alakít ki minden lehetőség irányában, sőt még egy újabb ötlet meglétét is jelzi: „Egyszerűen nem tudom, mi a csuda lehet ez... De mindazonáltal, – persze – feltételezhetjük ezt is, azt is, amazt is, sőt lehet, hogy...” (uo.). Ez az integráló alakzat (az egymásmellettség) leplezi le a *valami létezésének* az értelmét. Ahhoz azonban, hogy az integrációt, az új tagolódású összerendezést magát értelmezni lehessen, el kell különbözödniük a bevont komponenseknek. Ehhez viszont kiindulásukban minimális formációként lép életbe a kettőzés és a szintáthelyezés. A cselekmény síkján e műveletek testesülnek meg a hasonmásban (ifjabb Goljadkinból kettő lesz, és vonásait egy másik személybe transzponálva ismerhetjük fel; Kovaljov létének értékítéletet is hordozó szemantikai attribútuma, a *semmi*, meg kell, hogy kettőződjen, amikor is két önálló *semmi*-entitás projektálódik egymásra).

Az említett jelentésképzési sajátosságok feltárulása mindazonáltal már az értelmezés cselekményéhez (egy transzponálódó ontológiai szférához) kötődik az

újrjelölés aktusában. A transzpozíció eredményeképpen képződhet meg az az integráció, amely a már elkülönbötettként megjelölt elemeket új egységben tudja összefogni (új szemantikai kontextus, amely egyben újraszemiotizációt képvisel), transzformálva a jelentést. Gogol elbeszélésének legutolsó mondata e folyamat egészét összegezve mondhatja ki: „Akárki akármit mondjon, ilyen kalandok igenis megesnek néha a világon; ritkán de megesnek.” A kalandok „megesése” (a cselekmény szintjén: „происшествие”, mely értelmezői szótárbeli jelentése szerint „a dolgok szokásos menetét lerombolja” és a különösség tulajdonságával ruházódik fel, ОЖЕГОВ 1975, 562) eseményes indítását adja az elkülönbötetés lehetőségének. Benne testesül meg a differenciálás kibontásának és értelmezésének perspektívája a jelölés gondolatkörére vonatkoztatottan. *Történetté* akkor válhatnak az illetén kalandok, amikor elemeik ismétlődés és transzponálódás útján értelmezést nyernek. Ekkor szöveglétezésük *valamivé* avatja őket. Noha látzólag még mindig az eseménytörténet síkján járunk – „Akárki akármit mondjon, ilyen [подобные] kalandok igenis megesnek [бывают] néha a világon; ritkán, de megesnek [бывают, 62]” (623) –, a mondat művészi nyelvi logikája párhuzamba állítja Kovaljov létbeli magatartásának eseményességét, valamint a mű történetképzéséért felelős nyelvpoétikai eseményességet (létezést, vö. „бывает”). Akettől közöti különbség abban rejlik, hogy míg Kovaljov és az orr pozícióját (szemantikailag lásd: a *semmi* és annak megduplázódó formája) a „как ни в чем не бывало” (mintha semmi nem történt volna) motívuma rajzolja ki, a szöveg által közvetített történetről azt az állítást kapja az olvasó, hogy *létezik*. Nem számít, hogy ritkán, mégiscsak „szokott lenni / történni”. A *hasonlóság* vonása ismét visszatér tehát, a kontextus egészét a téma három előfordulása rajzolja ki: a szerzők hasonló szüzsekhez nyúlnak; hasonló ritka történetek léteznek; s nem utolsósorban: mindkét említett tény a *valószínűség* vagy *valószínűtlenség* gondolatkörnyezetében merül fel, melynek orosz kifejezője a „неправдоподобное”, a szó belső formájában szegmentált egységei szerint *nem-igazsághoz-hasonlatos*.

A hasonlatosság Dosztojevszkij kisregényében, mint erre már történt utalás, az imitáció és elkülönbötetés kardinális pontja. A hasonlatosság fogalmán keresztül mérlegelhető az eredeti és a kópia felismerhetősége és azonosíthatósága, a régi ismétlése és az új megteremtődése. Szemiotikai dimenzióban tekintve a hasonlatosság-motívum a jel- és jelentésmegújítás kérdését szólítja elő. A hasonlatosság gondolatán keresztül, poétikai dimenzióban, a művészi értelem születésének folyamata lesz az értékelhetőség tétje. A hasonmás addig nem teljesíthet be személyiségátalakulást, ameddig imitatív ereje oly mérvű, hogy már-már eléri a tökéletességet, mint Goljadkin esetében a „megszólalásig” hasonló duplikátum – ekkor a két entitás a teljes egybeesés, a leválasztás megújító gesztusát nélkülöző reprodukív ismétlés határára mozog. Ez az egymás mellé állítás felel meg a szereplői tudatosítás szintjén a *mintha mi sem történt volna* létállapotnak. Közvetítő alakzatnak viszont azért bizonyul a hasonmás, mert ebből az ismétlődési formá-

ból szökken szárba mégiscsak a megértési szükséglet, melyet Kovaljovban nem, de Goljadkinban már megragad a róluk szóló mű: Goljadkinnak osztályrészsül jut *a soha meg nem történt megtörténése*. А как ни в чем не бывало (mintha mi sem történt volna) vs. *бывает с ним небывалое* (az eddig nem létező történik meg létezőként) rajzolja ki, a főszereplők kompetenciáját tükrözve, a létezés hiányából indulóan a létezés megteremtésére irányuló lehetőségeket. Ám a Gogol-mű részletesen értelmezett utolsó két bekezdése a metaszöveg szintjén zárja a problémakibontást, mely szerint a történet mint szövegalkotás is lehet hasonlatos több más történethez. Mintha ez a történet is megelőlegezne még eljövendő szövegpéldákat, hiszen a múltba tekintő hasonlatosság alapján a megújító megtöbbszöröződés (csak hasonlatosságról, nem egybeesésről van szó) a jövőben is lehetséges, tekintettel arra, hogy a hasonmásághoz (megkettőződés) a jelölés és értelmezés regiszterében elidegeníthetetlenül hozzátartozik a megsokszorozódás.¹⁶ Ahogyan „feltételezhetjük ezt is, azt is, amazt is, sőt lehet, hogy...”, azonképpen fog „felszorozódni”, megsokszorozódni Goljadkin álmában (vagy a valóságban?) a hasonmás-megjelenítés Dosztojevszkij kisregényében: „Úgy rémlett neki, hajszára hasonló Goljadkinok vég nélküli sora csörtet be nagy zajjal a szoba minden ajtaján” (318). Ezek a Goljadkinok ugyanakkor túlságosan „hajszára hasonlóak”.

Nem ez a helyzet viszont magával a dosztojevszkiji szövegpéldával (a kisregénnyel mint irodalmi műalkotással), melyben Gogol alkotásától eltérően Goljadkinnak mégiscsak megadatik, hogy tudatosítsa azt, amit Kovaljov nem, és átélje *a soha nem volt létezés megtörténésének az interpretáció kikristályosodásának irányába vezető létezésfolyamatát*. S ha ez így van, akkor alighanem metaszöveg-szinten mégis igaznak bizonyulhat a pasquille-történet „első példájára” vonatkozó feltételezés, melyet korábban egy másik értelmezési sávban tártunk fel. Kovaljov rokonaként Goljadkin mégis másképpen példázza a pasquille-t, s így végső soron intertextuális projekciójában is megteremtődik a kisregénynek az a hasonmás-gondolatalakzata, mely hasonlóan és mégis különbözőnek mutatja az előd- és utódszöveget. A dosztojevszkiji poétikai beszédmód mint pasquille (diszkurzus-stratégiája szerint szatirikus-komikus narráció) hasonlít és nem is a gogoli beszédmódra. Az eltérés specifikumában mint individuális jegyben rejtőzik az az elkülönöződés-poétikai gesztus, amely kettős vetületben ad hírt a valóságimitációról, egyfelől az irodalomban megtestesülő valóságmodell, másfelől a szövegvalóság vonatkozásában. Az imitációs elv (mimetikus tükrözés) nem felszámolódik a kisregényben, épp ellenkezőleg, olyan problémakörnyezetbe ágyazódik, amely azt a transzpozíció és az integráció fényében gondolja újra. Mindaz, amit a kisregényben az egyik domináns gogoli szövegelőzmény, *Az orr* bevonásával metapoétikai szinten rekonstruáltunk *A hasonmás* szemiotikai vetületű létalakzat-értelmezé-

¹⁶ Vö. R. Lachmann tanulmányában: „multiplication of doublings”; „the split-off parts claim a single origin” (LACHMANN 1997, 307, 308, vö. 306).

seivel kapcsolatosan, tiszta formában mutatja meg, milyen nyelvben megvalósuló logikai-szemantikai műveleteket tart szem előtt Dosztojevszkij a művészi jelentés szemiotikai tudatosságú megragadhatóságának nézőpontjából. A következők tartoznak ide: az ismétlődési formáknak a jeltárgy individualizációs meghatározási keretűl (az elkülönböttesre, az egyéni szemantikai jegy megállapítására) szolgáló kialakítása; az individualizált szemantikai egység transzpozíciója; új, integratív környezetbe való belefoglalás (újrakontextualizálás). Az *elkülönböttesítés*, *transzpozíció* és *integráció* feltételét alkotják a *jelentéstranzformációk* létrejöttének, melyek kizárólag a maguk folyamatszerű lezajlásában válnak értelmezhetővé (*folyamatdinamika*).

Mindezekről a mozzanatokról és összefüggésekről az elemző munka során szóltunk. Kiviláglott, hogy ezek tanulmányozása nem egyéni értelmezői stratégiai komponenseket kínál, melyeket a szóban forgó Dosztojevszkij-mű egy-egy kritikusa ízlése szerint megválaszthat, előhozhat és interpretálhat. A szöveg szemiotikai működésének olyan tulajdonságairól van itt szó, amelyekkel a textuális önreflexió számol, mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a tény, hogy a kisregény eme szövegműködési jellemzőket és jelentésképző tényezőket metapoétikai reflexiójában a bemutatott módokon szemantikai motívumokká avatja, oly módon, hogy azokat erőteljesen a cselekményvilágban gyökerezteti. Az alábbiakban ezt a jelenséget, szöveg és metaszóveg kapcsolódásait, a valóságmodell-teremtést és annak a művészi szöveg önleírásával való összeköthetőségét fogjuk tovább árnyalni. Amit a Dosztojevszkij-mű, rekonstruálható motívumain keresztül, önnön szövegiségének szemiotikai feltételrendszeréről állít, félreértés volna a szabadon megválasztható absztrakt okoskodás területére utalni. A metapoétikai olvasati szint a kisregényben nem formális, hanem filozófiai választ kínál a nem-létezés gondolatára, amikor annak cáfolataként mutatja fel a jelölési folyamatok önértelmezéséből kibontakozó létalakzat-meghatározásokat, ezzel jelentősen árnyalva a *Hamlet*-ből elhíresült „Lenni vagy nem lenni?” ontológiai, episztemológiai és kifejezetten szemiotikai összpontosítású dilemmát.

4. A hasonmáság „színe és fonákja”: régi / új, elsődleges / másodlagos

Amikor azt állítjuk, hogy Goljadkin hasonmásának szemantikai kódja az azonossági / analógiás / ekvivalenciát érvényesítő, valamint a differenciáláson nyugvó elvek sajátos ötvözetéből indul (ami egyben az irodalmi szöveg transzformációs jelentésdinamikájának a struktúráját is megidézi), nem feledkezhetünk meg arról, hogy Goljadkint hasonmása a maga belső ellentmondásosságában, tehát *egészlegességében* tükrözi (mint ahogy Kovaljov „része”, orra, is elnyeri az egész státusát, amikor megduplázza a *semmi* értelmét), s nem egyszerűen bizonyos rész tulajdonságokat objektívál. Ha például a hasonmás domináns vonásának az ambíció-

törekvés becstelen megvalósítási készségét tekintjük, mely kétségkívül jellemzi Goljadkin hajlandóságát is (egyrészt a patriarchális harmonikus rend, a szociális védelem elvében való csalódottsága okán, másrészt viszont olyan személyiségként, aki – félreérthetetlen utalások tanúsága szerint – már korábban is követett el lelkére bűnként nehezedő vétségeket), akkor az említett vonásban felfedezhetjük az új magatartás (a „lázadás”) ellenében ható régebbi világkép jegyeit is. Az utóbbiak Goljadkin bátortalanságával, félelmével párosulva újra és újra megtorpanásra („megállásra”) intik őt. Ugyanez a kettősség ifjabb Goljadkinban is megtalálható módosult formában, amikor ellenség helyett barátként mutatkozik meg, és ebben a minőségében kecsegteti Goljadkint hazug módon védelmező magatartásával. Az „intrikáljunk együtt” gondolata így meglehetősen komplex jelentést hordoz, hiszen „újraírja” Goljadkin két „hangját”, viselkedésének ellentétes mozgatórugóit: 1. az új gondolatot, miszerint le lehet térni az erkölcs és az eddigi társadalmi világkép által előírt útról – e lehetőséggel, habitusának megfelelően, már korábban is élt; 2. a régi vágyat, hogy rokoni védelmező társadalomban élhessen. Ifjabb Goljadkin ármánykodik (valóság), és időnként úgy tesz, mintha barát lenne (hamis valóság). A hasonmásban is a goljadkini kettősség ismétlődik tehát meg (így igaz, hogy két *egész*et képviselő entitás kerül tükröző–tükrözött relációba), ám éppen a *létezés autentikusságára* vetülve mindez modalitásváltással történik, ugyanis a barátság színleltége egyben visszajára fordítja a védelmező attitűd értékelhetőségét (az utóbbi ifjabb Goljadkin részéről így komikus-szatirikus csínytevésként tűnik fel – e szerint ő lenne a pasquille-szituáció szerzője). Paradox módon viszont ezáltal újfent az a gondolat erősödik – Goljadkinban is, aki ugyan az utolsó pillanatig reménykedik a régi világkép visszatéríthetőségének lehetőségében –, hogy a társadalmi megóvottság és személyiségmegbecsülés eszméje már nem tartható. Ezenközben pedig a védelmezés–védetség tartalma is átalakul, tekintettel arra, hogy az *apa-gyermek* viszonyát modelláló patriarchális természetű világérzékelés helyére a *testvéri viszony* felvetése lép (ikrek). A hasonmásalakzat, következésképpen, miközben egészlegességgként duplázza meg Goljadkin ellentmondásait, azokat egyben új értékelési intonációval látja el, ami összefügg azzal, hogy a tükröző (az azonosság jegyén keresztül ismétlődést biztosító) forma egyszersmind egy gondolati transzformáció hordozójává válik (e tekintetben is közties szemantikai szerepet lát el): ismét leleplezi a régi világkép elfogadhatatlanságát, mivel újra megszilárdítja azt az eltérést is, amely Goljadkin és hasonmása között áll fenn. Ha a cselekmény síkján értelmezzük az eltérést, a lényeges különbség az *illúzió vs. valóság* ellentétében ragadható meg: Goljadkin még mindig képes saját világában valóságként érzékelni az egyéni és társadalmi hamis „állításokat”, illúzió rabja tehát. Ha a beszédmód–műfajt tekintjük, akkor a pasquille-t generáló szereplői ábrázolással szükséges számot vetni az eltérés mozzanataként. Az azonosság melletti eltérés önmagában létezési dilemmára fordítható le: ha a hasonmásfigura hasonlít és különbözik is idősb Goljadkintól, ha egyszerre objektíválja az ő létezését, és oldja is

el személyének azonosíthatóságát, meghatározhatóságát ettől a létezésről (idősb Goljadkin például egyáltalán nem kívánja szatirikus példába fordítani saját életét, épp ellenkezőleg a kisregény több helyén elégiai hangvétel érzékelteti lelki diszpozícióját, lásd különösen a hasonmás megjelenését leíró 5. fejezet elején a szájalomra méltó, „sorsüldözött” Goljadkin bánatos, lehangolt futását [унылость, тоскливая побежка, 138]), akkor a hasonmásalak prizmáján keresztül szemlélve Goljadkin egyszerre mind *van* és *nincs*, egyenértékűen az ő „realitása” az, ami a tükrözési formán keresztül megjelenik, valamint az ő „nem-realitása”: egyszerre van szó az ő létezéséhez való közelítésről, illetve az attól való távolításról.

E perspektíva felvétele (mely éppúgy színéről fonájkára – majd vissza – képes fordítani a két Goljadkin viszonyát, ahogyan az elégiai és a komikus-szatirikus hangvétel mint közelítésváltás, majd egy másik síkon történő visszarendeződés) újfent kihat a két figura elsőlegességének és másodlagosságának értelmezhetőségére is, ezt a relációt is két irányból téve olvashatóvá. Látszólag magától értetődőnek tetszik ugyanis, hogy az elsődleges hős, akihez viszonyítandó a jelölésben a másodlagosság, csakis maga Goljadkin lehet, akinek hasonmása „újonnan” érkezik meg a színtérre („новоприбывший”, 146; „новопоступивший чиновник Голядкин, 176). A műben, ahogy meggyőződhattünk erről, mégis tematizálódik az *eredeti* és a *kópia* megállapíthatóságának anomáliája, átváltva egyben a *régi* és az *új* viszonyába, melyet egyébként az azonos nevet viselő, csak „idősb”-nek és „ifjabb”-nak elkeresztelt Goljadkinok megnevezései már eleve sugallnak. Még ennél erőteljesebben fordítja visszájára a viszonyt a perspektíva-váltás említett lehetősége: Goljadkin hasonmásához mért „realitása” éppannyira kétségessé válik, mint ahogy hasonmása felismerhetősége az ő alakjához mérődik. Az elsőlegesség jogának elbitorlása emellett intertextuális motívumként is elevenen hat a műben a Jákob névre történő emlékeztetés útján. Ahogy erre Vlagyimir Zaharov (ЗАХАРОВ 1990, 104) és Olga Gyilaktorszkaja (ДИЛАКТОРСКАЯ 1999, 113) is felhívják a figyelmet, az ószövetségi Jákob történetéből az elsőszülöttség státusának megbontása, jogtalan elvétele válik elevenné. Az atyai áldás is csaláshoz kapcsolódik. Az asszociatív motívum átvitt értelművé válását éppen az elsődleges létezésnek másodlagosba történő olyan problémaátlényegülése biztosítja, mely összekapcsolódik a jelölés kérdésével, hiszen ifjabb és idősb Goljadkin „régisége”, illetve „új-donsága” az elsőként, illetve másodjára alkalmazott jelölési meghatározást érinti (miközben a cselekményvilágban a „rég” és „új” társadalmi létmódhoz kapcsolódó világfelfogások ütköznek meg). A hasonmás nemcsak a történet keretében, hanem magában a szövegfelépítési folytonosságban válik „újonnan megjelenővé”. A jelenséghez kulcsot adhat Peirce kategóriarendszeréből az „elsőlegesség” („Firstness”) és „másodlagosság” („Secondness”) meghatározása. Az elsőlegesség kategóriája alá az a *létezési mód* esik, amely a maga adott, viszonyításba nem vont formájában valósul meg, más dologra való vonatkoztatottság nélkül („without reference to anything else”) (CP 8.328; vö. СИРОТКИН 2017: Введение 0.3.2.1.).

A vonatkoztatottság megjelenésében feltárulkozó „másodlagosság” értelmében a hasonmás színre lépése olyan szemiotikai feltételrendszert támaszt, mely a peirce-i meghatározás szellemében törli „hősünk”¹⁷ cselekményben és művészi jelölésben adott létezésének azt az elsődlegességét, mely az *önmagában állás* sajátossága. A régi-új (öregebb–fiatalabb) attribútumpárosnak a jelölésre mint gondolatkörre való vonatkoztatottsága illeszkedik a dosztojevszkiji *magában / önállóan való / létező* („сам по себе”) motívumához, mely kiemelkedő jelentőségű a kisregényben. *Az önmagában* (a cselekménylogika értelmében: *önállóan*, szemiotikai értelemben: *vonatkoztatás nélküli*) létezés¹⁸ eltérő változatokban ismétlődve tagolódik be abba az ellentmondássorba, melynek keretében Goljadkin új létezési formája (világnézet, társadalmi mozgásforma, személyes viselkedési szokások, belső törekvés, új vágyak és mindennek megfelelő pszichológiai habitus stb.) megütközik a meghasonlást megelőző létmóddal (régii Goljadkin) és annak elősorolt jegyeivel, valamint magának az újfajta létalakítási folyamatnak a belső ellentmondásaival (lásd pl. a nekiindulásokat, majd az újra és újra lezajló megtorpanásokat, és főképp: a paternalizmus atyai védelmének a testvérvizonyba való áthelyeződését, majd annak kudarcát). Mindezt a hasonmáshoz való dinamikus viszony leplezi le.

Ha figyelembe vesszük az Egyik és a Másik közötti viszony közvetlen kiépülésének Peirce leírásában megragadható kritériumát,¹⁹ érthetővé válik az is, hogy Dosztojevszkij kisregénye úgy veti fel a *Ki vagyok én?* személyiségidentifikációs létalakzat-dilemmát, hogy a különállás és a relációba rendeződés szükségszerűen maga után vonja az *én* és a *másik* közvetlen kapcsolatának számbavételét. Ha a cselekmény szintjén tekintjük ezt a viszonyt, akkor részben Goljadkin régi és új személyiségváltozatának összefüggése, részben a közte és hasonmása közötti kapcsolat tölti meg azt tartalommal. Az utóbbi megragadhatóságába, poétikai szerepe szerint, nagyon is belejátszik az iménti Peirce-értelmezésben a kiiktatás tulajdonságán keresztül (tagadólag) megidézett *közvetítő* szerep is, melyet azonban a kisregényben alapvetően Goljadkin tudata tölt be. A két Goljadkin kapcsolata

¹⁷ A „наш герой” megnevezés, akárcsak az „idős” Goljadkinhoz mért „ifjabb” titulus, megint csak a viszonyítási műveletnek azt az irányát rögzíti, mely szerint Goljadkin a tényleges főszereplő.

¹⁸ Vö. például az „érzelem” meghatározását: „an instance of that kind of consciousness which involves no analysis, comparison or any process whatsoever, [...] has its own quality *which consists of nothing else*” (CP 1.306, saját kiemelés – K. K.; vö. GUPTA 2018). A csak *önmagából* és *önmagában állás* kritériumáról van szó. Peirce-nek a német idealista filozófiához való viszonyáról lásd pl. SHAPIRO 1981; STERN 2005.

¹⁹ A Secondness – egyik meghatározása szerint – a közvetítés vagy „harmadik” hiányára épül, miközben kölcsönviszonyként valósul meg: „mutual action between two things regardless of any sort of third or medium” (CP 1.322). A másodlagosnak a „másik” jelenlétén alapuló megtestesülése többféle kölcsönviszony keretében értelmezhető: e másodlagos „meets us in such facts as another, relation, compulsion, effect, dependence, independence, negation, occurrence, reality, result” (CP 1.358; vö. СИРОТКИН 2017).

tát ugyanakkor átszövi a *részlegesség vs. egészlegesség* szempontrendszerében rejlő identifikációs lehetőség mint viszonyítási kritérium – ez tette szükségessé, hogy meghatározzuk, milyen értelemben reprezentál egészlegességet a hasonmás (Goljadkint a maga egészében tükrözve), annak ellenére, hogy tulajdonságai között az *ármánykodással / becstelenséggel való előrejutás* dominál.²⁰ Az én és a másik talajáról kinövő énmeghatározás megkerülhetetlennek mutatja a kettő közötti *határ* motívumát is, mely részét alkotja Goljadkin önmeghatározása változásának, abban a tekintetben is, ahogyan a cselekmény világában újra és újra felmerül a személyiség határainak kérdése (lásd a „граница” és a „предел” előfordulásait). Ahogy szolgája, Petruska, úgy hasonmása is „elvezeti” Goljadkint a „végső határáig”, sőt e határokon túlra („доведенный до последних границ”, 167; „вывести человека из последних границ”, 111; „желание вытеснить других из пределов”, 184), habár ő maga nagyon is ügyel arra, hogy bizonyos közegben „a kellő határon belül maradjon [ott legyen / ott létezzen]” (saját fordítás, vö. 177; „всегда был в должных границах”, 124), hiszen „mindennek van határa” (260; „всему есть пределы”, 184). A hasonmás több dimenzióban „lépi túl a határokat” (vö. 248; „выступает даже за пределы”, 175) azzal, hogy Goljadkin „létkörébe” (247) behatol („войти в круг моего бытия”, 175). A hős létezésének saját határai keretéből történő kivezetése önmagában a megkettőződés számlájára írható. A jelölés problémakörében a kérdés tágasabbá válik: vajon milyen határokon belül mozog idősb Goljadkin azonosíthatósága, és milyen analógiás és elkülönbötetett megismerési mozzanatokat tartalmaz ifjabb Goljadkin alakszemantikája? – a *meghatározás* (определить) és a *határvonás / határmegállapítás* („установить предел, границы чего-л”) között rokonság feltételezhető (ШАНКОВСКИЙ). A határ az *el-/leválasztás* motívumaként a szemiotikai gondolatkörből a *jelölési elkülönbötetés* értelmét mozgósítja.

A kisregény egésze következetesen együtt tartja a motívumoknak a cselekményvalóságra és a jelölési valóságra érvényesíthető jelentését (szöveg és meta-szöveg összetartozását), magával e szétválasztással úgy túlvezetve a megteremtett valóságvilág határán, hogy az irodalmi nyelv modellező képességeinek az ismérvei kapnak – hangsúlyosan szemiotikai dimenzióban – meghatározást. Ebbe teljesen illeszkedik a már említett poétikai tény: a hasonmásmotívum jóval szereplői megtestesülése előtt megjelenik. Előbb létezik tehát a *hasonmásság* jelentése, annak nyelvi megformáltságában, mint ahogyan létrejön a szereplőt hordozó cselekményanyag, mely esetben újramegjelenítésről és egyben transzpozícióról beszélhetünk már. Ez egyrészt magát a jelölési problémakört egy újabb ismer-

²⁰W. Schmid például egy konferenciadiskuszió (2019, Göttingen) során adott hangot Király Gyula koncepciójára való hivatkozással annak a véleményének, hogy a hasonmás mindössze azt mutatja meg Goljadkinból, amit szeretne, de alkatánál fogva nem képes elérni, viszont szívesen megtanulna: az ügyeskedést.

rős motívummal ruházza fel a hasonmásszemantika *régi* és *új* jegyén keresztül. Másfelől kidomborítja a motívumnak azt a tulajdonságát, hogy rajta keresztül a Goljadkin személyiségére vonatkoztatott változási folyamat fog megtestesülni, vagyis mind a hősré, mind a szövegdinamikára jellemző lesz a hasonmás mint jelölőalakzat.

A hasonmásság értelme rögtön a kisregény elején megképződik, amikor Goljadkin, önérvényesítő ambíciókalandját megvalósítandó hintójával kikocsikázva tanújelét adja kettős magatartásának, miszerint az előreszaladást (az új magatartást) rögtön követi a rejtőzködés. Amikor látja, hogy felismerték, új viselkedésmódjának azonnali visszavétele megcélzott új énazonossága teljes visszavonásának, elrejtésének a gondolatával fűződik egybe: „Goljadkin úr látva, hogy Andrej Filippovics minden kétséget kizáróan felismerte, tágra nyílt szemmel néz rá, s *elbújni* [*elrejtőzni*] előle teljességgel lehetetlen, haja tövéig elpirult. »Köszönjek, vagy ne köszönjek? Észrevegyem [*отозваться*], vagy ne vegyem? *Elismerjem, hogy én vagyok, vagy ne ismerjem?* – töprengett hősrünk, emberfeletti kínban [*в неописанной тоске*]. – Vagy tegyék úgy, *mintha nem én lennék, hanem valaki más, aki meglepően hasonlít rám*, és nézzek keresztül rajta? *Nem én vagyok, egyszerűen nem*, és kész! [*прикинуться, что не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чем не бывало? Именно не я, не я, да и только!*] – morfondírozott Goljadkin úr, miközben kalapot emelt Andrej Filippovics előtt, s mereven rászegezte tekintetét. – *Nem én vagyok, nem én* [*Я, я ничего*] – suttozta szinte hangtalanul –, *egyáltalán nem én, ez nem én vagyok* [*я совсем ничего, это вовсе не я*], Andrej Filippovics, *nem én, nem én* [*это вовсе не я, не я*], és kész.«” (163; 113).

A hasonmásságnak ez az elvont motívuma többszörösen a létezőszemantika kimunkálásának részeként nyílik meg. A *nem létezni az úgy tenni, mintha* értelmében két oldalról és eltérő szinteken határozódik meg: Goljadkin rejtőzködése azt kívánja elhithetni, hogy *valaki más, aki meglepően hasonlít hozzá*, vagyis – sugalmazza a szöveg – *hasonmása* űzi az álcájátéket (az álca későbbi motívumvariánsa lesz a műben a „maszk”, mely azután az ármánykodás, cselszövés cselekményrealizációjában teljeseedik ki). A maszk alatt *nem ő* található tehát, *ő nincs ott* (már itt implikálódik a később témamotívumként felismerhető *trónbitorló*, a „*самозванец*”, annál is inkább, mivel a töprengésben felbukkan az „*отозваться*” lexikai egység), a maszk alatt az *ő* vonatkozásában a nagy *semmi* található – itt merül fel a *nичего* és a gogoli *ни в чем не бывало* motívum, a *nem-lét* a *mintha nem-létezés* gondolataként testet öltve. A másik jelentéssíkot az a keret biztosítja, amely nem a hasonmásra, hanem Goljadkinra vonatkoztatja az *úgy tenni, mintha* megszorító feltételt, vagyis az *álcavalóság létezését: ő az*, aki úgy akar tenni, mintha nem ő bújna meg új alakjában. Amit az olvasó kap, nem más, mint Goljadkin álcabeszéde az álcáról, saját hasonmásbeszéde a hasonmásságról, amely *mintha* valaki másról szólna, egy „*ő*” személyről (egyész szám harmadik személyű eltávolítás),

ám ezenközben a belső beszéd szubjektuma maga tökéletesen tisztában van az „én”-alanyisággal, mely a beszédében vázolt cselekedetet (performatív aktus) önnön személyéhez köti („tegyek úgy, mintha”). Maga az „ő”-szubjektum lesz tehát az „én”-szubjektum álcája. Ezzel egy harmadik szinten a dosztojevszkiji kisregény megadja önnön szövegiségének narratív és cselekményvezetési kódját, nevezetesen megelőlegezi a hasonmás különálló szubjektumként való későbbi színrevitelét, valamint az elsőként Vinogradov által hangsúlyozott narrativitást, amelynek lényegét az adja, hogy a narrátor igen sok esetben úgy beszél, hogy iróniájával hangsúlyozza: Goljadkin gondolatának tolmácsolása (az „ő”-szubjektumról való beszédmód) valójában az ábrázolt személy mint „én”-szubjektum produktumára támaszkodik (Erlebte Rede). Óriási a jelentősége annak, hogy a létezés szemantikai alakzata három gondolati szinten képződik meg – valójában négy szemiotikai alrendszeret képviselő szövegsík vagy értelmezési szféra bontakozik ki: 1. Goljadkin bevezet egy virtuális „szereplőt”, egy „ő”-t, akihez hozzákapcsolja a hasonmásság gondolatát – a létezés eszméjét ezzel a szöveg a hős gondolatában zajló belső cselekményként teszi mérlegre, mivel létezés és nem-létezés mezsgyéjére helyezi az itt megképződő belső történeti világot, amelyben maga az elképzelt hasonmáshős is a „mintha-létezés” közegében konceptualizálható; 2. a goljadkini belső *cselekményt*, a hasonmásalak tételezését mint belső *beszédet* mutatja fel a kisregény, melyen keresztül a hasonmásság magára Goljadkinra lesz jellemző, aki hasonmásbeszédet artikulál a hasonmásságról; 3. mindezt az elbeszélő közvetíti az olvasó felé, aki, ahogy Goljadkin megalkot egy cselekményvirtualitást (1), felépíti a hős belső beszédét (2), mely aktuson keresztül (3) a bonyolultan egymásba keregetződő értelmezési síkok a Dosztojevszkij-mű önleírásának (→ 4) a részévé avatódnak. A négyes jelentésstruktúrának elengedhetetlen feltétele a cselekménybe való beágyazódás (hiszen Goljadkin részéről a virtuális cselekmény megalkotása csak *A hasonmás* konkrét cselekményszituációjából tud kinőni). Ez így a maga egységében, komplexitásában indukálja a művön belül a szemiotikai gondolkört.

Visszatérve a „színéről-fonákjáról” metaforához, ebbe beleértendő az elsődlegesség–másodlagosság dilemmáját, némiképpen árnyalható a két Goljadkin egymásra vonatkoztatottságnak szemantikai természete. A kisregényben létrejön az a megkettőződés is, mely megfordítja az állítást, miszerint a főhőshöz viszonyított külső figurák, entitások, létezési módozatok tekinthetők az ő hasonmásának. Előtérbe helyeződik az a kérdés, mit és ki mindenkit kell számba venni annak megfejtéséhez, milyen jelentésekhez kötődően (értelmezési síkokon) válik Goljadkin maga hasonmássá. A korábban tételezett egyneműséget (miszerint megfordítható az állítás, hogy Goljadkin az elsődleges és hasonmása a másodlagos), melynek értelmében a hasonmásviszony egyszerre olvasható oda-vissza, színéről és fonákjáról, a fent bemutatott néglépcsős struktúra megkérdőjelezi annyiban, amennyiben ezeket a lehetőségeket eltérő értelmezési szintekhez köti. Azok áthelyezéseken, transzpozícióknak alapulnak. A transzpozíciós logika is az *elkülönböztetést*

életbe léptető jelentésképzést szolgálja tehát, mely a szemantikai egyneműséget (mellérendelő viszonyokat, ekvivalenciákat, azonosság-elvű jelentésképzést) szükségszerűen úgy viszi tovább, hogy hierarchiát létesít. A hierarchia nem axiológiai természetű, hanem a jelentőfolyamatokon belül és azok között olyan átlépéseket foglal magában, amelyek lehetővé teszik, hogy a mindig új kontextusok kialakulása során (újraszemiotizáció) az egyneműség alakzatai új és új integrációs formákban kerüljenek egymás mellé. Ez történik akkor is, amikor a Goljadkin által „létrehozott” cselekmény, az „ő”-személy virtuális megjelenítése, az „én”-alany belső beszédeként történő minősítettése után a legmagasabb hierarchiaszinten integrálódik a Dosztojevskij-mű önleírásának részét alkotó metapoétikába. Ennek a „végeredménynek” a hitelességét az szavatolja, hogy a helycsere, vagyis az elsődlegesség és másodlagosság megfordítása, az olvashatóság felcserélődése többször lezajlik.

Így történik ez a hasonmásszemantika-kibontás következő absztrakciós lépéseinél is. Az orvosnál tett látogatása során Goljadkin „kihívó” tekintetében („вызывающим взглядом”, lásd a отозваться után a вызвать-ban ismét az önmegszólítás, önkihívás értelmét érvényesítő самозванец legfőbb szemantikai jegyét) a már értelmezett „сам по себе” (önállóság / magában levés és létezés) motívum által hordozott gondolat sűrűsödik: „ez a tekintet teljes mértékben kifejezte Goljadkin úr függetlenségét [независимость], vagyis világosan értésére adta mindenkinek, hogy Goljadkin úr *fütyül a világra, senkihez semmi köze* [совсем ничего, что он сам по себе, как и все], nem cseresznyézik senkivel egy tálból [что его изба во всяком случае с краю]” (164–165; 114–115). Itt indul el az a tematizáció, a „сам по себе, как и все” értelmében, mely szó szerint nem azt jelenti, hogy „fütyül a világra, senkihez semmi köze”, hanem azt, hogy *mint mindenki más, ő is önálló és független*. A „senkivel nem cseresznyézik egy tálból” fordítás eredetijében pedig egy olyan idiomatikus kifejezés áll („изба с краю”), amely úgy fejezi ki az öneltvolitást, hogy őrizi a „край” szemantikai jegyében rejlő *szél, határ* jelentést. Goljadkin függetlensége eszerint olyan *leválasztás* (elkülönbötötődés – ezt állítja a hős saját létezése vonatkozásában), melynek legfontosabb vonásaként mégis az emelkedik ki, hogy *mindenki máséhoz hasonló*. Itt ismét ugrik egy szintet az értelmezés, átléptetve a modellált valóság síkjáról a goljadkini értelmezésre / beszédre érvényesített minősítésre, miszerint Goljadkin jelölési praxisa éppen ellentétes a jelölt tartalommal (úgy, olyan szavakkal tölti meg tartalommal a *függetlenség*, a *vonatkozás nélküliség*, a *másoktól való elkülönbötődés* jelentését, hogy mindenki másra vonatkoztatja ezt a tartalmat). Vagy még pontosabban, maga a jelölés (mely az önkihívás értelmében önmegjelölés, önmeghatározási cselekmény) egy jellemző ellentétet takar: Goljadkin úgy független, mint mindenki más. A gondolat megfogalmazási keretét a függetlenségét demonstráló kihívó tekintete alkotja kifejezőeszközként (vö. „ez a tekintet teljes mértékben kifejezte [вполне выражал]”), miközben a tolmácsolt közlés értelme: Goljadkin nem független. Önjellemzé-

si törekvésének maga a beszédmód ellentmond. Míg korábban az ambíció felvállalása és annak visszavonása került szemantikai hasonmáshelyzetbe, innentől kezdve Goljadkin magatartásának egészét hasonmás mivoltában értelmezheti az olvasó. E magatartás *az ábrázolt világ függetlenséget nélkülöző társadalmi ambíció-törekvésének szemantikai hasonmása*. Ebben az olvasatban tehát Goljadkin maga a hasonmás, s minden más, ami rajta kívül esik, jelenti azt az elsődlegességet, amelynek ő maga, viselkedése, a régi és az új együtt csak imitációs reprezentációs formáját kínálja mint másodlagosságot. Végző soron az ő és hasonmása relációjának lényege saját hasonmás mivoltának sokirányú feltárásában rejlik. Goljadkin arra a létállapotra aspirál, melynek törvénye értelmében „*ő éppen úgy él, mint a többi ember, saját lakása van, és ugyanúgy szórakozik, mint mások* [Он, как и все, что он у себя, что развлечения у него, как и у всех, вö. még egyszer: тоже, как и все] [...], az estét otthon [у себя] tölti, és tökéletesen elégedett [он совсем ничего]”, „*ő sem alávalóbb, mint a többi ember* [не хуже других], van otthona, saját hajléka [живет дома, у себя]” (165; 115), nyilván mindaz járna is neki társadalmi megbecsülésben, amit létezésével kiérdemel. Ha pedig ez nem így van, csak ellenségek ármánykodása okozhatja. *Az olyan vagyok, mint bárki más* társadalmi öndemonstrációja mint lázadás cselekményének nyelvben való megformáltsága viszont azt mondja, hogy a létezésnek ez a módja kétpólusú alakzatot reprezentál, mert egyben pont annak lehetősége hiányzik, amit személyiségmeghatározásával Goljadkin el akar érni: az imitáció, az egyneműség megbontása (individuais személyiség), és az önleíró reflexió szintjén az önelkülönböztető énmeghatározás. Ez az, amit csak úgy tud megmutatni a művészi szöveg, ha a létproblémát saját szöveglétezésének metapoétikai problémájába lényegíti. Elengedhetetlen feltételül a transzpozíciós eljárások szolgálnak, amelyek a szemantikai hierarchizálódásért felelősek. Ezek biztosítják az új értelmezési kontextusokat, amelyek megújuló – szemiotikailag másképp, más szövegszinten megképződő – egységekben képesek integrálni a látszólag egynemű jelentéseket, éppen ezzel biztosítva folytonos differenciálódásuk, megújulásuk értelmét. Ez a jelentésalakulás-folytonosság tudja létrehozni többek között a cselekménymodelltől a metapoétikáig haladás dinamikáját is.

5. Az „önlebontó” szöveg mint transzformáció

A színéről és fonákjáról olvasás stratégiája így veszélyesen megtévesztő. Az integrációs és transzpozíciós műveletek nem a jelentésegyneműsítéshez járulnak hozzá (jelen esetben a hasonmásság szemantikai vonatkoztatásának eltérő, látszólag a jelentést megképző és azt lebontó eljárásainak egyenértékű váltogatásával). A lényeg éppen a transzformációban rejlik annak köszönhetően, hogy az áthelyezés és új kontextusban történő jelentésintegrálódás új értelem kibontakozásához vezet.

Ennek megfelelően az oda és vissza irányba haladás művészi értelmének megtalálása nem merülhet ki a felépítés és lebontás, vagyis a jelentésvisszavétel megragadásában, melyet egy jelentéssíkon briliánsan megragad Gasperetti. Az oda-vissza járás transzpozíciós-transzformációs természetű, és az új integrációs kontextusok a művészi szemiozsis folytonos előrehaladását biztosítják. Ezek eredménye nem lehet a teljes dekonstrukció, a *semmi* értelméhez való leegyszerűsíthető eljutás. Annál is kevésbé, mivel a *semmi* kifejeződéséért a jelrendszer létezése a felelős, melynek ontológiai törvényei szintén részét képezik a jelentésvilágnak (lásd ismét: LACHMANN 1999, 17).

A szövegmű egésze mint alkotási produktum reprezentálja tehát *A hasonmásban* a teremtő létezés gondolatának a teremtőerőt nélkülöző *nem-létezéshez* viszonyított gazdag, több szinten zajló kifejtését, motiválva és magyarázva az egész folyamatot. *A lenni vagy nem lenni* a szövegpoétika eljárásaira vetül, és azokat is értelemmel ruhazza fel, egyszerre kötve a létalakzatokat *a személyiség és a szöveg identifikációs problémájához* az alábbiak szerint.

1. A hasonmás-szemantizáció bemutatott formáin és szintjein keresztül domináns helyzetbe kerül az *azonosság és a leválasztottság elve*, mely a hasonmásfigura szereplői megtestesülésétől és elvont szemantikai motívumként történő kidolgozásától kezdve, az elsődlegesség és másodlagosság több nézőpontból követhető problémakidolgozásán át, a kisregény ötleírását szolgáló hasonmásértelmezésig bezárólag érvényesül. Önmagában ezek a szemantikai megnyilatkozási formák transzpozíciót képviselnek, melyek értelmezési szintváltásokat és jelentéstranszformációkat valósítanak meg.

2. A szöveg egészén végigvonul az azonosíthatóságnak a *meghatározhatóság vs. meghatározhatatlanság* gondolatkörében való mozgása, amelyhez szorosan hozzátartozik az *individualizáció vs. általánosítás*nak úgy a modellált világhoz, mint a szövegértelmezéshez kötődő problémája (lásd pl. a mimetikus tükrözés vagy az „úgy mintha”-elvű reprezentáció motívumait). Szemiotikai perspektívában tekintve ez a meghatározandó tárgy szemantikai minősítőjeggel való felruházását jelenti, míg az individualizáló megkülönböztető jegy hiánya belemossa az adott tárgyat az általánosan jellemző tulajdonságokba (az azonosítás és elkülönöztetés problémájának egy vetülete).

3. A kisregényben kétféle szövegdinamikai szabályozottság érvényesül. Az egyik a rekurrens alakzatokon alapuló, a statikusság, a változatlanság benyomását megteremtő dinamika (mintha mindig ugyanarra a pontra érnék vissza, úgy Goljadkin, mint a szöveg is folytonosan visszavonná a történéseket); a másik a transzformációs-transzpozíciós dinamika, mely a statikusságot „mintha”-élménybe fordítja, így valójában a folyamatos jelentésmegújítás irányában különbözteti el a létezést a nem-létezéstől, az utóbbit mind a modellált valóság, mind a szövegkifejtés keretében felülírva.

Amásodik és harmadik pontot árnyaljuk a tanulmány befejezéseképpen, a kisregény tizedik fejezetéből Goljadkin álmának egy részletét megidézve. Goljadkin itt egy „fricskára” („щелчок”) emlékezik, melyet nem tisztázott körülmények között kapott a mindennapi életében vagy a hivatalában, de az biztos, hogy azt „nemigen lehetett kivédeni”. Most álmában fő a feje a fricskával kapcsolatosan, azon gondolkodik, vajon miért is nem tudta elhárítani a gesztust, s ezenközben „a fricskával eltelt gondolat észrevétlenül más alakot öltött, egy apró-cseprő avagy számottevőbb hitványság [подлости] alakját, melyet nemrégiben látott, hallott, vagy maga követett el, sőt elég gyakran követett el, éspedig nem aljas szándékból [не на подлом основании] vagy aljas ösztönből [даже и не из подлого побуждения какого-нибудь], hanem csak úgy, mondjuk, véletlenül finomkodásból, máskor teljes gyámoltalanságból, no és végül azért, azért, elég hozzá, Goljadkin úr tudta, *miért!*” (eredeti kurzív, 261; 184–185). Az olvasó az említett „aljasságot” („подлость”) hajlamos összekötni a kisregényben szétosztottan, de többször felbukkanó célzás tartalmával, konkrét bűnökkel (Karolina Ivanovna), de az aljasság vonása alapvetően ifjabb Goljadkin viselkedésében bomlik ki. Az ő bűne a helyezkedési vágyból fakad, mellyel morálisan is sújtja idősb Goljadkint, s amelybe belevetül az utóbbinak az a vétsége, hogy már hasonmása megjelenése előtt „kerülő úton” járt (vö. „окольный путь”). Goljadkin büntudatot is érez, mellyel összefügg az a bánat („тоска”), amelyből motivációs lelki diszpozícióként kinő a hasonmás megjelenése, a hős „szomorú futása” (lásd „тоскливую побезку”, 138; vö. „szánalmas rohanását”, 197).²¹ Mindazonáltal a leveleknek visszatérő témája a bűn, büntelenség, ártatlanság. Vahramejev az „ártatlan” ifjabb Goljadkin jó hírét nem kívánja bemocskolni („чернить репутацию невинного человека”), ahogyan kiáll Karolina Ivanovna becsületessége mellett is, miközben Goljadkint úgy tekinti, mint akinek „társasága az erkölcsös és romlatlan emberek számára [для невинных и незараженных] veszélyessé vált” (256; 181). „Az ártatlanság egymagában is döntő erő” – válaszolja majd Goljadkin egy nyelvi tautologikus mondatban: „невинность сильна уже своею невинностью [az ártatlanság az ártatlanságából meríti erejét]” (259; 183). Nyilvánvaló, hogy e helyen nem egyszerűen a bűn fogalmának a tisztázása a tét, hanem annak szavakkal történő megjelölhetősége, meghatározhatósága. Az álom pedig ezt a problémát járja körbe, nevezetesen a pontosan nem tudható, csak sejthető, vagyis Goljadkin

²¹ Vö. az álom végén: miután a „hajszára hasonló” hasonmások már elárastották a világot, Goljadkinon teljesen elhatalmasodik az a szomorúság, melyet a szöveg a „тоска” motívumába sűrít: „Olyan fájdalom rohanta meg, mintha ki akarnák tépni a szívet (Тоска подходила такая, как будто кто сердце выедал из груди)” (264; 187). A pasquille itt komédiából és szatírából belenő a tragédiai modalitásba, a Dosztojevskij-mű pedig kiteljesíti a líra-epikai poémának tulajdonítható beszédmódot. A líra-epikai poémának a тоска-diszpozíciójára való rápíttetését Gogol poétikájában, valamint a „тоска” motívumát Dosztojevskijnél lásd КОВАЧ 2005, KOVÁCS 2019.

„bűnösségének” állandóan fenntartott, de konkrét, egyértelmű meghatározottságot mégis nélkülöző tartalmára annak nyomatékosításával emlékeztet, hogy az elválaszthatatlan a kifejezéstől, a megjelöléstől, a megfelelő szó megválasztásától. Ennek mélyén pedig az a kérdés húzódik, hogy képes-e a szemiotikai megformálás individualizálni a fogalmat, azt leválasztva az általános jellemzőkről. Képes-e egyéni megkülönböztető szemantikai jeggyel felruházni, mely mint jelkomplexum (jelölő–jelentő–értelmező) leválasztja a jelentést más fogalmakról? E törekvés rendeződik eseménysorrá az idézett álomfragmentumban, amikor Goljadkin folyamatosan újraírja a meghatározandó fogalmat, amelynek tehát fő jellemzője éppen a bizonytalansága, a meghatározatlansága, amiért is individualizációra szorul. Kiderül: olyan „aljasságról” van szó, melyet nemcsak az jellemez, hogy nemrégiben hol látta vagy hallotta, vagy netán ő maga személyesen követte el, talán nem is egyszer, hanem gyakran, hanem az is tulajdonsága, hogy e tettet aljas szándékból vagy felindulásból vitték végbe, törlődik tehát az ok–okozati viszony egy–egyértelmű megfeleltetésen alapuló azonosítása, és megkérdőjeleződik maga az aljasság is mint aljasság. Rokonságot mutat ez a logika a már idézett tautologikus meghatározással, mely szerint az ártatlanság az ártatlanság erejénél fogva ad hírt magáról; itt viszont az aljas cselekedet okmagyarázatában a tautologikus *meg nem felelés* tűnik fel (az aljasságot finomságból / finomkodásból vagy tehetetlenség okán követték el) – vagy ez, vagy az, vagy amaz tekinthető oknak, de egyik sem feleltethető meg annak, ami várható és autentikus, így a bizonytalanságot épp az tartja fenn, hogy egyenértékű, egymás mellé rendelt, szemantikailag kiegyenlítődő meghatározások sorjáznak (egyik olyan, mint a másik, de semelyik sem olyan, hogy önmagában individuálisan tudná jellemezni a fogalmat egy domináns szemantikai jegy alapján), egybemosva okot és célt. Ugyanakkor a sor végén az a közlés áll, hogy nagyon is meghatározható az aljasság elkövetésének az oka, és Goljadkin pontosan tudja is, miről van szó, csak éppen maga a diszkurzív meghatározás mégiscsak üresen hagyja a tartalom helyét, mi több, a meghatározási kísérlet alapos megkomponáltsága fel is hívja erre az ürességre a figyelmet: a kulminációs pontnak tekinthető *tudni, hogy miért* tematizáció után nem érkezik meg a végső konkrét meghatározás, a tartalom „betöltése” a jelölőbe.

A folyamat egésze harmonizál azzal, ahogyan a hős Andrej Filippovics előtt mentegetőzik álmában, azzal igazolva magát, „hogy ő egyáltalán nem olyan [он вообще не таков, как], amilyenek ellenségei lefestették, hogy ő ilyen és ilyen [он вот такой-то да сякой-то], sőt a közönséges, vele született tulajdonságokon kívül még ezekkel és ezekkel is rendelkezik [тем-то и тем-то]” (261; 184). A passzus arra van kiélezve, hogy meghatározott tulajdonságokat tételez, hiszen azokat már lefestették, valamint rendelkezhetünk pontos elképzeléssel arról, mit jelenthetnek a „közönséges” tulajdonságok, továbbá úgy tetszik, mintha Goljadkin ténylegesen felfedné önmagáról, milyen is ő valójában. Ugyanakkor csak megjelöli a szöveg az illetén lehetőséget, megadva annak jelölési formáját, ám a konkrét tulajdonságok

mégsem válnak definiálttá (mintha nem meghatározással állnánk szemben, hanem egy azt jelző, de nem realizáló hiánystruktúrával). Az egész jellemzés, mely önmeghatározásként lép fel, mégis azt a gondolatot tolmácsolja, hogy Goljadkin valamiféle individuális tulajdonsággal rendelkezik, amely a megszokottakon túlmegy („сверх обыкновенной”), és nem esik egybe azzal sem, amit róla állítottak. Hogy mit fed konkrétan az állítás, hogy „ő ilyen és ilyen [он вот такой-то да сякой-то; вö. вот тем-то и тем-то]”, homályban marad. Zárójelben megjegyezhető, hogy e bizonytalan tartalmak is a páros kifejezésen alapulnak, ami a nyelvi hasonmásság gondolatához utalja az ürességet, pontosabban: a „mintha”-játékot, vagyis a nyelvi álca motívumát. Az egész szövegrész nyelvi hasonmáspasszus, mivel azt „színleli”, hogy Goljadkin meghatározását maga a hős beszédének konkrét tartalma hozza létre, miközben a szereplői öndefiníció leírása kivonja e beszédből a tényleges jelentést (mint közvetlen referenst), sőt a meghivatkozott közlések jelölőit is. Végső leütésben éppen a beszédmód válik Goljadkin meghatározójává, individualitásának jelölőjévé, mely egyben az *ismert vs. ismeretlen* tulajdonságok relációjával sáfarkodik (itt emlékezhetünk ismét arra, hogy Goljadkin hasonmása a találkozást leíró fejezetben *ismerős ismeretlenként* tematizálódik, majd később ifjabb Goljadkinra úgy utalnak „bizonyos” személyként, mint aki „ismert” („известный”). Mindent egybevetve, Goljadkin hasonmásbeszéde, amely senkiéhez nem hasonlítható személyiségét igyekszik pontosan körülírni, azt a már kiviláglott gondolatot erősíti fel, hogy a szereplő individuális meghatározottsága egybemosódik egyedisége nélkülözésének hangsúlyozásával. Ezen keresztül bizonyos mértékig olyannak láthatjuk őt, mint az átlagos többséget. Rokon formában, noha ifjabb Goljadkin ellenséges, ármánykodó szándékainak megfelelően zajlik le az, ahogyan a hasonmás negatív értékítélettel hangsúlyozza: „idősb Goljadkin egyáltalán nem az, aminek látszik, hanem ilyen megamolyan [а такой-то и сякой-то]” (262; 185). Paradox módon minden üresen hagyott meghatározás az individualitás megtalálандóságának a szövegolvasat egészére vonatkoztatható szemantikai impulzusát hordozza, amihez társul a tagadó formák által közvetített újradefiniálási szükséglet, az elkülönböztetés után várt egyedi meghatározás.

Nem meglepő ezek után, hogy az álomban a két Goljadkin kapcsolatát formáló további történések értelmezhetőek a minősítőjegy individualizáltságának, valamint általánosításának, mindenki másra vonatkozó érvényesítésének mint szemantikai ütközésnek a perspektívájából is. Az álom későbbi részében ugyanis a hasonmást az jellemzi, hogy a társaság egyes tagjainak Goljadkinról alkotott véleményét képes egységessé formálni, míg a végén „Nem akadt egyetlen ember, akinek véleményét a gyalázatos [ifjabb – K. K.] Goljadkin úr egy szempillantás alatt kénye-kedve szerint meg ne változtatta volna. Nem akadt egyetlen ember, a legeslegjelentéktelenebbig az egész társaságban, akinél be ne hízelegte volna magát...” (262). Ifjabb Goljadkin saját érdekeinek képére és mására (hasonmására) formálja

a társaságot úgy, hogy abban minden egyes ember ugyanazt az értékítéleti vonást hordozza, amikor osztja Goljadkin egységes negatív minősítését. A szöveg hangsúlyozza: a társaság minden egyes tagja elveszíti individualitását, és az általános részévé válik – beszámozódnak az individuumok mint egyesek, még ha személyük nem is ismeretes: „Alig hízelgi be magát példának okáért az *egyiknél* [...], már a *másiknál* jár [...] s már a *harmadikat* környékezi meg, [...] s íme, a *negyediknél* jár [...]. És *mind* örülnek, *mind* rajongnak.” Az oroszban négyszeresen tematizálódik a „mind / mindenki” általános névmás: „*все* рады ему, и *все* любят его, и *все* превозносят его, и *все* провозглашают...” (263–263; 186). Az individuumok kórustaggá lesznek, a sorszámnevek pedig általános névmásokká. Az individuális minősítőjegy elvesztése ugyanakkor Goljadkin alakjára és problémájára reflektált. Hiszen mielőtt álmában az álnok ifjabb Goljadkin felbukkanna, „hősünk” éppen egyediségével tűnik ki. A megformálás itt szemantikai irányát tekintve épp fordított: „Majd azt álmolta Goljadkin úr, hogy fényes társaságban van, melyet még fényesebbé tett a jelenlévők sziporkázó szelleme és modora” (a sokaság egységességét közvetíti a leírás). Goljadkin mégis feltűnést kelt „szeretreméltóságával és elmésségével” – itt következik a sokaság és az egyes, az általánosítást hozó minősítőjegy és az individualizált esetre bontás váltakozása a leírásban: „mindenki el volt bűvölve tőle [általános minősítőjegy a sokaságra], még néhány, szintén jelenlévő ellensége is el volt bűvölve [csoportindividualizáció] [...], mindenki elismerte fölényét [az összességre vonatkozó újbóli általánosítás], s végül Goljadkin úr gyönyörűséggel hallotta, amint a házigazda, *egy* vendéggel félrevonulva magasztalta... [a magasztalás mint individuális jegy]” (262). Ezt az állapotot fogja lerombolni ifjabb Goljadkin megjelenése, aki mintegy összkarba tömöríti idősb Goljadkin megítélésének egyéni hangjait.

A két Goljadkin-alak hasonmás mivoltának kölcsönösségében – az individualizált és az általánosított minősítőjegyeket az analógiavonás és az elkülönöztetés művelein keresztül egymásra vetítve – képes hozzájárulni ahhoz, hogy Dosztojevskij e keretben felvesse és poétikailag kidolgozza a személyiségalakulás, a személyiségnélkülözés, a személyiségvesztés és a személyiségteremtés szemiotikai megalapozottságú összefüggéseit. A bemutatott példák fényében mindazonáltal úgy tűnik, hogy a felépülő tartalom újra és újra le is bomlik, a jelentések látszólag folytonosan dekonstruálják önmagukat, visszatérítve a kisregény értelmezését a „színéről-fonákjáról” poétikai fogásának számbavételéhez, amely mintha azt mutatná, hogy minden kettősen, két irányból olvasódik, az érvényesítés és az érvénytelenítés nézőpontjából. Így lesznek kölcsönösen hasonmásai egymásnak a Goljadkin-figurák, s vethető fel mindkettő elsődlegessége és másodlagossága; ennek alapján kerülnek be a meghatározatlanság jelölői a meghatározandóság szemantikai zónájába, és váltakoznak folytonosan oda-vissza az általánosításról és az individualizálásról szóló jelentőfolyamatok, beleértve a szemantikai minősítőjegyek kérdését, az egyéni attribútumok kiosztását és visszavonását (illetve e

kettős eljárásban rejlt értelemteremtést és annak metapoétikai szintre történő fel-emelkedését). Megítélésünk szerint ebbe a megkettőződöttségbe illeszkednek az oximoron-típusú alakzatok, és azok poétikai kezelése (pl. az *ismeretlen ismerős / ismerős ismeretlen* alakváltozatai).

Ha tág értelmezési keretbe vonjuk az ilyen megkettőzéseket, az oda-vissza olvasás lehetőségét, akkor juthatnánk el az öntörlő szöveg gondolatáig, melyet Gasperetti a cselekményvezetés vonatkozásában igyekezett tisztázni, rámutatva a megtörténések nem-létezésére a fikcionalizáltsági feltételek egyezményességén belül. Valójában, mint láthattuk, a felvetett probléma sokkal szélesebb medrű, és korántsem csak a cselekményt érinti. Szemiotikai gondolatkeretbe illesztett kérdéstről van szó, amely kizárólag a szövegvalóság, az irodalmi szöveglétezés és annak megismerhetősége kontextusában nyer értelmet, és ott tisztázható. Ezt megvizsgálva pedig az világlik ki, hogy a cselekmény tekintetében önmagát potenciálisan felszámoló „öntörlés” sajátossága (lásd Vinogradov klasszikus kutatása szerint a kis és nagy motorikus és beszédciklusokban mindig ugyanoda visszatérő,²² mondhatni: „rekurrens” – vö. СМИРНОВ 2001 – egységekből álló szereplői és eseménytörténeti mozgást annak sugallatásával, hogy „nem történik semmi”) valójában egy összetett poétikai rendszer része. Az abban összerendeződő szöveg-alkotóelemek kivétel nélkül kettős olvasaton nyugszanak. A mozgás, az előrehaladás, valamint a megállás, a visszavétel szerveződik egybe a hős motorikus dichotómiájának alap-egységeként. Ez körvonalazza a meghatározottság–meghatározatlanság szemantikai kidolgozásának a kódját, s emez összefüggés fedezhető fel a jelentéstulajdonítás tematizációjában (legyen az a személyiség jelentőségének definiálása vagy a motívumok által hordozott fogalmak esetében az értelemtulajdonítás), továbbá, szemiotikai regiszterben, az individualizáló jegyekkel történő minősítés dilemmájában. A „mintha”-játék, a megtörténések fikcionalizálása, a visszavétel, mely a szemantikai egyneműség illúzióját kelti, az említett dimenziókban zajló megnyilatkozásokat úgy szervezi rendszerbe, hogy létrehozza a valóságra és annak álcájára vonatkozó relációt, a kvázivalóság, a kvázitörténet, a „*mintha*”-létezés szemantikáját a szöveg minden szintjén. E jelentéskör kiemelt reprezentációs formaként hasznosítja a hasonmásalakzatot, és mind a szövegben kialakuló valóságmodell, mind a szövegvalóság (a szöveg létezésének szemiotikai modellje) vonatkozásában az azonosító mellérendeléseken, az analógiavonáson, az ekvivalenciaképződésen, a rekurrencia-illúzió megteremtésén mint poétikai eljárásokon nyugszik. A „mintha”-valóság gondolköze értelemszerűen magára a szövegre is projektálódik, amelynek hatóterében ugyanakkor megfordul a jelentés iránya. A „*mintha*”-szövegtörténet mögött (rekurrens dinamika) kitapinthatóvá válik a jelentőfolyamatok megképződésének az az előrehaladása, mely áthelyezési, transzpozíciós aktusok-

²² Vö. Sklovszkij beszédmeghatározásával: „egy helyben topogás” („его фраза [...] топчется на одном месте”, Шкловский 1957: 61).

ban újítja meg a jelentést. Egyrészt úgy, hogy végigviszi a szöveginterpretációs síkokon az értelmi alakzatokat, folytonosan áthelyezi magának az értelmezésnek a „terepét”. Ennek példáját kíséreltük meg bemutatni a cselekményszinttől a metapoétikai reflexióig haladva. Másfelől egyre frissülő kontextusokban, átváltozó integratív egységekben újítja meg a jelentéseket, amelyek végső soron a legkomplexebb integráló kontextust biztosító szövegteljességbe illeszkednek. A diszkurzív poétika egésze a stabilitást, a látszólagos statikusságot biztosító rekurrencia-dinamikát felülírja a transzpozíciós-transzformációs dinamikával. A „mintha”-történésnélküliség átlényegül szövegtörténéssé, mely a hasonmásalakzatba sűrítve beszél a létalakzatok és a jelölési formák bonyolult összefüggéseiről a személyiségalakulás problémájától kezdődően az irodalmi szöveg megképződéséig. A *hasonmás-problémakör* éppen azért képes hihetetlenül összetett szemantikai alakzattá válni, mert hordozza, elevenen tartja és transzponálja, valamint egymásba illeszti egy egész gondolatkör elemeit, az identifikáció kérdéséhez kapcsolódóan a *meghatározottság vs. meghatározatlanság, az azonosság vs. elkülönbötetés*, valamint az *individualizáció vs. általánosítás* és a *rész vs. egész* relációját. Alkalmas arra is, hogy egyszerre váljék a cselekményben a szereplői megtestesülés motívumává, valamint foglalja össze a szövegpoétikai eljárások lényegét, amikor elvont szemantikai motívumként, a hasonmásnarráció és hasonmásdiszkurzus, valamint a metapoétikai reflexió alkotóelemeként kezd el működni. Végső soron pedig a szövegdinamikát szolgáló két hatóerő egymáshoz való viszonya is a hasonmásszemantika lényegét képezi le. A *nem-történés* „mintha”-alakzatnak bizonyul, melynek érvényét megsemmisíti a transzpozíciós dinamika. De csak úgy és annyiban, mint ahogy ifjabb Goljadjkin létezik vagy nem létezik. A nem-létezés szemantizációs formájának meg kell jelennie ahhoz, hogy egy nagy egységben integrálódjon nem-létezés és létezés egymásra vetített értelmi dinamikája. Ez az integráció megjelöli és „megőrzi” a látszólag törölt, kiiktatott jelentést és formát, a megképződés, ismétlődés és megtartás szemiotikai dimenzióba helyezésének útján.

Bibliográfia

- ANDERSON, Roger B. (1986), *The Double: Duality and Conflict*, in R. B. ANDERSON, *Dostoevsky: Myths of Duality*, Humanities Monograph Series, 58, Gainesville, University of Florida Press, 12–26.
- БАРИШТ, КОНСТАНТИН. (2017), О «реализме в высшем смысле» и символе веры Ф. М. Достоевского, *Russica Romana*, 24, 29–46.
- БЕЛЫЙ, Андрей (1969), in А. Белый, *Мастерство Гоголя*, Slavische Propyläen. Texte in Neu- and Nachdrucken, München, Wilhelm Fink Verlag, 59.
- БЕМ, Альфред (2007), «Нос» и «Двойник», in *О Достоевском. Сборник статей*, ред. А. Бем, Москва, Русский путь [Прага 1929/1933/1936], 500–517.

- ЧИЖЕВСКИЙ, Д. И. (2007), К проблема двойника (Из книги о формализме в этике), in *О Достоевском. Сборник статей*, ред. А. Бем, Москва, Русский путь [Прага 1929/1933/1936], 54–73.
- ДИЛАКТОРСКАЯ, О. Г. (1999), «Двойник» Ф. М. Достоевского в свете старых и новых жанровых форм драматургии. *Достоевский и мировая культура*, 12, Москва, Раритет–Классика плюс, 29–39.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor (1965), A hasonmás (ford. DEVECSERINÉ GUTHI Erzsébet), in *uó, Kisregények és elbeszélések*, 1. k., Budapest–Uzsgorod, Európa Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 155–321.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. (1972), *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 1, Ленинград, Наука.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. (1984), *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 26, Ленинград, Наука.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. (1984), *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 27, Ленинград, Наука.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. (1984), *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 28.1, Ленинград, Наука.
- ФАУСТОВ, Андрей (2019), Об актантных формациях Ф. М. Достоевского: Введение в тему, *Универсалии русской литературы 7. Сборник статей*, научн. ред. А. ФАУСТОВ, М. ФРАЙЗЕ, Воронеж, Издательский дом ВГУ, 155–174.
- GASPERETTI, David (1989), *The Double: Dostoevskij's Self-Effacing Narrative*, *Slavic and East European Journal* 33, 217–234.
- GOGOL, Nyikolaj (1971), Az orr (ford. МАКАИ Imre), in *Gogol művei. Első kötet*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 592–623.
- ГОГОЛЬ, Н. В. (1984), «Нос», in Н. В. ГОГОЛЬ, *Собрание сочинений в семи томах*, Т. III, *Повести*, Москва, Художественная литература, 38–62.
- GUPTA, Tanvi (2021), *Understanding Semiotics: Firstness, Secondness and Thirdness*, <https://www.linkedin.com/pulse/understanding-semiotics-firstness-secondness-thirdness-tanvi-gupta> (letöltve: 2021. 06. 15).
- ХАНСЕН-ЛЕВЕ, Оге (1996), Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток», in В. М. МАРКОВИЧ, Вольф ШМИД (ред.), *Автор и текст. Сборник статей*, Санкт-Петербург, Издательство Санкт-Петербургского университета, 229–267.
- ХАНСЕН-ЛЁВЕ, Оге (2014), Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова, in М. Ю. Лермонтов: *pro et contra. Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология*, Т. 2. («Русский путь»), отв. ред.: Д. К. Богатырев, сост.: С. В. Савинков, К. Г. Исупов, СПб, Русская христианская гуманитарная академия, 526–557.
- ИСУПОВ К. Г. Метафизика Лермонтова, in М. Ю. Лермонтов: *pro et contra. Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология*, Т. 2. («Русский путь»), отв. ред.: Д. К. Богатырев, сост.: С. В. Савинков, К. Г. Исупов, СПб, Русская христианская гуманитарная академия, 53–72.

- КИРАЙ, ДЬЮЛА (1969), Композиция сюжета романа «Двойник. Приключения господина Голядкина», *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 1, 351–378.
- КИРАЙ, ДЬЮЛА (1970), Структура романа Достоевского «Двойник», *Studia Slavica* 11, 259–300.
- КОВАЧ, Арпад (2005), Angustia: тоска у Достоевского, in Ж. ХЕТЕНИ, Д. АТАНАСОВА-СОКОЛОВА (ред.), *Russica Hungarica*, Budapest–Moszkva, 100–125.
- KOVÁCS, Árpád (2019), К вопросам метапоэтики Гоголя (Смысловый масштаб «Мертвых душ» и «Ревизора»), *Slavica Tergestina* 23 (2019/II), 64–128.
- KROÓ Katalin (2010), К вопросу семантического определения у Гоголя в свете русской литературной традиции. Динамика «фигуры фикции», in *N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase (Studie o živém dědictví)* (Litteraria Hunanitas XV.), Brno, 179–187.
- KROÓ Katalin (2021), Dosztojevskij-szereplők megszólalásáról a művészi nyelvalkotás problémájának tükrében (*Feljegyzések az egérlyukból*), in PÁTRÓVICS Péter (szerk.), *Arcana linguarum: Köszöntő kötet a 80 éves Janusz Bańcerowski Janusz professzor tiszteletére*, Budapest, ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet, ELTE BTK Lengyel Filológiai Tanszék, 257–272.
- LACHMANN, Renate (1997), The *Doppelgänger* as a Simulacrum: Gogol, Dostoevsky, and Nabokov, in *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism* (foreword W. ISEK, transl. R. SELLARS and A. WALL), Minneapolis, University of Minnesota Press, 298–314.
- LACHMANN, Renate (1999), The Semantic Construction of the Void, in Sven SPIEKER – Natascha, DRUBEK-MEYER (eds.), *Gogol: Exploring Absence. Negativity in 19th-Century Russian literature*, Bloomington, Indiana, Slavica, 17–33.
- ЛАХУЗЕН, Томас (1987), Инверсия утопического дискурса. О *Записках из подполья* Ф. М. Достоевского, *Wiener Slawistischer Almanach*, 20, 5–40.
- LUNDE, Ingunn (2001), 'Ja gorazdo umnee napisannogo': On apophatic strategies and verbal experiments in Dostoevskij's "A Raw Youth", *The Slavonic and East European Review* 79(2), 264–289.
- ОЖЕГОВ, СЕРГЕЙ (1975), *Толковый словарь русского языка*, Москва, Русский язык.
- ОСИПОВ, Н. Е. (2007), Двойник. Петербургская поэма, in *О Достоевском. Сборник статей*, ред. А. Бем, Москва, Русский путь [Прага 1929/1933/1936], 74–90.
- POOLE, Randall A. (2001), The apophatic Bakhtin, in Susan M. FELCH – Paul J. CONTINO (eds.), *Bakhtin and Religion. A Feeling for Faith*, Evanston, Northwestern University Press, 151–175.
- СМИРНОВ, И. П. (2001), Удвоенная рекуррентность, in Смирнов, И. П. *Смысл как таковой*, Санкт-Петербург, 235–241.
- ШАНКОВСКИЙ, Н. М. *Этимологический онлайн-словарь русского языка*.
<https://lexicography.online/etymology/shansky/%D0%BE/%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%82%D1%8C>
 (letöltve: 2021. 08. 01.)
- ШМИД, Вольф (2003), *Нарратология*, Москва, Языки Славянской культуры.
- SCHMID, Wolf (2014), Narrative Apophasis bei Puskin und Cechov. Die Erzählungen Belkins und Zwischen den Jahren, *Wiener Slawistischer Almanach*, 73, Wie nicht spre-

- chen ...? Apophatik des Unsagbaren im (russischen) Kunstdenken. Tagung in der Seidlvilla München, Nikolaiplatz 1b, 7.–9. 3. 2013. 2014, 177–187.
- ШНАЙРО, Gary (1981), Peirce's Critique of Hegel's Phenomenology and Dialectic, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 17, no. 3, Spring, 269–75.
- ШКЛОВСКИЙ, Виктор (1957), *За и против. Заметки о Достоевском*, Москва, Советский писатель.
- STERN, Robert (2005), Peirce on Hegel: Nominalist or Realist?, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 41, no. 1, Winter, 65–99.
- SULEIMAN, S. R. – CROSMAN, I. (eds.) (1980), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1980.
- СИРОТКИН, Н. С. (2017), *Русский и немецкий авангард с точки зрения семиотики Ч. С. Пирса. Материалы к теории метасемиотических систем*.
<https://www.livelib.ru/book/192397/readpart-russkij-inemetskij-avangard-stochki-zreniya-semiotiki-chs-pirsa-materialy-kteorii-metasemioticheskikh-sistem-nikita-sergeevich-sirotkin> (letöltve: 2021. 08. 01.)
- СТЕПАНЯН, К. А. (2005), «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского, Москва, Раритет.
- ВАСИЛЬЕВА, М. А. (2010), Проблема двойника в работах Пражского Семинария по изучению Достоевского: Открытие пространства, *Ежегодник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына*, Москва, 95–106.
- ВИНОГРАДОВ, В. В. (1976), К морфологии натурального стиля. Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник», in В. В. Виноградов, *Поэтика русской литературы. Избранные труды*, Москва, Наука, 101–140.
- ЗАХАРОВ, В. Н. (2020), Гениальный «Двойник»: почему критики не понимают Достоевского?, *Неизвестный Достоевский* 3, 31–50.
- ЖИВОЛУПОВА, Н. В. (2018), Проблема авторской позиции в «Записках из подполья» Достоевского, in *Проблема авторской позиции в исповедальном повествовании Достоевского 60–70-х гг. («Записки из подполья», «Подросток»)*, Нижний Новгород, Дятловы горы, 48–132.

Dosztojevszkij szerepe a rövid elbeszélés műfajának kialakulásában

A *rásszkáz* (рассказ) terminus először K. Polevojnak Pogogyin egyik elbeszéléséről írott recenziójában jelent meg (Полевой 1829). A recenzió a prózai műfajok terjedelmi megkülönböztetéséből kiindulva különítette el a *roman* (роман) 'regény', a *póveszty* (повесть) 'elbeszélés, kisregény, novella' és a *rásszkáz* 'rövid elbeszélés' műfaját.¹ A továbbiakban ez az osztályozás szilárdult meg az irodalmi köztudatban, köszönhetően V. G. Belinszkij *Áttekintés az 1847-es év orosz irodalmáról* című tanulmányának. A kiadói-kritikusi gyakorlattól eltérően azonban az irodalomtudományi szempontból megalapozott szóhasználatban a *rásszkáz* nem jelent általában bármilyen kisprózai formát, hanem nagyon is konkrét (néha nem is olyan rövid) prózai műfaj jelöl, amelyhez meghatározott műfaji stratégia társul.

A bevett „iskolás” elképzelésekkel szemben a *rásszkáz* nem terjedelmében, hanem regény utáni, nem-kanonikus poétikájában különbözik a *póveszty* műfajától, s ezt a poétikát nem a szöveg külső normák szerinti szerveződése, hanem a prózamű mint művészi egész „belső mértéke” (N. D. Tamarcsenko) határozza meg. Egy viszonylag kései műfajról van szó, amely az után a radikális átalakulás után jött létre, melyet a regény hozott az irodalmi műfajok rendszerébe. A *rásszkáz*, avagy a *rövid elbeszélés* műfaja klasszikusának az érett Csehov prózai műveit szokás tekinteni.

¹ A három közül a *póveszty* a legrégebbi és a legarchaikusabb megnevezés, a régi orosz irodalomban a történeti elbeszélés vagy krónika műfaját jelölte (по-ведать, по-вествь, повествовать 'hírt adni, elbeszélni a hírt, történetet'), lásd pl. *Régmúlt idők* krónikája (*Повесть о временных лет*) vagy *Elbeszélés arról, hogyan pusztította el Batu Rjazányt* (*Повесть о разорении Рязани Батыем*). De már a XVII. században is elkezdtek kisebb fiktív történetek és szatirikus vagy példázatos elbeszélések jelölésére használni (pl. *Повесть о Ерше Ершовиче*), olyanokra is, amelyek nem is feltétlenül prózában íródtak (*Повесть о Горе-Злочастии*). Még Puskin korában is élt a *póveszty* ilyen tág értelmezése, ezt bizonyítja, hogy egyik levelében *A kaukázusi fogoly* című poémáját Puskin *póveszty*ként emlegeti. A *rásszkáz* az 'elmesélni' jelentésű *рассказывать* igéből származik, és összecseng az óorosz *сказание* ('elbeszélés, monda'), a *сказка* ('mese') és a gogoli *сказ* ('az élőbeszédet imitáló elbeszélésmód') kifejezésekkel. (*Itt és a továbbiakban is, minden lábjegyzet a fordító jegyzete.*)

A csehovi *rásszkáz* éppen azáltal gyakorolt alapvető hatást a műfaj kialakulására – nem csupán az orosz, de más nemzetek irodalmában is –, mert nem lehetett sem a novella, sem a kisregény műfaji mintázatára visszavezetni. Az angol irodalom szempontjából Somerset Maugham például így látta ezt a változást: mostanában „az orosz irodalom presztízse, különösen Csehové, nagyon megnőtt minálunk. Az új irodalmi impulzus hatására az angol novella és kritikai értékelése is megváltozott. A változások hívei elfordulnak a korábbi kánonok szerint megkomponált prózai művektől, és semmire sem becsülik azokat a szerzőket, akik a tömegigényeket igyekeznek kielégíteni” (МОЭМ 1989, 247).

Az új műfaji hagyomány születésében döntő szerepet játszik Puskin műve, mely *A néhai Iván Petrovics Bélkin elbeszélései A. P. kiadásában* (1830) címet viseli. Ezt a művet egyesek elbeszélés- (*póveszty*), mások novellagyűjteménynek tekintik.² A Bélkinnek tulajdonított szövegek valóban elbeszélésnek tekinthetők abból a világosan érzékelhető, a példabeszéd hagyományát megidéző narratív stratégiából tekintve, melyhez *A postamester* lubok-képei³ szolgáltatják a kulcsot. Ugyanakkor ezek a szövegek voltaképp írásban rögzített anekdoták (éppolyan adomák, mint amilyenekkel az egymással kibékült két földbirtokos, Beresztov és Muromszkij szórakoztatták egymást a *Parasztrubás kisasszonyban*), s ez sokakat arra ösztönzött, hogy novellaként tekintsenek rájuk. A két, egymással szöges ellentétben álló műfaji kánon, a *példabeszéd* és a *novella* ötvözése már a valódi szerző munkája, a művészi egészet megkonstruáló alkotóé, aki megkettőzi, s ezáltal „kétértelművé teszi a mű esztétikai zárlatát: Bélkin (*a fiktív szerző – a ford.*) tanulságot, egyértelmű komolyságot akar kölcsönözni az elbeszélte anekdotáknak [...], míg a valódi szerző ravasz humorral kiiktatja »elődjének« ezt az »igazságra mutató ujját« (ХАЛИЗЕВ 1989, 42–43).

A Puskin által teremtett „példátlan, egyedi narratív forma” (V. E. Halizev) belső mértéke voltaképp nem más, mint az anekdota és a példázat egymásra rétegződése. E műfaji stratégiák kivételesen egyedi kontrapunktot alkotnak a műben, ami általában a regényszerű összetettséggel rendelkező szövegek sajátja (lásd ТЮПА 2001). Műfaji tekintetben valódi kétszólamú szöveggel állunk szemben, mely egyaránt lehetővé teszi, hogy novellaként, de azt is, hogy elbeszélésként olvassuk.

Mind Belkin *anekdotájának* hőse (a kiadó első lábjegyzetében olvashatjuk: „Itt most egy anekdota következik, amelyet kihagytunk, mert feleslegesnek tart-

² Az orosz címben a *póveszty* szerepel: *Повести покойного Ивана Петровича Белкина*.

³ A *lubok* sajátos népművészeti alkotás, egyfajta mechanikus eljárással készült litográfia, falikép vagy grafika, amely kézi színezéssel és felirattal egészül ki. A képeket a tanító célzatú egyszerűség jellemzi, témájukat az irodalomból, vallási-bibliai történetekből vagy népmesékből merítik. *A postamester* című novellában a főhős, Szamszon Virin szobájának falát a tékozló fiú történetét ábrázoló lubok-képek díszítik.

juk...”), mind a tékozló fiúról szóló *példázatos elbeszélés* szereplői lényegében kívül állnak a szüzsén. Miközben bekeretezik az „elbeszélések” (*póveszty*) fiktív valóságát, az irodalmi szüzsé határain kívül maradnak, mivel az anekdota hőse a történelmi-nemzeti múlthoz, míg a példázat szereplői a történelmen kívüli és a nemzetten felüli egyetemes emberi létezéshez tartoznak.

A voltaképpeni szüzsét az alkotja, hogy a példázatos elbeszélés hőse (a szökés és a „tékozló gyermekek” mintájára történő bűnbánó visszatérés tervét kiagyaló Vlagyimir) az anekdota hőségé alakul át (lásd az eltévedt vőlegény párbeszédét a paraszttal a négy vagy öt udvarból álló, Isten háta mögötti faluban); a véletlen kézfogóról szóló anekdota hőse, Burmin pedig annak a példázatnak a hőségé válik, mely szerint „senki nem kerülheti el a maga sorsát” (*суженого конем не объедешь*). A példázatos elbeszélés tipikus hősei (Silvio, Szamszon Virin), akik teljes komolysággal követnek valamiféle szabályokat az életben, tipikus anekdota-hősökkel kerülnek szembe (a cseresznyemagokat köpködő párbajhőssel, B. herceggel vagy az ál-beteg Minszkijel). A *Koporsókészítő* és a *Parasztruhás kisasszony* nyilvánvalóan anekdotikus szüzséin keresztül világosan átsejlik a példázatosság szimbolikája (melyet az elbeszélések mottói aktualizálnak), Silvio pedig, aki önmagát a lelkiismeret gyötrelmeiről szóló példázat hőségének képzei („És most rábízlak a lelkiismeretedre”), a légyvadászatról szóló anekdota hőségé válik („... ön nevet, grófné? ...pedig biz’isten igaz”). Nyilvánvalóan anekdotikus Vlagyimir házassági tanúinak összetétele a *Hóviharban*: a civil „Schmidt mérnök, egy bajuszos sarkantyús férfi”, aki militáns attribútumaival mintegy fölerősíti Dravin, a „negyvenéves nyugalmazott lovassági zászlós” vitézségét (a legalacsonyabb tiszti rangfokozat, amely inkább fiatalemberhez illik, semmint érett férfihoz), csakúgy, mint a rendőrkapitány névtelen, tizenhat éves fiáét, aki csak „nemrég lépett be az ulánusokhoz”. Mindemellert Vlagyimir terve az, hogy megszőktetett menyasszonyával, Másával – a példázatos elbeszélések története szerint – tékozló gyermekek módjára visszatérnek a szülői házba. Olykor még egyetlen mondaton belül is megtalálhatjuk a szellemesség ok-okozatosságára építő nyelvének (a redukált anekdota) és a parémia tekintélyelvű nyelvének (a redukált példázatos elbeszélés) a kontaminációját: „Az élők megvannak csizma nélkül is, de a halott nem élhet koporsó nélkül” (*A koporsókészítő*).

Végeredményben a példázatos gondolkodás műfaji stratégiája teszi lehetővé Puskin számára, hogy a történelmi valóságot egyetemes emberi értékekkel kapcsolja össze. Ebből a szempontból jellemző a Napóleon elleni honvédő háború befejezésének összecsengése a tékozló fiúról szóló példázat befejezésével: „A tisztek, akik szinte kamaszként mentek el a háborúba, a harci légkörben megférriasodva, kitüntetésekkel tértek vissza. [...] Hogy feldobogott az orosz szív a haza szóra! Mily édesek voltak a viszontlátás könnyei! [...] És az ő (az uralkodó/atyja, V. T.) számára is – micsoda perc volt ez!” Ezzel párhuzamosan az anekdotikus műfaji stratégiája a történelmi létezés „nagy idejét” az intim, individuális hétköznapi lé-

tezés „kis idejével” köti össze (vö. „Ki nem ismeri el az akkori tisztak közül, hogy az orosz nőtől kapta a legnagyobb, a legértékesebb jutalmat?...”).

Ez a mű, amely a klasszikus orosz próza első darabja, távolról sem vált egy csapásra az irodalmi hagyomány alakítójává. Tolsztoj és Dosztojevszkij fog majd visszatérni hozzá, nem pedig Puskin legközelebbi kortársai.

Az a közkeletű vélemény, miszerint a *rásszskáz* mint önálló műfaj véglegesen Turgenyev *Egy vadász feljegyzései* című művében formálódott meg, nem felel meg a valóságnak. Maga a terminus kétségtelenül ebben az időben szilárdul meg az irodalmi-kritikai és kiadói szóhasználatban, azonban mindössze a műfaj rövidegének megjelölésére szolgál, valamint arra, hogy el lehessen különíteni az elbeszéléstől (*póveszty*), mely a realizmus korszakában újabb és újabb részletekkel bővül, terjedelmében pedig egyre növekszik. A naturális iskola „fiziológiai” karcolataitól az *Egy vadász feljegyzései* nem műfaji, hanem esztétikai szempontból különböznek: magasabb szintű művészi egységet képviselnek.

Csehov poétikáját illetően azt mondhatjuk, az Antosa Csehonte-szövegek szigorú értelemben véve még nem *rásszskázok*. Itt még a kisebb jelenetek dominálnak, valamint a turgenyevi típusú karcolatok (lásd pl. az *Agafját*), továbbá ezekben is találkozhatunk egy-egy novellával (pl. a *Bánat*). A csehontei jelenetek valójában olyan sajátos műfajú anekdoták, amelyeket Iván F. Gorbunov írt nagy sikerrel. Jellemző, hogy a csehovi poétika ezen irányának egyik előfutára az alábbi címen látott napvilágot: *Egy eset* («Просто – случай») (1855).

A voltaképpeni *rövid elbeszélések*, amelyeket műfaji szempontból teoretikusan megalapozottan is így lehet nevezni, csupán az 1887-es fordulat után jelennek meg Csehovnál. Ilyenek az *Ellenségek* («Враги»), a *Verocska* («Верочка»), az *Ott-hon* («Дом»), a *Találkozás* («Встреча»), *A levél* («Письмо»), *A csók* («Поцелуй»), a *Kasztanka* («Каштанка»). Figyelemre méltó, hogy az itt felsorolt szövegek már nem Anton Csehonte, hanem An. Csehov aláírással kerülnek publikálásra (két-három másik karcollal egyetemben). Ugyanebben az évben jelenik meg néhány példázatos jellegű elbeszélés is (*A koldus* [«Нищий»], *A kozák* [«Казак»], *Az óriáskígyó és a nyúl* [«Удав и кролик»], *Az oroszlán és a nap* [«Лев и Солнце»]), egyébiránt még „Csehonte” néven; saját néven három példázatot publikált Csehov: a *Cím nélkül* («Без заглавия»), valamint a rákövetkező évben, 1888-ban *A fogadás* («Пари»), illetve *A varga meg az ördög* («Сапожник и нечистая сила») címűeket.⁴

Már korábban sikerült kimutatnom a csehovi *rövid elbeszélések* poétikájában az anekdota és a példázat – mint két ellentétes műfaji eredő – kombinációját (lásd Тюпа 1989). Az anekdota és a példázat a csehovi poétika két ellentétes pólusa, amely különböző minőségeket kapcsol össze: *először* is, a világ felszólító érvényre apelláló műfaji képét (a példázatot) ötvözi a világ relatív-véletlenszerű műfaji

⁴ A Csehov-elbeszélések magyar címeit az alábbi kiadás alapján adjuk meg: A. P. CSEHOV (2005), *Unalmas történet. Elbeszélések 1887–1891* (szerk. Goretity József), Budapest, Osiris Kiadó.

képével (az anekdotával); *másodszor*, az etikusan cselekvő szubjektumot, aki választásaiban egy adott élethelyzetre bizonyos típusválaszokat testesít meg, ugyanazon szövegen belül egyesíti az önérvényesítő, önmagát képviselő szubjektummal; *harmadrészt*, műfaji-stilisztikai szempontból, a példázat tekintélyre és elfogadásra apelláló, mély metaforikusságra építő nyelvért összekapcsolja az anekdotikus szó esetleges, belülről dialogizált nyelvével.

N. D. Tamarcsenko a *rövid elbeszélés* e kétpólusú, egymást kölcsönösen kiegészítő műfaji stratégiájának vizsgálatából kiindulva meggyőzően különítette el a csehovi *póveszty* és a csehovi *rásszkáz* műfaját, mégpedig e nem-kanonikus prózai műfaj „belső mértéke”, nem pedig terjedelme alapján (ТАМАРЧЕНКО 2007). Érvelése szerint például *A diák* című *rásszkáz* a műfajra jellemző „nyitott situációt hoz létre, melyben az olvasó választhat: vagy anekdotaként értelmezi az elbeszélte történetet, mint egy különös, paradox esetet, vagy példázatként fogja fel, mint az általános törvénytől való időleges elhajlást, amelyet később a törvénnyel való belső egyesülés követ” (ТАМАРЧЕНКО 2007, 40). Ez a megfigyelt sajátosság azonban nem az olvasatok önkényességének ad teret, hanem egy olyan valószínűségi szerkezetet hoz létre, amelyben a világnézeti döntés felelőssége az olvasóra hárul.

Nem mondhatjuk azonban, hogy a *Bélkin-elbeszélések* és az érett csehovi *rásszkáz* között mintegy fél évszázados űr tátongana. Ebből a szempontból különös figyelmet érdemel Dosztojevskij egyik legkorábbi elbeszélése, a *Proharsin úr* (1846), melyet Belinszkij szigorú bírálatban részesített. Ezt a *rövid elbeszélést* (és itt tökéletesen pontos Dosztojevskij szerzői műfajmegjelölése – *rásszkáz*) hosszú időn át alulértékelték. A ritka kivételek közé tartozik A. L. Bem, aki „Dosztojevskij egyik legmélyebb elbeszélésének” nevezte (БЕМ 1936, 11).

Ha most a *Proharsin úr* szövegére retrospektíve visszatekintünk, azt láthatjuk, hogy ez az elbeszélés olyan szédítő távlatokat nyitott meg néhány évtizedre előre, amelyek a korabeli kritika számára még nem voltak érzékelhetők. Elsőként is teljes világossággal megmutatkozik benne az, amit úgy nevezhetünk: „két nézőpont találkozása a világra: a fő szüzsés esemény szükségszerűen és visszafordíthatatlanul dualitásként, két értelem koegzisztenciájaként jelenik meg”⁵ (БАРИШТ 2019, 240). Két igazság polifonikus ütköztetése egyetlen művészi egészen belül feloldhatatlan feszültséget eredményez. Az utolsó szó *mintha* Proharsin urat illetné meg, ám ez egy halott ember szava, melyet a krónikás-elbeszélő csupáncsak feltételez, ráadásul kérdőjellel a végén („Ládd-e! Halott vagyok. De megállj csak, hátha nem is úgy van, ki tudja, hátha nem is haltam meg tulajdonképpen, halod-e? hanem mindjárt felkelek, nosza, mi lesz akkor? Na mi?” [DOSZTOJEVSKIJ 1965, 375]).

⁵ A „koegzisztencia” az orosz со-бытие 'esemény' jelentésű szó etimológiai analizisének lefordítására tett kísérlet. Bahtyin kezdi el a dialógus ontológiai értelmezéséhez használni az esemény szót úgy, két értelem együtt-létét.

Dosztojevszkij itt használja először nyíltan a nem-tulajdonképpeni (közvetett) egyenes beszéd „hibrid” formáit, melyek a tudatok dialogikus egymásba hatolásának lehetőségét demonstrálják. A közvetlen dialógus ugyanakkor nyilvánvalóvá teszi e tudatok elvi összeegyeztethetlenségét, miközben épp a botránysos szóváltások, a vitázó felek szópárbaja képezi a mű valódi epicentrumát. Mindez Dosztojevszkij kései regényeit idézi, melyekben a verbális összecsapások jellemzően a szűzsés csomópontokban kulminálnak.

Úgy vélem, a *Proharcsin úr* nagymértékben annak köszönheti eredetiségét, hogy – legalábbis részben – a puskini mintából táplálkozik, vagyis az anekdota és a példázat hibridizációjából. Mindenesetre nem éréktelen, ha felidézzük, hogyan értékelte ezt a puskini gyakorlatot a polifonikus regények alkotója: azt feltételezte, hogy „Belkinnel egy radikálisan új, zseniális szó jelent meg az irodalomban, amelyet addig soha, sehol nem mondtak ki” (ДОСТОЕВСКИЙ 1973, 415).

A titkon gazdag öregember („a vén egoista”) drámai összecsapása a szegény csinovnyikok „testvéri közösségével” a két ellenfél világgképének – az adott helyzetben kibékíthetetlen – konfliktusában gyökerezik. A lakóközösség Mark Ivanovicsal az élen egy világosan elrendezett világban gondolja el önnön létezését, ahol minden ember kiszámítható, egyértelműen meghatározható és értékelhető egy külső nézőpontból. Ebben a világban megengedhetetlen a Napóleon paradigmikus figurájához kötődő egocentrizmus, mivel *erkölcstelen kísértésnek* minősül. Műfaji természetét tekintve ez a példázat világa.

Ezzel szemben áll Szemjon Ivánovics Proharcsin a maga csicsikovi titkos gyűjtögetésével és anekdotaszerűen képtelen, értelmetlen beszédével, aki elbarikádozza magát távol „Isten világától” „a spanyolfal mögött”, és a saját egyedi világában él. Ez a világ alapvetően esetleges és prognosztizálhatatlan („az... izé... most még megvan, aztán egyszer csak nem lesz... [...] a hivatalra [...] Szükség van rá ma, holnap, de holnapután úgy eshetik, hogy nincs rá szükség” [DOSZTOJEVSZKIJ 1965, 375]).

Ennek felel meg a hős életpozíciója is, aki mindent *teljesen sajátos, csakis rá jellemző módon értelmez*, ezért potenciális *szabadgondolkodónak* érzi magát. A tűzvész-jelenet számára az élet lényegi manifesztációja, az életé, mely mélyen kaotikus, ám ezt a káoszt megtévesztő módon elfedi az emberi viszonylatok látszólagos, mindennapi rutinja.

Minden örömtelensége ellenére ez az anekdoták, a véletlen és önkényes kezdeményezések kalandos világát idézi. „A kaland szereplője – a véletlen ember” (БАХТИН 1975, 475). Épp ilyen, véletlen ember a szűzsében Zimovejkin: *sajátos táncával*, lopott hegedűjével és a situációk kutyamódra való kiszimatolásával ő a kaland tréfás megtestesülése.

Ennek épp ellenkezője a „nagyon békés és csendes” Okeanov, aki „adottságát és tehetségét” azzal mutatja meg, hogy híven követi a világegyetem rendjének imperatívuszát: az általános zűrzavar perceiben ő az, aki orvost és rendőrt hív, és ő az,

aki formulákban összegzi Proharcsin úr élettörténetét. Ő, mondhatni, a példázat embere.

A fenti értelemben megszemélyesített két végpont között helyezkedik el az elbeszélte történet két rivális szereplője: Szemjon Ivanovics és Mark Ivanovics. Az apai nevek azonossága természetesen nem véletlen: azt a közös kulturális talajt hangsúlyozza, amely fölnövesztette magából ezt a két, egymással összeférhetetlen figurát. Egyfelől az európeai szónokot és *rímfaragót*, aki jól bánik az irodalmi nyelvvel, „alkalomadtán igen ékesszólóan tudott beszélni, és szerette elbűvölni hallgatóit” (Mark Ivanovics). Másfelől az óhitű módra bezárkózó remete-főhőst, aki – „nyilván a hallgatag esztendők következtében, sokkal bárdolatlanabb volt, szóban és tettben egyaránt”. Nem meglepő, hogy Proharcsin lakótársai, akik számára a „nem úgy élni, mint mindenki más” annyit tesz: *botránnyosan élni*, ítélkező álláspontot foglalnak el vele szemben: „rebesgetni kezdték róla, hogy embergyűlölő, és semmibe veszi a társadalom törvényeit” (DOSZTOJEVSZKIJ 1965, 350).

Mark Ivanovics szava tekintélyelvű és retorikailag kidolgozott szó. Ő úgy beszél Proharcsinnal, „ahogy egy beteg emberrel kell beszélni”. Még akkor is, amikor kikel magából, meglehetősen retorikus magyarázkodást folytat: „Ki törődik önnel, tisztelt uram? Van önnek joga a félelemre? Ki és mi ön? Nulla, tisztelt uram, egy kis senki [az orosz eredetiben: egy kerek palacsinta, *блин круглый*]...” Ez utóbbi szóösszetétel egyébiránt már anekdotikus színezetet nyer.

Szemjon Ivanovics szóhasználata mélységesen véletlenszerű. Mark Ivanovicsnak a szituációk által logikusan motivált beszédalakzataitól eltérően a proharcsinai „csizmatalp” (*каблук*) vagy „ász” (*мыз*) egyáltalán nem motivált;⁶ szavai kizárólag emocionális jelentést nyernek a vitázó szövegek elkeseredett összecsapásában, s mögöttük alternatív világnézeti pozíciók sejlenek fel.

Eközben a művelt Mark Ivanovics váratlanul belülről korlátoltként tűnik fel, mint aki mindig előre programozottan cselekszik, aki mindig azt teszi, amit az életben tenni kell. „Előre megírt könyv vagy!” – mondja róla váratlanul éleslátóan Proharcsin, aki viszont hirtelen a belső, önkényes szabadság hordozójává minősül át: „én békés ember vagyok, békés ma, holnap, de egyszer elhagy a béketűrés, gorbomba leszek (...) szabadgondolkodó!...” (DOSZTOJEVSZKIJ 1965, 366).

Az elbeszélés (*rásszkáz*) műfaji kétszólamúságának köszönhetően két világ és két igazság tárul fel az olvasó számára. Ezen igazságok ellenpontja sem merül ki a jó és a rossz, az igaz és a hamis szembenállásában. A két igazság egymással egyenértékű, legalábbis annyiban, hogy lényegét tekintve rendkívül viszonylagos. Az egyik így hangzik: „Ha tekintetbe veszi, hogy mindenkinek nehéz – mondta

⁶ Lásd az alábbi példákban: „Fogd be a szád, adta kölyke. Te szószátyár, te mocskos szájú. Hallgass, te csizmatalp! Hercegnek képzeled magad, mi?” (DOSZTOJEVSZKIJ 1965, 360). Nézd, micsoda nagyúr (*мыз*), herceg, a nagyúri ember... (*мызовый ты человек!*)” (DOSZTOJEVSZKIJ 1965, 360). Az orosz eredetiben a nagyúr helyett áll az 'ász' jelentésű *мыз* szó.

később Okeanov –, megőrizte volna a lelki nyugalmát, békén marad, és élte volna tovább a maga kis életét” (DOSZTOJEVSZKIJ 1965, 368). A másik igazság a mégoly jelentéktelen személyiség önértékűsége, mint amilyen a „proharcsoni ember”, aki valahogy „nem akar abba az irányba húzni, amerre kellene”.

Emellett az elbeszélés szüzséjében két meghatározó esemény körvonalazódik, melyek közül egyik sem tarthat számot nagyobb jelentőségre a másikkal. Az események középpontjában Proharcson titkának feltárása állhatna a hős halála után (a példázatos elbeszélés kanonikus mintázata szerint). A másik központi esemény ugyanakkor tisztán anekdotaszerű. Ez a verbális csetepaté, a Mark Ivanovics és Szemjon Ivanovics között zajló ideológiai vita.

Annak ellenére, hogy a kérdés tisztázása, ki is valójában Proharcson, egy *pala-csinta* vagy *Napóleon*, mélyen anekdotikus, a süketek eme párbeszédében leleple-ződnek a vita világnézeti alapjai is. Váratlanul elkezd megmutatkozni a mindig magabiztos Mark Ivanovics belső zavarodottsága, és ugyanilyen váratlanul elő-bukkan Proharcson meggyőződésének belső ereje. Egy *fájdalmas krízis* azonban hirtelen félbeszakítja a világnézetek harcát, s nem engedi, hogy ez a küzdelem novellisztikus csattanóval (*pointe*) oldódjon fel.

A csehovi műfaji hagyomány sajátosságaiba való betekintés lehetővé teszi szá-munkra, hogy meghatározzuk azt a műfajképző tényezőt, mely ugyanolyan lénye-ges a *rövid elbeszélés* számára, mint a *pointe* a novella számára. Ez pedig a szereplő identitásválsága (lásd ТЮПА 2017), vagyis a szereplő önazonosságának elvesztése nyomán előállt krízishelyzet, amely először az *Ellenségek* («Враги») című műben – az első csehovi *rövid elbeszélésben* – érte utol a hősöket, s amit majd hősök hos-zszú sora követ.

A krízis terminus általános jelentése: törés, válságos állapot. A szinergetikában ezt az állapotot „bifurkációnak” nevezik, melyet a stabilitás elvesztése jellemez: megszűnik a létezés inerciája, és a fejlődés két vagy több vektora alakul ki, minek következtében a jövőbeli perspektívák bizonytalanná válnak. Az indentitásválság mint pszichológiai krízis zavarhoz, az önkontroll és a szituáció irányítása felet-ti kontroll elvesztéséhez vezet, minek következtében a szubjektum elveszíti kész forgatókönyvét a világban való létezéséhez.

Az ilyen jellegű szüzséalkotó krízis, mely az érett csehovi elbeszélések kötelező attribútuma, a nyitott befejezésre helyezi a hangsúlyt, arra ösztönözve az olvasót, hogy – akarva-akaratlanul – erőfeszítést tegyen saját önazonosságának megte-remtésére.

A *Proharcson úr* elbeszélője egy ilyen tipikus krízisszituáció kibontakozását be-széli el a szövegben, melyre nem kínál megoldást. A „váratlan tőkepenzes” értel-metlen gyűjtögetése és halála egyáltalán nem diszkreditálja Proharcson „igazát”, miszerint minden emberi „én” önértékű. Épp ellenkezőleg, Proharcson titkának napvilágra kerülése után a tisztviselők „testvéri közössége” elkezd széthullani, s a szöveg a halott ember tréfásan értelmetlen beszédével zárul, aki síron túli mono-

lógjában megszilárdítja a világ – saját tudatára jellemző – kalandos-relatív vízióját: „Halott vagyok. De megállj csak, hátha nem is úgy van, ki tudja, hátha nem is haltam meg tulajdonképpen, hallod-e? hanem mindjárt felkelek, nosza, mi lesz akkor? Na mi?” Ám ez a kérdő modalitású monológ nem tűnik valóságosnak, és nem apellálhat a végső, lezáró akkord státusára.

A „különös és zavaros események” (Belinszkij) végkifejletét nyitottnak kell tekintenünk, mivel az anekdotikus világszemlélet dominanciája mellett a példázatos szemléletmód – igaz, alárendelt szerepben, de kiiktathatlanul – ugyancsak jelen van a mű poétikájában. Ha nem is kínál az olvasónak egyértelmű erkölcsi tanítást, mégis világosan átszüremlik a szövegen – egyfajta kimondatlan gondolatként –, hogy az önmagukba zárt, süket monológok összeütközése helyett lehetséges egy másfajta, dialogikus viszony is a tudatok („igazságok”) között. Az életrajzíró-krónikás közvetített egyenes beszédében a monologikus tudatok találkoznak, és egymásba hatolva átjárhatóvá válnak (a bahtyini „kétszólamú szó” mintájára).

Az elbeszélő beszédére az lesz a jellemző, hogy elszaporodnak benne a kéttagú epikus szerkezetek: pl. „sötét és szerény” (*темном и скромном*), „nemesen gondolkodó és józan” (*благомыслящий и непьющий*), „nemes és becsületes” (*благородном и честном*) stb.⁷ Több mint hatvan ilyen pár egy viszonylag rövid szövegrészletben nem tudja nem felhívni magára a figyelmet. Ez elsősorban Proharcsin modorát idézi, akinek „mintha minden szava másikat fialt volna, a másik nyomban születése pillanatában egy harmadikat, a harmadik negyediket és így tovább...” (DOSZTOJEVSZKIJ 1965, 361). Ám e szerkezetek jelentősége még ennél is lényegesebbnek tűnik a számunkra. A vizsgált szövegrészlet csírájában már magában hordozza a polifóniát. Dosztojevszkijnek ez a leleménye fejlődik tovább későbbi műveiben és bontakozik ki a polifonikus regény szerkezetében. Belinszkij

⁷Lásd a továbbiakban: почтенная и дородная, увлеченный и исключенный, снискать и воспользоваться, приспешника и приживальщика, умный и начитанный, первенства и фаворитства, хороший и смиренный, пожилой и солидный, скопидомство и скаредность, низких и даже щекотливых, любопытное и очень смешное, приставать и расспрашивать, обнаженную и грубую (мысль), величайшему и всеобщему, укорять и стыдить, гурьбою и окончательно, умный и ласковый, добродушен и смирен, смешался и запутался, туп и туг, сбиваться и путаться, пересуды и говор, смущала и оскорбляла, чуден и странен, чередом и порядком, солидный и скромный, шумливой и беспокойной, искать и добыть, буйный и льстивый, буйный и глупый, опозорил и опростоволосил, прометал и проставил, покраснел и вспух, дрожа и трепеща, загреб и заместил, руками и телом, участвует и беседует, горячки и бреда, скверно и стыдно, слабым и хриплым, неприлично и оскорбительно, долго и благоразумно, глупый и темный, свету и горя (не знал), дивном и странном, охранять и успокаивать, шуметь и стучать, переключались и переговаривались, корят и ругают, трепет и судороги, сомнения и крики, смиреннейший и тихий, дар и талант, почтенным и большим, рыданий и плача, разбито и истерзано, надуть и провезти, без стыда и без совести, осиротевшей и разобихенной stb. és néhány másik, még bonyolultabb összetételűeket is.

annak idején nem értette meg az új formában rejlő alkotó perspektívát. A kritikus makacsul *kisregénynek* nevezte az – ő szemében sikerületlen – *rövid elbeszélést*, mert az nem felelt meg a hagyományos poétika kánonjainak. Azonban ne felejtsük el, hogy Belinszkij nem fogadta el *Bélkin elbeszéléseit* sem. Dosztojevszkijnek ezt az originális szövegét különösen penetráns módon jellemezve azt állította, hogy az inkább hasonlít „valamiféle reális, de különös és zavaros történetre, semmint művészi alkotásra. A művészetben azonban nem lehet semmi homályos és érthetetlen” (БЕЛИНСКИЙ 1914, 420).

Az irodalom későbbi fejlődése megfosztotta Belinszkij tézisét vitathatatlan meggyőző erejétől, Dosztojevszkij regényei pedig nagymértékben megváltoztatták az egész világirodalom arculatát. Ezek a regények, amint azt a tanulmányban igyekeztem bemutatni, a valódi „csehovi” *rövid elbeszélés* magjából bontakoztak ki, negyven évvel azelőtt, hogy ennek az új műfajnak az első példányai magánál Csehovnál megjelentek volna.

(S. Horváth Géza ford.)

Bibliográfia

- БАРШТ, К. А. (2019), *Достоевский: этимология повествования*. СПб., Нестор-История.
- БЕЛИНСКИЙ, В. Г. (1914), *Полн. собр. соч.* Т. X. СПб.
- БЕМ, А. Л. (1936), Проблема вины в художественном творчестве Достоевского, in *Жизнь и смерть. Сб. ст.* / под ред. А. Л. Бема, Ф.Н. Досужкова и Н. О. Лосского, Прага, Ч. 2.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. (1973), *Об искусстве*. М.
- DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. (1965), Proharcsin úr, in *Dosztojevszkij: Kisregények és elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, Uzsgorod, Kárpáti Könyvkiadó.
- МОЭМ, У. С. (1989), Искусство рассказа. Пер. И. Бернштейн, in У. С. МОЭМ, *Искусство слова. О себе и других*. М.
- ПОЛЕВОЙ, К. (1829), Черная немочь, повесть М. Погодина, *Московский телеграф*, ч. 28, № 15.
- ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. (2007), *Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра)*, М., Intrada.
- ТЮПА, В. И. (1989), *Художественность чеховского рассказа*, М., Высшая школа.
- ТЮПА, В. И. (2001), *Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ*. М., Лабиринт/РГГУ.
- ТЮПА, В. И. (2017), Кризис как инвариантный конструктивный фактор жанра рассказа. In *Кризисные ситуации и жанровые стратегии*, М., Эдитус, 56-62.
- ХАЛИЗЕВ, В. Е., ШЕЩУНОВА С. В. (1989), *Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина»*, М., Высшая школа.

Eksztatikus modalitás és a bibliai örökség implikációi Dosztojevszkij művészetében

Mennyire megváltó Dosztojevszkij!
Friedrich Nietzsche

Dosztojevszkij csak extázisokkal dolgozik.
Gárdonyi Géza

A profetikus hagyomány modern, prózanyelvi implikációi Dosztojevszkij regényeiben olyan téma, amely nem mondható ismeretlen problémának a filológiai, az irodalmi és a bölcséleti reflexió történetében. A közép-európai kultúrkörben eredeti olvasatok születtek úgy a poétikai és művészetelméleti, mint az egzisztenciális értelmezés körében már a századfordulón. Gondoljunk Nietzsche, Freud, Vlagyimir Szolovjov, Nyikolaj Bergyajev, Lev Sesztov, André Gide, Mihail Bahtyin írásaira. Nálunk Gárdonyi Géza megközelítése vált ki meglepetést, aki egészen eredeti módon a „Szívéxtázis”¹ – a részt vállaló, cselekvő akarat – felől közelíti meg Dosztojevszkij regényeinek alakjait, eseményvilágát és elbeszélői attitűdjét. Röviden igyekszem majd érinteni ezeket az olvasatokat. De ezt megelőzően magát a problémát járom körül az eksztatikus mentalitás és az egzisztenciális megértés összefüggésében, illetve a kapcsolódó beszédmódok prózapoétikai megvilágítása során.

Dosztojevszkij munkásságát szépirodalmi műveinek bibliai kontextusai felől a szakirodalom behatóan vizsgálja, folyamatosan. Nem mondható, hogy a témával kapcsolatos publikációk számával elégedetlennek kellene lennünk. Ám az sem mondható, hogy kimerülőben volna a kutatásra váró kérdések listája. Egy ilyen fontos, feldolgozásra váró kérdés a profetikus hagyomány, illetve habitus kezelése Dosztojevszkijnél. Különös tekintettel a prófécia bibliai és a modern szépprózai beszédmódok eltérése kapcsán.

¹Dosztojevszkij regényeire hivatkozva Gárdonyi a prózanyelvi rend princípiumát az ellenpontozásban jelölte meg, amely a polifonikus zene alapstruktúrájának felel meg: „Minden ellentétzis. Szívéxtázis” (GÁRDONYI (1974, 78).

A probléma világos: a regény szövegében a bibliai nevek és idézetek új kontextusba kerülnek, más műfajokkal érintkeznek, nagyon eltérő társas és egyéni beszédmódok heteroglossziájának közegebe. Mivel az egyszerű beszéddegészek, a szereplők konkrét megnyilatkozásai más-más élettörténetekre vonatkoztatják az idézeteket, ezek eredeti, allegorikus jelentése kiegészül a regény értelmi világával, narratív és figuratív képződményekből álló diszkurzus-rendjével. Végül soron a tét az, hogy a szakrális referencia összeegyeztethető-e az egyéni habitusra orientált regény s a személyes elbeszélés képződményeivel. A problémát megfogalmazhatjuk így is: miféle összefüggés lehetséges szakralitás és egzisztencia között az elővételezett jövő, az *anticipációs kompetencia* vetületében, ha azt a prózanyelvi és irodalmi közvetítés alapján értelmezzük? Egy további kérdés az applikációval függ össze. Jelesül: mit ért meg a szereplő, az elbeszélő és az olvasó saját életéből és korából, ha a bibliai hősök történetét és szavait igyekszik elsajátítani? A regény nem tudományos magyarázattal (teológia), és nem is tanító célzatú megnyilatkozásokkal (dogmatika) közelít a *Szentíráshoz*. Az egyik beszédmód a történelmi jövőndőt, a másik az egzisztencia mindig leendő alanyát, az „új embert” anticipálja.

Az egyik legkézenfekvőbb analógia Dosztojevszkij hőseinek habitusában, nevezetesen eksztatikus életgyakorlatában rejlik, ami köztes pozíciójuknak – a cselekvő ember kifejlő alanyiségének, azaz identitáskeresésének – köszönhető. Minden szereplőnek ezzel a küszöbönálló, bekövetkező idővel kapcsolatban van egy ideája, amit sosem eszmerendszer formájában, fogalmakkal és definíciókkal fejt ki. Bár Raszkolnyikov és Ivan Karamazov tanulmányairól szó esik a regényben, ám azok szövege nem hozzáférhető olvasható formában; azokról csak a hős szóbeli megfogalmazásai alapján értesülhetünk, azaz kizárólag dialogikus láttatásban; például Raszkolnyikov és Porfirij Petrovics, illetve Ivan és Aljosa túlfűtött párbeszédei alapján. Ezek a megnyilatkozások gyakran öltenek költői formát, amiről jól tanúskodik Ivan *poémája*, illetve Sztavrogin, Verszilov és a „nevetséges ember” ön-elbeszélése. Az „árkádiái” álomvíziók narratívái, illetve az Aljosa Karamazov álmában megidézett *Kánai menyegző*, a hősök eksztatikus, látomásos vallomásai jelenítik meg azt a „kilépést” (*eksz-tázist*), amelynek segítségével az alany elhagyja a rajta uralkodó ideának fogalmi börtönét, s a szofisztika tézise (például, „mindent szabad”) helyett a költői elbeszélés nyelvére tér át. Ezt a kilépést nevezi meg a bibliai nyelvezet a héber *nabi* szóval, amely egyben a próféta nevét is alkotja.

Mármost éppen e külponosítás okán nevezi Dosztojevszkij hőseinek meggyőződését „eszme-szenvedélynek” (oroszul: *удea-сmpacmb*). Ekképpen olyan életgyakorlatra utal, a gondolkodás olyan fázisára, amelyen az ideát nagyon erős és személyes érzelmi-akarati töltés, esetenként szinte feltétlen odaadás övezi. Még az öngyilkosság motívuma is ez lehet; például Ippolit, Kirillov, Sztavrogin esetében, akiknél a tett áldozathozatalként tudatosul, akárcsak Miskin hercegnél az epilepsziás roham előtt bekövetkező eksztázis (a „megvilágosodás”) aktusában, illetve a részt vállaló cselekvés erejét demonstráló odaadásában („A részvét az

egész emberiség legfőbb, talán egyetlen törvénye” (DOSZTOJEVSZKIJ 1976, 234).² Ugyanezt az eksztatikus attitűdöt érhetjük tetten a megalázott ártatlanság, illetve a női szépség erejét demonstráló válaszreakciókban, többek között Liza³ és Szonya szelíd alázatában, Nasztaszja Filippovna, Krotkaja és Grusenyka lázadó kitöréseiben.

Az effajta kiállások magyarázata az, hogy a meggyőződését odaadóan képviselő eszmehordozó figura nem indifferensen viszonyul ahhoz az értékhez, amelyet vall, s ezért azt azonnal a cselekvés síkján, tehát az életben akarja érvényesíteni. Nemcsak elgondolja, kifejezi, közli az értéket sugalló eszmét, hanem tettekre váltja. Ezúton nem fogalmi között, hanem az életgyakorlatban testesíti meg, személyes történetének szövetébe inkarnálja ideáját, miként például Raszkolnyikov a tettet és vállalását, a bűnt és a bűnhődést. Eszméjét nem szavaiból, hanem történetének katartikus fordulatából olvashatjuk ki, ugyanúgy, mint Szent Pál metanoiája – látomása és megvilágosodása – esetében.

Arisztotelész poétikájában a személytörténet struktúráját a cselekvés háromtagú konfigurációjával írja le: fordulat – felismerés – átélés. A harmadik elem – a *pathos* – megfeleltethető az eksztázis képződményeinek – a vétkes tett, a bűn bevallása s a velejáró szenvedés vállalásának.

Az eksztázisként értelmezhető *pathos* nem önkívületet jelent Dosztojevszkij hőseinél, hanem határtalan odaadáson alapuló elkötelezettséget az értékként átélt meggyőződés, az igazlét iránt. Nemcsak az ész, hanem az *egész ember* benne-lété a feltétlen cselekvés aktusában. Ez egyben a szép kritériuma is a regényíró felfogásában. Raszkolnyikov tettet – például – a gyilkosság köznapi vagy jogi fogalma nem meríti ki, éspedig azért nem, mert identitásának próbatétele nyilvánul meg általa. Ezért használja a regényszöveg a tett szüzsés funkciójára a „próba” megjelölést.

Az eszme Dosztojevszkijnél tehát nem fogalom, nem ideológéma, hanem *esemény*. Sőt: eseményes gondolat.⁴ Max Scheler „értékérzésnek” nevezi ezt a jelen-

² *A félkegyelmű* című regény eredeti címe is az eksztatikus habitusra utal: *Idiot*. Miskin ugyanis a szeretet eszméjét képviseli, és nemcsak vallja mint meggyőződést (vagy ideológiát), hanem eksztatikus életgyakorlat módján tettekre is váltja. Ezt tartalmazza a részvét nem érzelmi, hanem egzisztenciális értelmezése: feltétlen odaadást tanúsító, részt vállaló cselekvés. Utóbbi ugyanis nem egy dogmatikus ideában, hanem a szerethető, szép valóságban ölt testet. Ebben az értelemben mondhatja Miskin: „A szép váltja meg a világot.”

³ *A Feljegyzések az egérlyukból* című elbeszélés nőalakja.

⁴ Ellentétben az értelmezők többségével, akik a lélektaniséget, az eszmeiséget, a sokszólamúságot előtérbe helyezve, nem tulajdonítanak kellő jelentőséget a narratív részleteknek, nálunk Kuncz Aladár éppen az „eseményes gondolat” kialakulásában játszott szerepe felől értékeli azokat. Miskinről írja: „[...] azt lehetne mondani, hogy inkább az érzékszerveivel gondolkodik, mint agyvelejével. [...] Mikor Rogozsint meglátogatja, az az asztalon megpillantott kés nem fogalmilag, hanem úgyszólván élivel hatol idegrendszerébe. Egész lényé felriadva gondolja végig a kés biztosan bekövetke-

séget, az intellektus és a szenzibilitás szimbiózisán alapuló, „az ész és a szív szavát” egyaránt érvényesítő, átél, elszánt és megcselekedett viszonyulást saját „eszme-szenvedélyéhez”. Ezt a személyes jelenvalóságot elsajátító – újraértelmező – önmegértésre és öneszmélésre irányuló alanyiságot tekinthetjük a nem reflexív, nem gnoszeológiai „én” szubjektumának, melynek sajátosságát Fichte óta az Önmaga – a *Selbst (Self)* – fogalmával jelöl meg a bölcseleti, főleg a perszonalista gondolkodás.

Az eszme Dosztojevszkij poétikájában sosem választható el eleven hordozójától a krízistapasztalat eszmélkedő emberétől, aki a prófétákhoz hasonlóan, „megvilágosodásait”, előrelátásait, sejtéseit, felismeréseit *látomások* formájában tárja föl, és vallomásos beszédmódban fejt ki, melynek feltétele a narráció, az én-elbeszélés technikájának elűitása. A műfaj megalapozója – mint tudjuk – Szent Ágoston *Vallomások* című művében fektette le. Az önmaga a személytörténet alanyának a neve, aki az írás szubjektumaként identifikálja az élettörténet aktorát. Ennek a történetnek a narratívum által külpontosított, eksztatikus figuráját saját szava – a vallomás szövege – olvashatóvá, s ezzel értelmezhetővé teszi. Az *Önmaga* identitását az önmegértés történetének prózanyelvi külpontosítása teremti meg. Ezt az alanyiságot tekintjük a diszkurzus szubjektumának.

Az *Újszövetség*ben is az egyes létezőnek két alanyi habitusa van. Ezt jelölik az „óember” (pl. Saulus) és az „új ember” (Paulus) megnevezések. Mindkettő ismeri az igazságot, ám az első nem képes azt megcselekedni, míg a másik személyes cselekvése révén magában az eleven életben testesíti meg. Cselekvésében a feltétlen odaadás, nemcsak az eszmetudat, hanem a „szív szava” (Ágostonnál a *verbum cordis*), azaz a feltétlen akarat műve is a létbe inkarnálódik. A cselekvés többlete jelentésgazdag, s ezért feltárásra apellál, elbeszélésre szólít föl. Az Ef 4,22 az individuumot múltbeli magatartása (tétlensége), a személyt aktuális cselekvése alapján különbözteti meg, ezért az „új ember” *praksziszáról* – cselekvéséről – beszél (Köl

ző szerepét [...].” Mivel azonban az eseményes gondolatot nem a kifejezésére alkalmazott regényi megnyilatkozás, Miskin belső beszédének nyelvi eseménye – az „új szó” és referense, a „kettős gondolatok” kialakulása – felől közelíti meg, magyarázata kultúrtörténeti régiókba lép át, a közbülső nyelvi közvetítések – itt a regénynyelvi értelmezés többletének – kikerülésével. Ez lehet az oka, hogy a kritikus Dosztojevszkij „miszticizmusában” véli tetten érni a magyarázatot, ami szerencsére nem akadályozza meg abban, hogy ezt a „belső föleszméléshez” vezető végiggondolást olyan eseményként írja le, amelyben Dosztojevszkij hőse egész lényével vesz részt, cselekvésébe egész életének értelmét sűríti bele. Ugyanezt meggyőzően fejt ki – például a Flaubert-rel való összevetés során – az író viszonyáról a művészethez, illetve hőseihez: „[...] a művészetet mindig rendeltetésének, az élet egészét adó megnyilatkozásnak érezte.” Mivel Dosztojevszkij cselekvőségnek, életmegnyilvánulásnak, nem pedig művészi technológiának tekinti azt, nem okozhat meglepetést, hogy szerinte a „tiszta művészet” állítása önellentmondást tartalmaz, logikai absztrakció eredménye. Vö. KUNCZ 1924/2. Erről nemcsak művei, de esztétikai írásai is meggyőzhették Kuncz Aladárt, például a *Tanulmányok az orosz irodalomról* című esszé-sorozatban kifejtett művészetelméleti álláspont.

3,9). Az individuális vagy a szociális, az ösztönös vagy racionális *ego* meghaladásának feltétele a bibliai gondolkodásban az, hogy a „betű” óságát a „szellem” újságára cseréljük. A Törvény megértése s érvényesítése nem betűje, hanem az egyszeri cselekvésben realizált értelme alapján történik. Éspedig annyiban, amennyiben a cselekvésben a „Szent Szellem” akarata érvényre jut. Az Ef 4,23 az értelem szelleme, azaz az értelmet „megvilágító Szellem” (αλήθεια) kifejezésekkel operál. Először tehát az értelem újul meg; ha az új értelmet magunkévá tesszük, mellette döntünk, akkor megszületik, Ön-magát fedezi föl az „új ember”, vagyis az, akit Isten újjá teremtett (II. Kor 5,17; Gal 6,15; Ef 2,15).

Az itt vázolt heurézisnek felel meg Dosztojevszkij fogalmazásában az öneszmélés⁵ jelensége, amely megvilágosodást is meg átfogó belátást is jelöl, s annak felel meg, amit ma az angolban az *insight* szóval jelölnek.

A cselekvés értelme tehát verbális megnyilatkozásban ölt testet, egy elbeszélésben, mely magát az átvalósulás – a krízis és katarzis – történetét képes az alany elé állítani. Krisztus ezért allegorikus elbeszélésekben jeleníti, „világítja meg az értelmet”, éspedig éppen a példázat nyelvi manifesztációja, „kinyilatkoztatása” révén. A törvény szellemét a betű – az írásmód – megújításával teszi hozzáférhetővé. A lélek által „megszállt” próféta hangszereket és jeleket használ látomása közlésére (1Sám, 10,6-7); az újszövetség narratív és metaforikus kifejezéseket alkalmaz, s ezúton egy újfajta prófétai beszédmódot hoz létre, Jézus cselekedeteinek elbeszélése révén konfigurálja megtörténtté a próféciaát. Az elbeszélő pedig az ószövetségi szavakat újítja meg, minek köszönhetően ezek a cselekedetek figuratív jelentésre tesznek szert. Krisztus maga szólít fel narratív értelmezésre, ami feltétele a hitet megalapozó felismerésnek: „[...] ha nekem nem is hinnétek, higgyetek a cselekedeteknek, hogy felismerjétek és tudjátok: az Atya énbenem van, és én az Atyában” (János 11,38). Érthető is, hiszen *cselekedeteiben* az Ige testesül meg az Atya akarata szerint. Példázataiban pedig a cselekedetek *értelme*; bibliai fogalmazásban – a Szellem.

A hitelességet tehát nem az *ego* ideája, egy ideológia variánsa tanúsítja, hanem közvetítő funkciót betöltő cselekedetei, amelyek értelmezésre várnak, nem transzparenssek. A hitelességet a metaforikus jelölés felismerése biztosítja. Ezt mutatja a tanítványok értetlensége azzal kapcsolatban, hogy miért beszél Krisztus példázatokban; miért mond az „én” helyett „magvetőt”, a szava helyett „búzamagot”. A szavak tárgyi vonatkozása a földműves tevékenységre utal; a metaforák viszont a beszélő, a diszkurzus alanyára. Vele fog megtörténni az, amiről a búzamag kapcsán beszélt. A prófécia itt a parabola műfajában és az elbeszélő beszédmód auto-referenciális jellegében jut kifejezésre.

Az elbeszélő diszkurzus azt prezentálja tehát, hogy a cselekedet nem a produktum vagy a választás alapján ítélni lehet meg, hanem a végrehajtás természete alapján.

⁵ Dosztojevszkij szótárában (oroszul): *прозрение*.

A cselekvés aktusában egyfelől végrehajtás, másfelől *megmutatás* inkarnálódik a létbe. Valami más nyilvánul meg, mint ami tényszerűen leírható vagy definiálható volna. A példabeszéd az „új szó” megszületésére alkalmazza a búzamazag történetének elmondását. Magot mondván, az ígére utal, magvetőt mondván, az Igét megtestesítő cselekedeteinek alanyára. Látható, hogy Jézus elbeszélőként analógiát alkalmaz: a cselekvés aktusa által megjelenik a szellemi érték, a cselekvőben pedig a szellemi érték elsajátításának módja és alanya. A példázat megvilágítja a betű szerinti jelentésen túlmutató második szintű (egy új szövetségre irányuló) referenciát – a narratív jelentések, a szöveg értelme által sugallt létvonatkozást. A feltétel nélküli odaadás manifesztumaként értendő elbeszélés, a keresztáldozat előestéjén előadott parabola a cselekvésmódot példázza – az „óember” levetésének és az „új ember” megjelenésének történetét mutatja be; demonstrálja az „érzéki”, „romlandó” meghaladását a „lelki”, „romolhatatlan” létmód által (I. Kor 15,44-47, 53-55).

Az eredeti történetet regeneráló regénynyelv is az „új szó” feltalálására irányul; szemantikai innovációi révén új oldalairól világítja meg az érték kimeríthetetlen értelemgazdagságát. Többek között például a búzamazag példázata vagy éppen a prófécia kapcsán.

Dosztojevszkijnél épp erről a kettősségről van szó. A regényíró ugyanis megkülönbözteti a tények valóságát és a tevékeny valóságot – azt, ami létezik, attól, ami létesül, *in actu* keletkezik; azt, ami a végrehajtás aktusaiban *történőben* van. A regény nem a *tényt*, hanem a *tevést* narrativizálja. A tényeket nem empirikusan értelmezi tehát, hanem úgy, mint a dolgok megjelenésmódját, jelenbe helyeződését, azaz mint *epifániát*. A jelenség Dosztojevszkijnél nem valamiféle rejtett lényeg külső burka, hanem a lezáratlan, történő lét eseménye, annak egyik láncszeme s egyben prezentációja. A tiszta aktualitás zónája. Akárcsak *A Karamazov testvérek* kulcsmotívuma, a már említett bibliai búzamazag. Empirikus tényként ez a növény terméke; tevékeny valósága szerint azonban a sok magot termő kalász csírája – azaz a történet kezdeménye s a kifejlés menetének rejtett programja. Az észlelhető dolog, maga a búzaszem egy láthatatlan történet indexjele: része az egésznek meg szignálja is itt-létének. Pillanatnyi megjelenése szimptóma – a jövőben kiteljesedő történet kezdetének indexjele. Ez a kettősség indokolja értelmi világának három aspektusát: a narratív, a metaforikus és az eszméltető funkciókat. A narráció a történetmondást, a metafora az új megnevezést, a fordulat a felismerést, vagyis az új jelentéskezdeményezés eddig ismeretlen létvonatkozásának feltárulását biztosítja.

A bibliai példázatban a hithez szükséges felismerés abban áll, hogy megértjük, miszerint egyfelől a magból ön maga feláldozása révén születik meg s hoz sok gyümölcsöt a kalász, másfelől abban, hogy ez a szüzsé a Megváltó történetének figuratív kifejezése. A mag az elbeszélő szöveg ágenseként Jézus cselekedetének, elővételezett, metaforikusan „megjósolt” megjelenítése. Ennek az új metaforá-

nak a megfejtése nélkül nem tudjuk értelmezni a szenvedéstörténetét és utalását a bekövetkezendő keresztáldozatra. Az öneszmélésnek ebben az értelemben van profétikus vonatkozása. A láthatóan felismerni egy bekövetkezendő, de empirikusan még nem tapasztalható eseményt – ez a feltétele mind a bibliai, mind a regényi heurézisnek. Az eszmélet mint „átfogó belátás” (Blaise Pascal kifejezése) felismeri az analógiát ott, ahol semmiféle hasonlóság vagy okság nem áll fenn: a búzamag és a kalász, illetve az Isten fia között.

Amit a fentiekben mondtam, nem csak a szépirodalmi művekre érvényes. Dosztojevszkij a világirodalom kiemelkedő alkotói – így Homérosz, Shakespeare, Cervantes, Hugo, Puskin⁶ és mások – kapcsán nemegyszer alkalmazza a „próféta” megnevezést. Azt a kompetenciát értve ezen, miszerint az irodalmi alkotás feladata, hogy a jelen lévő tényben felismerjen egy szimptómát, a bekövetkezendő esemény megnyilvánulását, illetve a tapasztalati tényben a benne szunnyadó szellemi érték csiráját, sőt, egy „titokzatos jelet”.⁷ George Sand *Johanna* című regénye kapcsán írja például a *Néhány szó George Sandról* (1876) című írásban: „A jelenkori parasztlányban egyszeriben feltámasztja előttünk a történelmi Jeanne d’Arc alakját, és érzékletesen bebizonyítja e fenséges és csodálatos történelmi jelenség valószínűségét [...] az ártatlan leány tiszta ideálját” (DOSZTOJEVSKIJ 1985, 78). Azaz prezentálja azt a történetet, ahogy a köznapok embere autonóm értékvilággal rendelkező személlyé, eszmehőssé, majd történelmi személyiséggé alakul át, „eszme-szenvedélye”, feltétlen odaadása, azaz áldozathozatala eredményeként. Hogy végül szellemi – esztétikai és kulturális – értékké váljon az irodalmi műalkotásnak, Sand regényének köszönhetően. A történet regényi feldolgozása továbblép, s lényegében a szentség geneziséét vezeti le a profán világából. Azt példázza, hogy a szakrális érték nem abszolútum és nem privilégium, hanem egzisztenciánk mindennapos tapasztalata, átélt életünk elidegeníthetetlen sajátossága. George Sand „prófétái” habitusa abban nyilvánul meg, hogy a parasztlány egyszerű, ám elkötelezett áldozatkészségében, annak hétköznapi megnyilvánulásaiban képes volt tetten érni a szent epifániáját. A szakrális érték megjelenését a példázaton túli, profán világban. Dosztojevszkij felfogásában az írói és a profétai habitus ilyen értelemben nem választható el egymástól, mindkét kreativitás az eksztatikus antcipáció képességében gyökerezik.

Szükséges aláhúzni: Dosztojevszkij saját „fantasztikus realizmusa” tekintetében is ugyanezt az álláspontot foglalja el: „A teljes valóság nem merül ki jelen lévő adottságokkal, mivel hatalmas része egy még lappangó, kimondatlan – jövőendő Szó – módján máris benne érlelődik. Csak ritkán tűnnek föl igazi proféták, akik

⁶ Puskin *A proféta* című költeménye rendkívül fontos volt számára; többször el is szavalta irodalmi esteken, találkozókön. Szavallatával különösen nagy hatást gyakorolt a Puskin-évforduló központi ünnepségén, 1881-ben.

⁷ Dosztojevszkij kifejezése. Vö. *Pétervári látomások versben és prózában*.

felfedik és kimondják ezt a teljes valóságot megközelíteni képes szót. Shakespeare próféta volt, Isten küldte közénk, hogy hirdesse nekünk az emberi jelenség, a lélek emberének titkát” (ДОСТОЕВСКИЙ 1974, 237). Ugyanis a lélekben fogan meg az, amit – valószínűleg a már idézett Blaise Pascal nyomán – a „szív szavának” nevezett az orosz író, s szembeállított az észlény produktumaival, az ideológiákkal. A prófétai diszkurzíva nem az eszme tartalmának kifejezésére irányul, hanem az igazságkeresés pátoszáat testesíti meg, az érték iránti nem közömbös, ihletett cselekvés formájában. Az eszme és az igazság mindig szétválík, az egyik büntettként, a másik a bűn vállalását demonstráló cselekvésként tárul föl az öneszmélés folyamatában. Az Önmaga-identitás más úton nem jöhet létre.

A Dosztojevszkij-regény hősei is képviselik ezt a kompetenciát, a prognosztizáló habitust, mely eszmélődésként jut érvényre az identitáskeresés, a bűn és a bűnhődés, az „őember” és az „új ember” konfigurációját demonstráló történetekben. Az eszme itt a társadalmi ideológiákra utal: például a Napóleon-idea Raskolnyikovnál vagy a Rotschild-idea Arkagyijnál *A kamaszban*. Tehát a hatalom és a pénz idolumaira. A szenvedély azonban őszinte, ihletett odaadást jelent, s az igazságkeresés pátoszával azonosítódik. A téveszme szociális kódrendszerek hatására, a „nyelvjátékok” diktatúrája révén alakul ki. Az eszmélet a személyes feltétlen odaadás, az eksztatikus megtestesítés eredményeként. Kódja a *Szentírás*. Az „őember” eszméjét az „új ember”, az eszmélet alanya levetkőzi, mint például Ivan Karamazov saját poémájának szerzőjeként. Ebben a narrátori funkcióban az Inkvizítor és a Megváltó alakját alkotja meg mint saját meghasonlásának, a kétely és a hit belső párviadalának – a szeretet ideológiájának és a gyakorlati szeretetnek – az aktorait. Ennek feltétele azonban a bibliai „intertextus”, azaz a pusztabeli kísértés újraolvasása a poémában és regenerálása a regény szövegében, Ivan megnyilatkozása, egy poéma révén. Ugyanígy van ez Aljosa öneszmélése során is, aki *A kánai menyegző* szövegét internalizálja saját beszédművébe, az álom-elbeszélésbe. Vagy éppen a „nevetséges ember” esetét is említhetjük, mivel az ő narrációja a paradicsomi bűnbeesés elemeit mozgósítja, összekapcsolva az árkádiai látomás képeivel. Csak a bibliai kontextus megidézése útján lehetséges a saját elbeszélés értelmének, az önmegértésnek a szellem általi megvilágítása. A vízió prózanyelvi feldolgozása mindhárom esetben a prófétai beszédmóddal rokon narratív képződmény: az értelem értékének megmutatása. „Láttam az igazság *eleven képét*” – mondja a „nevetséges ember”. Amit az ószövetségi próféta utóbb elbeszélésbe foglal, előbb látomásként tapasztal meg. Feladata a vízió igazságának tanúsítása egy elbeszélés révén, amelyben az optikai kép verbális ikonná alakul át: a vizionált – hallható, illetve olvasható valósággá, *írott szövegművé*. Minden esetben ez történik Dosztojevszkij hőseivel is.

Hasonló a próféták ábrázolása az ószövetségi iratokban. Az eredeti héber név – *nabi*; konceptusa elragadtatottságot jelöl, amely nemcsak az érzelmi töltést – az eksztázist – jellemzi, hanem a beszéd ritmusát és tonálisát is minősíti; elragad-

tatott hirdetőt jelent a későbbiekben, aki a „lélek embere” s „Isten szája”. Az eszme értéke spirituális – Isten szava az, aminek mediátora a próféta. Úgy használja a szavakat, mint egy fordító, hiszen címzettje, a „vétkes nemzet”; melynek vétke épp az, hogy van füle a hallásra, de nem hallja meg az igazság szavát. A próféta a látomásban érintkezik a természetfeletti szférával, de nem látja, hanem *hallja* a kinyilatkoztatást. Ezt a szólamot fordítja le héber nyelvre, hogy mindenki számára közérthetővé tegye a szakrális beszédmód szavait. „Látóembernek” is nevezik ezért, akinek a kivételes küldetésre elhívása van – kiválasztott, minthogy ő az, aki képes meghallani és meglátni a nem érzékelhető, illetve róla a prófétai beszédművet megalkotni. Fontos aláhúzni, hogy az élőszt még egy transzformációnak vetheti alá: írott szöveget alkot arról, amit és ahogy elbeszél a jelen lévő, hallgató közösségének. Az írásműben, az *Ószövegség* szövegében azonban, ahol a jelölés tárgya maga a szóbeli megnyilatkozás, a szöveg alanya saját deficitese, „vétkes” beszédmódját is ábrázolni tudja. Vagyis a próféta íróként azonosítja magát: ám a szöveg szubjektumaként már nem csupán szakrális üzenetet, hanem irodalmi értéket is létrehoz. Demonstrálja a narratív kompetencia kialakulását a szakrális üzenet közvetítése kapcsán.

Például Izajás arról ír, hogy mielőtt meghallotta az Úr szavát, a „vétkes” beszédmód orgánumát regenerálja a Szeráf:

Ekkor így szóltam:

„Jaj nekem, végem van!
Mert tisztátalan ajkú ember vagyok,
és tisztátalan ajkú nép között lakom,
mégis a Királyt, a Seregek Urát látták szemeim.”

Erre odarepült hozzám az egyik szeráf; kezében parázs volt, melyet csípővással vett el az oltárról. Hozzáérintette a számhoz, és így szólt:

„Íme ez megérintette ajkadat,
s eltűnt a bűnöd,
vétked bocsánatot nyert” (Iz 6,5-6).

Az írásmű szubjektuma a perszonális narratívában tesz szert új identitásra – egyszerre szakrális és irodalmi vonatkozásban. Egyúttal a szövegmű diszkurzív minőségre tesz szert, s ebben a vetületben már nem Jahve és a nép között közvetít, hanem – akárcsak az irodalmi szövegek – a *Biblia* olvasója és a szakrális kinyilatkoztatás forrása között. A víziónak jelentős szerepe van a regény világában is. Elemzésére alább kitérek.

A „fantasztikus realizmus” fogalmához

Dosztojevszkij az eksztatikus modalitás prózanyelvi feldolgozását a fantasztikum felől is megfogalmazta. Ennek alapjául az szolgálta, hogy a fantasztikus modalitást a konkrét valóság szintjén gondolta el. Nem a rendkívüli és az extrém, illetve a misztikus és a mitikus reprezentációi alapján, hanem magának a tapasztalható életvilágnak a sajátosságaként, de nem empirikusan, hanem az „eleven élet” konstitutív egységeként, amelynek a dinamikájához hozzátartozik a megtörtént konkrét valóság, a történendő jelenvalóság (mint esemény) és ezek anticipált vonatkozása, a létlehetőség. Ez a megközelítés azt az értelmezést teszi lehetővé, mely a vitális életet egzisztenciális tapasztalattá teszi. Az egzisztencia a létezőt a létlehetőség felől tárja elének, ez teszi elkerülhetetlenné az eksztatikus külponosítás képződményeit – úgy a prófécia, mint a regény esetében. És ezért helytálló egzisztenciális értelmezésről beszélni. E megközelítés híján folyamodik a fatalista spekuláció ahhoz, hogy az életet a sorssal azonosítsa.

Az eksztatikus életgyakorlat feltétele a regényben a megkettőződés képződménye, ami deklaratív módon áll előttünk például *A hasonmás* című regényben. Itt világosan nyomon követhető, hogy a narráció a spontán képzelet átírását hajtja végre a fiktív alakmás, tehát az irodalmi nyelv alakzatai révén. Az alakmást egy párhuzamos történet jeleníti meg, mint a közvetlen valóságaspektus alternatíváját. Ezt a kivetüléssel kiegészített valóságot tekinthetjük „magasabb rendű realizmusnak”, melynek tárgya – Miskin szavainak megfelelően – a „magasabbrendű lét”. Lényege „az élet szintézise”, amely a szép képződményeiben manifesztálódik. Az eksztatikus aktus (Miskinnél az epilepsziás roham bekövetkezése előtti pillanat) a konkrét létezőben érlelődő *létlehetőséget* tárja fel, amit Dosztojevszkij a tevékeny valóságnak, „eleven életnek” tekintett. Ilyen például, az öngyilkosjelölt figurájában annak jövendő alakmása, a „próféta” (*Egy nevetséges ember álma*). A „fantasztikus realizmus” tárgya – mint már hangsúlyoztam – az „eleven élet”, vagyis az anticipált jövője felől megközelített valóság. Végző soron annak tanúsítványa, hogy az irodalmi szövegben az emlékezet olyan visszafordítást realizál, amelynek eredménye a szubjektum megkettőződése.

Amit ebben az elemzésben eksztatikus realitásként tárgyalok, Arisztotelész tevékeny valóságnak (*energeia*) nevezte, melyben a „cselekvő ész” (*nuosz poétikosz*) és a „szenvető ész” (*nuosz pathétikosz*) gyakorlatilag megnyilvánul.

Az eksztatikus alanyiség a szubjektum megkettőződésével jár, ami nem érthető meg egy korszak vagy egy esztétikai szemlélet, például (ami a leggyakoribb) a romantikus fantasztikum hasonmásainak képzete alapján.⁸ Azért nem, mert a hasonmás két arca, a saját és idegen, a kivételes és közönséges, a „hős” és a „féreg”

⁸ A hasonmás-fantasztikumról lásd LACHMANN 1990.

– röviden a perszonális (elbeszél) és szociális (interiorizált) *én*-kép – az irodalomban nemcsak hasadást mutat be, hanem egy személytörténetet is, mely a kiinduló és a záró esemény alanya között bomlik ki, és az önábrázolástól az önmegértésig ívelő szüzsét foglalja magában. Röviden: az eksztatikus a fantasztikusban temporalizálja a szubjektumot – nem térbeliségével, hanem történetével azonosítja.

A történet, mely a cselekvő és a szenvedő alanyiség poláris ellentétét áthidalja, valóságvonatkozása alapján a *lenni* és az *élni* alakzatai között közvetít. A konkrét létező nem más, mint az ember életében beteljesült, konkrét valóság (*actus perfecti*): ez annyi, mint *élni*; a beteljesületlen valóság (*actus imperfecti*) azt a létlehetőséget is magában foglalja, ami a „fantasztikus realizmus” tárgya az irodalomban – ez annyi mint embernek *lenni* (*forma*). Az *actus imperfecti* – a tevékeny valóság, a szakadatlanul keletkező és kifejlő létmód, abszolút jelenidejű, lezáratlan entitás. Erről mondja Miskin: „nem létszen idő”. Reális a *res* kibontakozása az anyagból. Ezt a kibontakozásában tetten ért teljes valóságot, azaz a valóság megnyilvánulását valamely elbeszélésben és jelközegben – ezt nevezem *konkrét realitásnak*, mivel ebben a vetületében a dolog nem térbeli látványként áll elő, hanem kialakulása története felől időben, valamint az értelem (nyelv, irodalom, kultúra) világában is. Épp azért, mert nem anyaga vagy formája, hanem valóssá válásának története nyilvánul meg ebben az eseményben. Nem mindegy, hogy az orrot a tükörben látja a szereplő (Gogolnál), vagy tevékeny valósága aktusában egy eseményt realizáló elevenségében. Konkrétsága azonban akkor teljeseedik ki, amikor a kifejlés nemcsak az érzéki befogadás területén, hanem a nyelvi tapasztalatban is alakot ölt, értelemre tesz szert, s ezzel beíródik a nem materiális szférába, akár a kultúrába is. A fantasztikus szüzsé, a műalkotás narratív formája ennek a kifejlésnek a nyelvi részletezése alapján képes tárgyának – az eksztatikus tapasztalatnak és látásmódnak – immanens történetét megalkotni.

Az eksztatikus külpontosítás tapasztalata arról tanúskodik, hogy az életbeli történések önmagukon túlmutató értelemmel bírnak. Ennek a túllépésnek eleget tesz a fantasztikus elem, amennyiben általa az író meghaladja mind az érzéki tapasztalat, mind az észszerű következtetés korlátait – úgy az empirizmus, mint a racionalizmus lehetőségeit a valóság elsajátításában. Leginkább Leibniz hatását tükrözi ez a felfogás, amely az értelmet magában a dologi világban éri tetten (*ratio rerum*). Ezt mondja ki, amikor az empirikus és racionális megközelítés mellett feltételez egy léttörténeti mintát (egyfajta epifániát), hangsúlyozván, hogy „az életbeli történések” egyszerű kapcsolatot teremtenek – éspedig az utalások rendszerének köszönhetően – a jelenség, a látható rész és a láthatatlan egész, az érzéki és az érzéken túli valóság között. A keresztény platonizmus elkötelezettje, Vlagyimir Szolovjov ezt valamiféle „misztikus tapasztalattal” kapcsolja össze, amelyben lezajlik a megvilágosodás, az előzetes megértés egyik módja. A „jelenségek megszokott” és a szokásostól eltérő megnyilvánulása azzal függ össze, hogy vagy a már előforduló részlemhez, vagy pedig azon keresztül az egészhez is vonatkoztatjuk

a jelenséget. Utóbbi esetben lép érvénybe a fantasztikus közvetítés az értelem felé, melynek formája nem a magyarázat, hanem az „utalás”, méghozzá a szimbolikus-ként értett referencia.

A Dosztojevskij által képviselt „fantasztikus realizmus” a korabeli naturalizmussal is polemizál: a részletdús állókép naturalizmust eredményez, nem relevanciát – Dosztojevskij kifejezése szerint: hiányzik belőle a „műfaj” hitelessége, a poézis, a költői gondolkodás igazsága. Ha a részletet egy dolog anyagi komponenseként, izoláltan szemlélem – fotografikus, naturalisztikus benyomásom keletkezik optikai modellje kapcsán. Ha azonban a dolog részét egy történet narratív közvetítése révén egy másik dologgal – az egyik részt a másik résszel – s e kéttagú képződményt immár az egészszel összekapcsolva szemléljük, akkor relevanciája eseményként tárul elénk; ez a konkrét realitás a valóságot működés közben – a létezőt a lételemet perspektívájába helyezve – rekonstruálja.

A fantasztikus prózaműben feltárt eksztatikus modalitás okán értékeli Dosztojevskij kivételesen magasra Edgar Allan Poe és Ivan Turgenyev művészetét. Egyrészt a hallható (zenei), másrészt a látható láthatatlan (festészeti) indexrendje alapján. Mindkét esetben a széppróza „lírizálódásával” magyarázza az eksztatikus modalitást, illetve a fantasztikus képződmények kapcsolatának motiváltságát.

A téma anyagi hordozója, a részletekkel plasztikusan kitöltött kontinuum – ennek kidolgozottsága utolérhetetlen Poe elbeszéléseiben. A tárgy „plaszticitását” részeinek aktivitása, külponosítása révén éri el. Ezért a bravúros eljárásért Dosztojevskij őt igen nagy művésznek tartotta. Turgenyev írásmódját azonban más értékek miatt dicsérte, jelesül a formakezelés kapcsán érvényesülő költészetéért, mert benne a *poieszisz* igazságigényének átütő erejét érte tetten – nem pusztán a fantasztikum artisztikus technikáját: nyelvi megalkotottsága „költői” utalásirányának hitelességét.

A látomás relevanciája

Dosztojevskij az utalás fogalmát használja akkor, amikor a részletek indexikus képződményeinek kiemelt jelentősége alapján a zene jelrendszeréhez közelíti a fantasztikumban testet öltő eksztázis nyelvét. A részletek a közvetlen szemlélet számára csupán „töredékek”, valójában eksztatikus utalások, a lételemet szignáljai. A lírai próza fényében – például Turgenyev prózájában – egy másik, nem látható világ nyúlványai és ugyanakkor meglétének már érzékelhető jelei is az e világi tapasztalat számára. Erre utal Turgenyev címadása: *Látomások*. Melyet Dosztojevskij igen magasra értékelt. Értelmezhető utalások erre az érzékfeletti végtelenre, melyhez odatartoznak reálisan is, nem pusztán az emberi jelrendszernek köszönhetően. Egy olyan valóságélem, mint a csillagocsk a sötét égbolton az *Egy nevetséges ember álmában*, melyről kiderül, hogy látható része egy láthatat-

lan egésznek (az Aranykor képével megformált végtelennek), korántsem pusztán részlete a szemlélfelhető valóságnak (a Földdel azonosított planéta alakmáslának, a fénylő dolognak), hanem indexjele is a mindenségnek – része is az egésznek, meg jele is annak. Mondjuk, mint a látható füst a láthatatlan tűznek. Ugyanakkor mint jel jelentésre, dologra és a dologgal cselekvő lényekre, emberekre, tehát a cselekvés világára utal. A vizsgált elbeszélésben is világalkotó elem: Árkádia „fénye”, mely a nap által megvilágított lények közösségének, a „nap gyermekeinek” világára utal. Korántsem egy anyagi létezőt „ábrázol”, annak alakját megteremtve és tulajdonságait részletezve. Ha mármósl nem az ismeretelméleti objektum mintájára fordulunk hozzá, akkor új, még nem gondolt gondolat képzésére készíti a szemlélfelődő szubjektumot. Ebből nő ki az *Aranykort* megidéző elbeszélés, melynek helyszíne a csillaggal behelyettesített Földön a görög sziget, a legendában Árkádiának nevezett térség. Fantasztikusnak az bizonyul, amikor ez a planetáris „objektum” eltűnik, s helyét elfoglalja az elbeszélő hőssel képviselt tevékeny emberi valóság. Elbeszélésünkben az álom az a helyzet, amikor az érzékelés, a képzetalkotás, a képzelet, a fogalom, azaz az ész eszközrendszere kikapcsolásra kerül, s a világ nem látványként, hanem történésként jelenik meg az aktor számára, az ő személyes történeteként. Ezért hangzik el végkonklúzióként: „Láttam az igazságot.” A nem látható látomása maga az eksztatikus modalitás, annak narratív megfelelője. Eredménye a személytörténet síkján az eksztatikus beszédmód elsajátítása: „Igen, élet és igehirdetés! [...] Megyek hirdetni, mert hirdetni akarom! Mit? Az igazságot, mert én láttam, tulajdon szememmel láttam egész dicsőségét!” (DOSZTOJEVSZKIJ 1980, 502). Az álomban látott „Paradicsomot” nem lehet leírni. Ugyanis, mint állítja: „Álom után elvesztettem a szavakat” – tudniillik az ideális, a tökéletes harmóniát reprezentálni képes szavakat. Kétségkívül azért, mert a nevetséges ember beszédének nincs relevanciája, e beszédmód tárgyaként nincs tökéletes valóság, sőt, valóság sincs. De a rá irányuló vágy – a létlehetőség akarása – létezik, és pedig abban a dimenzióban, melyet az álom – a feltétlen akarás szublimációja – kiiktathatatlannal létünk, létlehetőségünk összetevőjeként tárt fel. Ennek diszkurzusa az igehirdetés nyelve, melynek passzusát – a *Szentírás* szövegéhez folyamodva – saját hiányzó szavai helyére implikálja: „Az az alapvető: szeresd a többieket úgy, mint magadat. Ez a legfontosabb [...]” (DOSZTOJEVSZKIJ 1980, 502). Ezek a feltétlen odaadást demonstráló eksztatikus szavak, amelyeket a személyes elbeszélés alanya meg tud fogalmazni a maga megnyilatkozásában – az elbeszélés saját nyelvén, a próza nyelvén.

Gárdonyi Géza transzkripciója

A *Mesterkönyv* szerzőjének álláspontja szerint „az elbeszélő érték az extázisok fesztésében nyilvánul” meg (GÁRDONYI 1974, 24). Továbbá: „Az a legjobb író, akinek összegyűjtött munkáira legjobban ráillene címül: *Extázisok*.” Példák: „Csak a nagy írók műveiben találsz nagy érzéseket. (Dante, Shakespeare, Egyiptomi József története)” (GÁRDONYI 1974, 58).

Dosztojevszkij ebben a vonatkozásban egyedülálló etalon Gárdonyi számára,⁹ aki az indittatásról így nyilatkozott: „Tehát Dosztojevszkij fogja fel helyesen: extázist extázisra keress és írd!” (GÁRDONYI 1974, 75). Az eksztázis szüzséje nem az élettörténet, nem az élet- és jellemrajz¹⁰ rekonstruálására (leírására) irányul, hanem az alanyi jelenlét intenzitását, a cselekvésben az akarat-megnyilvánulást, a rendkívüli elszántságot, eszmeileg az elvszerű vállalást tematizálja: „Nem [azt], hogy mi történik veled, hanem hogy mi történik akkor a szívedben” (uo.), a feltétlen odaadás centrumában. Természetesen nem a karakter erkölcsrajzi megítélését célozza meg az elbeszélés: „Dosztojevszkij, ha a folytatáson gondolkodik, a szituáción gondolkodik, Gogol a karakterjegyeken” (GÁRDONYI 1974, 88). Azokon a szituációkon, amelyek a szív történetét, az önkép ellenpólusával való szembesülés helyzetében jeleníti meg. Az eksztatikus életgyakorlatot kiváltó szituáció – határhelyzet. Olyan krízisvalóság, amelyben a cselekvő kilépni kényszerül karaktere és szokásai megmerevedett korlátai közül, miközben önmagában saját antagonistáját ismeri fel, s ezzel az éntudat és az öntudat konfliktusát leplezi le. Ennek a fordulatnak a megjelenítésében Gárdonyi elbeszélése kontrapunktikus szerkesztést alkalmaz, a belső kétszólamúság prózanyelvi képződményeit mozgósítja: „Ellentét szüli a szituációt, szituáció az extázist. Dosztojevszkij csak extázisokkal dolgozik. Ütközés egyre-másra. Emberbe, milióbe. Ez neki a regény” (GÁRDONYI 1974, 88).

A kétszólamú modalitás az „új ember” előtt azt az alakmást hívja életre, amely az én-tudat ellenpólusát a szerelmi találkozás szituációjában alakítja ki, a másik iránti érzéki-érzelmi-akarat-odaadásban. Ezt az alakot a szép eksztázisaként je-

⁹ Erről részletesebben lásd Kovács 2014, 245–281.

¹⁰ Gárdonyi „jellem” helyett szándékosan *karaktert* mond, mivel a regény konstitutív elve szerint utóbbi önnön antagonistáját, alakmását (például karikatúráját, vagy éppen idealizált szépségét) is magában foglalja. Az „átellenes pólus” aktora a jellemző tulajdonságok erkölcsrajzi egységét szünteti meg, hasadást okozva, illetve felismerést inspirálva. (Például *Fukar lovag*, *Holt lelkek*, *Élő halott*, *Szegény gazdagok*.) Az író egyenesen esztétikai törvénynek tekinti ezt a képződményt: „A fenséges az erejét a rútból meríti, s így a két véglet érintkezik. (Isten is ellentézekre épített)” (GÁRDONYI 1974, 24). A karakter a regényben – Gárdonyi poétikája szerint – a cselekvő „akarat-megnyilvánulás” (GÁRDONYI 1974, 107) alanyát jeleníti meg, azaz a szenvedély intenciójának (eszméjének) hordozóját.

leníti meg Gárdonyi regénye. Például Júlia (*Te, Berkenye!*) vagy Eszter (*Ábel és Eszter*) vagy Biri (*Aggyisten Biri!*) vagy Margit (*Isten rabjai*) képviseli a válaszként felhangzó ellenszólómat, amelynek megnyilvánulása eksztatikus látomásban ölt testet.

A hős a fordulat pillanatában a számára fontos másik, nem én-azonos szereplő szeme – és szenvedélyének eszméje – közvetítésével kezdi látni magát, aki viszont az *ego* láthatatlan felének tükréként jelenik meg, ahogy ezt a nőalak virtuális megjelenése tanúsítja: „Lelkednek is képe” vagyok. Pali az *Aggyisten, Biri!* című regényben,¹¹ az elbeszélő cselekmény döntő pillanatában – „Csak a szemét látta, azt a sugárzó tiszta szép szemét” (GÁRDONYI 1963, 72). Itt a sugárzás tölti be a véges létező külpontosításának funkcióját, a végtelennel létesítendő érintkezés feladatát – hol az álom, hol a zenei hangzás, hol a természet (víztükör) közvetítésével. Vagyis az érzéki szerelem ideáját a regénynyelv megvilágításában, azaz az érzéki odaadásban a szép lét megnyilvánulását.

Tehát a szép tündérszem is az eksztatikus látomás orgánuma. A gyönyörű leány, Biri sóvárgó szeme szerelmesének alakmását vetíti ki az álomlátás szférájába, a külpontosított – megtisztuló – önszemlélet forrásaként. Térbeli attribútuma a „pocsolyával” (Pali locusával) szemben elhelyezkedő „tiszta forrás”. A nő szeme mint az odaadó ember kibontakozó önképe tűnik föl a látomásban, a láthatatlan, az átváltozás jövőd emberét jelenítve meg. Ezért az észlelés és a tudás kikapcsolását szolgáló álomban formálódik meg, ahol szimbolikus egységet alkot. A víz itt az eksztatikus nézetet, a fordított perspektívát biztosítja: „Hát lám, a pocsolya tükrében a maga képe is átváltozik a Biri képévé: Biri mosolyog fel a vízből, mint valami vízi tündér, mosolyog Palira azzal a különös hajlású, finom szép szemöldökével.” Biri, az Istenanya attribútumaival, kék ingben, a forrás vizével korsójában és sarlójával, az érzéki – „epekedő” – férfi álmában a belső ember látomását képviseli: „én a te képed vagyok [...] Szemed legszebb képe. Lelkednek is képe...” (GÁRDONYI 1963, 47). Tehát a hiteles önlátásé, melyet nemcsak a test szeme, hanem a „szellemszem” is vezérel: „Odafordítja a szemét, hát látja, hogy a tükörből Biri csudálkozik reá, Biri azzal a szomorú szép tündérszemével” (GÁRDONYI 1963, 81). Az Amerikából visszatért, revolverével, csizmájával és dongójával bajlódó katonára helyett a maga számára is láthatatlan ember jelenik meg, a tiszta forrásba beavatott figura.

¹¹ Az alkotói és a női odaadás látásmódjának, illetve az „élet vize” és a műalkotás forrásának rokonítását demonstrálja Csontváry *Mária kútja Názáretben* címen 1908-ban bemutatott, a plein air életművet összegző képe, melyen a festő önmagát jeleníti meg a forrásból merítő korsóval Mária mellett. A festéssel is foglalkozó Gárdonyi elvben láthatta ezt a Városligeti Iparcsarnokban kiállított festményt. Emlékeztetnék arra, hogy (függetlenül Csontvárytól) elsőként Schöpflin Aladár tájékozik hasonló módon, amikor a „plein air népiesség” fogalmát használja Gárdonyi kapcsán. Vö. SCHÖPFLIN 1967.

Az eksztatikus látásmód lényeges képződménye Dosztojevszkij prózájában a látomás, a vízió, amelyben a konkrét létező alakját eljövendő mása egészíti ki – a jelenlétet a jelenben érlelődő létlehetőség szignalizációja. A látomásban lényegében a megjelenő jelen teljeseedik ki, a prezentum prezenciája. Ezek a látomások alkotják anyagát a *Jelenések könyvének*, amelyben az anticipált véget a könyv a megjelenő jelenvalóságban éri tetten. Explikációját a jelképek rendszere teszi lehetővé. Ilyen a Könyv, a Parázna asszony, a három lovas. Az apokalipszis műfaja eredetileg irodalmi műfaj volt.

Az álomban megképződő vízió kiemelkedő művei Dosztojevszkijnél az *Aranykor* látomások Verszilov és Sztavrogin vallomásában, illetve a *Nevetséges ember álma* szövegében.

Az eksztázis prózanyelvi technikája – Gárdonyi olvasatában – az ellentételezés:

„Ha a karakter-ellentézis pontokat megtaláltad, a mese fonását is megtaláltad”
(GÁRDONYI 1974, 92).

De ez a működés nemcsak a regényben érvényesül, hanem már a köznapi tapasztalat szintjén is:

„Nagy felindulásban, extázisban az ember épp ellenkezően viselkedik, mint ahogyan szokott, mint ahogy karakterét ismerve várható. Például Hamlet hosszú időn át készül a bosszúra, mégis mikor elérkezett a pillanat, haboz. A mindennapi életben is nem azt látjuk-e, hogy például a jámbor megvadul dühében, az ájtatos káromkodik, a parasztnő felemeli a szoknyáját?” (GÁRDONYI 1974, 93).

A szép új felfogásának kifejtése során is a szív története, az eksztázis és az ellentételezés kölcsönhatása dominál:

„De minden olyan hős jó hős, akit az olvasó a szívével fog fel. Ezért lehet szimpatikus hős a testileg rút is, vagy az alsórendű. Például Hugo Békája, Quasimodója, Dosztojevszkij Raskolnyikovja szebb, mint Beniczkyné grófnői és Herczeg jukker-asszonyai, Jókai daliás hősei” (GÁRDONYI 1974, 100).

Ugyanígy fogalmaz a szerelem megközelítése kapcsán, *A félkegyelmű* olvasásának hatására: „A szép nőt hogy szereti hősöd, nem érdekes, míg azt nem látjuk, hogy szenved érte. Bár előbb tudtam volna” (GÁRDONYI 1974, 81). Az eksztázis szinonimája lehet a „rezgés”, amikor a zenei vagy költészeti kiemelés a téma: „Az emberek csak akkor látják, mennyi minden szépben élnek, ha az író megmutatja. Mennyi juhász ment már számon, de csak azóta szép, mióta Petőfiben rezdülést keltett” (GÁRDONYI 1974, 82). A szépet ugyanis a prózaköltészetben nem a tökéletes alaki- testi arányosság, plaszticitás és harmónia képezi, hanem felismerése ott,

ahol nyoma sincs „esztétikai minőségnek”: „A kész szépet adni nem virtus. A rútat tedd széppé és vidd az olvasó szívébe. Milyen nagy különbség Beniczkyné és Dosztojevszkij között, Hóféherke és Hugo Békája között! Olykor rút a szép, olykor szép a rút” (uo.). Ezzel van összhangban a stilizált szépség megítélése, amelyet a giccs reprezentál: „A szép nő szép miliőben és az idilli jelenet szép helyen, szép időben: érezzük, hogy csinálmány, mint az aranyhajú grófkisasszony” (uo.).

Pillantás a filozófiai reflexióra

A Dosztojevszkij által preferált regényírói látásmód igen gyorsan visszhangra talált a közép-európai régió bölcséletében is. A leginkább átütő erejű értelmezés Nietzsche tollából származik, aki az eksztatikus életgyakorlat legradikálisabb mintáját tulajdonítja Dosztojevszkijnek. Felismeri, hogy Dosztojevszkij prózája helyreállította az eszme ontológiai státuszát, amennyiben célja, hogy az „eszme hősére” redukált *egót*, az észlényt visszaszármaztassa a létnek. Az ideológus, eszméje diktátumát követve, elválasztja a cselekvőt és a cselekvését egymástól, továbbá a cselekvést és a cselekvő szavát, a szót és a személyes megnyilatkozást, illetve az egész valóságot a kifejezés alanyától. Nietzsche a hatalom akarása „követelményeként” ezt írta: „[...] a cselekvőt ismét belefoglaljuk a cselekvésbe, miután fogalmilag elválasztottuk tőle, és ezzel a cselekvést üressé tettük” (NIETZSCHE 2002, 289). Az erre leginkább hivatott nyelviség a művészeté. A művészet nemcsak az észleletet, de a cselekvést is emberi műnek mutatja, midőn az alanyt – kiemelve az önmagára zárt reflexiós tudatból – visszatulajdonítja a személyt aktualizáló cselekvésének aktusrendjébe, a *Werden* értelmében vett létesemény, a kifejlő létezés szférájába. Ennek következményeképpen jelentheti ki a jeles gondolkodó: „A művészet lényege továbbra is a létezés tökéletesítése [...]” (NIETZSCHE 2002, 349). Nietzsche a fogalmilag kasztrált antroposz meghaladására szólít fel, s ennek gondolati megalapozásában a költői nyelv emberképeire, többek között Dosztojevszkij művészetére hivatkozik. Bírálva a reflexió és rezignáció végeredményét, a pesszimizmust (egyebek mellett a Schopenhauerét), a költészet nyelvét létpredikátummal ruházza föl: „a művészet lényegében *áldás, igenlés, a lét istenítése*... Becsapjátok magatokat, ha másként állítjátok. – Mennyire megváltó Dosztojevszkij!” (NIETZSCHE 2002, 349–350).

Ejtsünk szót egy eredeti magyar elméleti reflexióról. Balázs Béla a *kifejező tett* fogalmát vezeti be az eksztatikus jelenvalóság jelölésére, mivel Dosztojevszkij ebben a felfogásban kiiktatja a klasszikus és naturalisztikus epikai kánonból ismert eljárást, többek között a miliőre alapozó szociális, vagy pedig az introspekcióra támaszkodó lélektani motiváció lehetőségét:

Művészet annyi, mint megvalósítás, és etikailag is problematikus minden lelki élmény, míg *kifejező tettet* meg nem találja. Nagy költők az új érzésre, *amire szó eddig nem volt*, új szót tudnak csinálni és nagy regényírók, teszem Dosztojevszkij új tetteket találnak új lelki események kifejezésére (BALÁZS 1917, kiemelés tőlem – K. Á.).¹²

Az eksztatikus képződménybe foglalt tett Dosztojevszkijnél az aktusban nyilvánul meg, s olyan öntevékenységet feltételez, amely a kifejezés, a releváns saját szó keresését is prezentálja. Minthogy a megértés (önmegértés) tárgya mindig kifejezett (például elbeszél), a szó és a szöveg korelációinak interpretációját feltételezi. Az új tett „lelki eseményeket” jelenít meg, az eksztatikus végrehajtásban éppen az akarat megnyilvánulását. Ily módon viszont a cselekvés intenciójára, referenciájának azonosítására irányul, s ezzel az akarat kivetülését az „új szó” szintjére transzponálja, a nyelvi prezentáció igényét inspirálva.

Dosztojevszkij végül is a gondolkodás azon mintáját alkotja meg, amelyet ma „egzisztenciális értelmezésnek” nevezünk, tekintettel arra, hogy a regényíró a gondolatot nem hajlandó elválasztani a gondolás-esemény aktorától, a cselekvő és beszélő embertől. A szubjektum ebben az értelmezésben tehát nem pusztán egyed, hanem a létként felismert valóság kiteljesedésének aktus-centruma – nem a valóság leképezésének vagy általánosításának, s nem is intellektuális műveletek konzekvens sorozatának végrehajtója.

Különös egyértelműséggel és tömörséggel fogalmazza meg ezt az álláspontot Dosztojevszkij egyik jegyzetfüzetében, ahol a valóságfogalom, illetve a művészi realizmus kérdésén vitatkozó kortársaival folytat polémiát. Nem elégedhetünk meg azzal a megállapítással, hogy a Kezdet és a Vég megközelíthetetlen az érzékek és az elme számára. Ezenfölül – Dosztojevszkij szerint – azt is számba kell venni, hogy:

A teljes valóság nem merül ki a jelen számunkra hozzáférhető köznapi létezésével, minthogy annak hatalmas része a még lappangó, a még nem kimondott jövőendő Szó módján foglaltatik benne¹³ (ДОСТОЕВСКИЙ 1974, 237).

¹² Persze ezt az esztétikai megközelítést a poétika szempontjából specifikussá szükséges tenni. Az elbeszélő szó, megkonstruálván a „kifejező tettet”, újabb tulajdonsággal ruházza fel a cselekvésről alkotott fogalmunkat, amennyiben az önmegértés tárgyává teszi: az elbeszélés aktusában a kifejezés késztetéssé módosul – a jelképezés késztetésévé.

¹³ Hívjuk fel a figyelmet arra, hogy a valóságot jelölő orosz szó a cselekvés, a tevékenység jeléből képzett forma: a *d'ejstvitenosty* (действительность) a *d'ejstvie* (действие) 'cselekvés, akció' származéka. Értelmező fordításban tevékeny/cselekvő valóság kifejezéssel adható vissza; ennek ekvivalense az „eleven élet”.

Az adott összefüggést elemeztük fentebb a létezés és a létlehetőség kapcsolatának értelmezése során, hangsúlyozva, hogy az életgyakorlat ebben az összefüggésben tárul fel egzisztenciaként. Hiszen a létlehetőség valósággá, a potencia realitássá kizárólag a tudatosan vállalt tettben, a cselekvés akarásában testesülhet meg. Az akarat ebben az értelemben szabad, s épp ezért a cselekvés nem hárítható el – pro vagy kontra meg kell történnie. Ez a gondolatmenet kerül kifejtésre a *Feljegyzések az egérlyukból* című kisregény gondolati problematikájának keretében.

Dosztojevszkij idézett megközelítéséhez kapcsolható József Attila felfogása arról, hogy a nyelvi cselekvőség a releváns szó keresését jelenti, valamint arról, hogy a *keresett szó* kis poéma, műalkotás-embrió – szemben a „meglévő szóval”, amely vagy fogalomként, vagy szemléleti formaként (szóképként) funkcionál. Következésképpen: „[...] ha a szó műalkotás, a használt, meglévő szó pedig nem az, akkor nyilvánvaló, hogy a *nem meglévő szó műalkotás*” (vö. JÓZSEF 1967, 120–121). Ez a szó a szöveg poézisének legkisebb formai eleme. De egyben a szöveg-egésszel izomorf konstitutív faktora. A gondolatmenet arra épül, hogy a nyelvi forma „kettős minőségét” tartja mérvadó elvnek: a szó mint jel (vagy jelkép) és a *szó mint tevékenység*,¹⁴ azaz nem meglévő nyelvi-dologi tény. S ha nem meglévőről beszélünk, a költői szövegben „keletkező szót kell értenünk rajta. Vagyis a szó a használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás.” Így a szó mint aktus, a szó mint öntevékeny nyelvi forma a műalkotásban „saját keletkezésének a szerepét játssza”. Mégpedig oly módon, hogy a szövegben aktivizált „összes többi szóval egyszerre keletkezik” (JÓZSEF 1967, 121). Ez azt is jelenti, hogy a nyelvi alkotás tárgya a műalkotásban „nem a való lényeg, hanem az igaz lényeg” (uo.). Ez a lényeg, túlmutatva a konkrét létezőn, a „teljes valóság” értelmét mint *létlehetőséget* képviseli. Célja pedig a megértés: „nem az alakon át szemléletünk által minősített dologbeli létnek [a létezőnek], hanem az elsődlegesen minősítő dolog előtti létnek megértése” (JÓZSEF 1967, 137). Mint már említettem, ez Dosztojevszkij felfogásában a folyton keletkező „teljes valóság” értelmének felel meg. A mondottak fényében kijelenthető, hogy „a művészet a *tiszta esztétika* illetékessége alá nem tartozik” (JÓZSEF 1967, 136). József Attila erre vonatkozóan a „művészet metafizikája” kifejezést használja: a dolog előtti és az alak előtti, preegzisztens valóság (vagyis a létlehetőség) lényegének megértése a műalkotás tükrében ontológiai megközelítést ír elő. Példái között József Attila részletesen tárgyalja a *Karamazov testvéreket* (JÓZSEF 1967, 152–154).

A preverbális szakasz, a még nem artikulált – ez a kimondásra váró dimenziójával kiegészített – realitás produkálja azokat a rejtjeleket, amelyek alapján a „kiteljesedett szót” végül is kimondják – Dosztojevszkij listája szerint – a költői

¹⁴ A „szép” forma (pl. „a forma ragyogása”), vagyis a művészi kifejezés mint stílus vagy szimbólum (kettős kifejezés) József Attila szerint nem lehet a művészi megnyilatkozás kritériuma. A forma a nyelvi prezentációban tevékenység – nem kép, nem jelkép, nem fogalom (JÓZSEF 1967, 102).

gondolkodás olyan géniuszai, mint Homérosz, Krisztus, Shakespeare, Cervantes, Puskin.

És Hölderlin, mondaná Heidegger, aki szinte szóról szóra egyező módon fogalmazta meg az „egzisztáló gondolkodás” lényegét és a szótörténéssel való összefüggését: „Ugyanis a gondolkodás a maga mondásában csak a lét ki nem mondott szavát juttatja szóhoz [...]. A lét folyton úton van felé” (HEIDEGGER 2003, 332).

Bibliográfia

- BALÁZS Béla (1917), Emil, Alphons Rheinhardt: *Das Abenteuer im Geiste*. (S. Fischer, Berlin), *Nyugat* 1917/15.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics (1976), *A félkegyelmű*, Európa.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics (1980), *Egy nevetséges ember álma*, Európa.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics (1985), Néhány szó George Sand-ról, in *Tanulmányok vallomások*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 73–82.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. (1974), Бесы. Глава «У Тихона». Рукописные редакции, in ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Том 11, Ленинград, «Наука»
- GÁRDONYI Géza (1963), *Kisregények 1914–1922*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- GÁRDONYI Géza (1974), Mesterkönyv, in uő, *Titkosnapló*, (szerk. Z. SZALAI Sándor), Budapest Szépirodalmi Könyvkiadó, 51–147.
- HEIDEGGER, Martin (2003), Levél a „humanizmusról”, in uő, *Útjelzők* (ford. BACSÓ Béla), Budapest, Osiris.
- JÓZSEF Attila (1967), *Irodalom és szocializmus. Válogatott esztétikai tanulmányok*, Budapest, Kossuth.
- KOVÁCS Árpád (2014), A „legújabb Gárdonyi”: arccal Dosztojevszkij felé. A poétikai irányváltás kérdéséhez, *Filológiai Közlöny*, 2014/2. (LX), 245–281.
- KUNCZ Aladár (1924), Dosztojevszkij miszticizmusa, *Nyugat* 1924/2.
- LACHMANN, Renate (1990), Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol', Dostoevskij, Nabokov, in uő, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main, 463–488.
- NIETZSCHE, Friedrich (2002), *A hatalom akarása* (ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor), Budapest, Cartaphilus.
- SCHÖPFLIN Aladár (1967), A város, in uő, *Válogatott tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi.

„Isten madárkái”

F. M. Dosztojevszkij és Mészöly Miklós madár-metaforái

A kiemelkedő 20. századi magyar író, Mészöly Miklós születése 100. évfordulójának alkalmából két műve (*Film* és *Megbocsátás*) is megjelent orosz nyelven (МЕСЕЙ 2020). A *Magasiskola* című kisregényét már korábban lefordították (МЕСЕЙ 1997), de visszhang nélkül maradt, holott az nemcsak felülírja a riport műfaját az abszurd poétika és a parabola-jelleg segítségével, hanem F. M. Dosztojevszkijnek, a Mészöly által egyik leginkább nagyra becsült szerzőnek (MÉSZÖLY–SZIGETI 1999, 16) a hatását is magán viseli. A sólyomtelep zárt világa, amelyben a ragadozó madarakat zsákmányállatok célzott vadászatára és elpusztítására képezik ki, egy új, szabad, költői szó igényét is megteremti, és ez a pusztai élettapasztalatot átvitt értelmű „magasiskolá”-vá avatja a szövegben.

Az alábbiakban sorra veszem a *Karamazov testvérek*ben (DOSZTOJEVSZKIJ 1977) megjelenő madár-metaforákat, melyek vonatkozásában keresek áthallásokat a magyar elbeszéléssel. A potenciális párhuzamok feltárása során több elismert Dosztojevszkij- (KOVÁCS 1994; KROÓ 1991; MILLER 1992; S. HORVÁTH 1995; БАРИШТ 2018; ВЕТЛОВСКАЯ 2007; КАСАТКИНА 2007; СТЕПАНИН 2018) és Mészöly-kutató (FOGARASSY 2004; SZIRÁK 1998; SZOLLÁTH 2010; ТНОМКА 1995) munkájára is támaszkodom. A tanulmány szűk keretei nem teszik lehetővé, hogy kitérjek a szakirodalom taglalására, az írókat és műveiket megillető alapos és széles körű vizsgálatokra, ezért kontextualizálás helyett kizárólag egy szempontot fejtek ki. Az összeolvasásra választott művek egyik meghatározó jelentéssíkját a *ragadozó madarak* és a *zsákmányállatok* ellentéte alkotja, ugyanis az ehhez kapcsolódó metaforákon keresztül bontakoznak ki a szabadság és a rabság, a testvériség és az önmegvalósítás, a szeretet és az együttérzés kérdései.

Mészöly *Magasiskolájában* (MÉSZÖLY 1985) az egyes szám első személyű elbeszélő egy alföldi solymászatnál tapasztalt élményeiről számol be. Az eredeti szándék azonban gyökeresen megváltozik, ahogy a madarakhoz való viszony módosul, és az elkészült szövegbe visszamenőleg beleszövődik a metaforikusság. A prólógus ugyanis már az első sorokban is az „úszó” hajnali ködre, illetve egy magányos sasra fókuszál, amely a pusztta felett köröz, de üveges tekintete és mozdulatlan szárnya mintha életteleniségéről tanúskodna. A főszöveg madár-motívumainak a

sorát a bíbic nyitja meg, amely hangos jajgatásával veszélyre figyelmeztet: lovasok (az író főhős és vendéglátója) közelednek. A telep vezetője, aki a *Lilik*, vadludat jelentő nevet tulajdonította magának, egyértelmű szeretettel csak a kis énekesmadarakhoz viszonyul: énekük képletes érzékeltetésében mintha ő is fiókává lényegülne át. Ragadozó madaraival is gondoskodóan és tisztelettel bánik, a betanításra használt zsákmányállatok (gémek), illetve táplálékok (galambok és varjak) iránt ugyanakkor sem együttérzést, sem szánalmat nem tanúsít. Még szobáját is, amelyet az elbeszélő „cellá”-nak (!) nevez, madár-ábrázolásokkal díszíti: kedvenc sólymait festi meg, amint gémekekkel küzdenek.

Kezdetben a főhős igyekszik azonosulni a telepvezető nézőpontjával. Elbeszélőként a tó partján összegyűlt gémekek rikoltozását „otrombá”-nak nevezi, Lilik pedig a madárcsapatot a szabad emberek vidám és zajos sétájával rokonítja: „olyan ez, mint kint a Duna-parton” (MÉSZÖLY 1985, 239). A vadon élő szárnyasok gyanútlanul élvezik a szabadságukat, ez azonban a ragadozómadarak és a sólyomtelep prédájává teszi őket. Sőt mi több, az elbeszélés szövegében az azonos predikátum révén a sólymok (Lilik „levágatja” velük a gémekeket) és a zsákmányokat feldaraboló emberek cselekvése között párhuzam jön létre. Tehát nemcsak a kés (tárgyi metafora) vág, hanem a sólymok is: éles röptük, karmuk és csőrük, valamint vijjogásuk „széthasítja” a teret és az azt megtöltő élőlényeket. A főhős városias szokásait levetkőzi és szánalmát elnyomja, amikor a varjakat a többi solymászhoz hasonló érzéketlenséggel belezi ki. Ezek a cselekvések később már értelmetlen öldökléssé fajulnak számára, és a riporter objektív, illetve a solymászok katonai nyelvezetét a költői és humánus nyelv váltja fel. Ehhez a problémakörhöz kapcsolódik a szabadság kérdése is, amelyet a halál locusa – a könyörtelen nap égette puszta – metaforizál.

Lássuk, hogyan realizálódik mindez Dosztojevszkij regényében. A *Karamazov testvérek* minden lényeges cselekményszála az evangéliumi magvető példázatát, regényi konkrétságában Zoszima testvérenek a történetét ismétli meg, mégpedig madarakkal kapcsolatos metaforikus konstrukciók prezentációjaként. Ez nyelvi síkon is motiváltnak tekinthető, amennyiben *Markel* nevét a *Karamazov* anagrammájaként értelmezzük. Példának okáért, Zoszima sztarec legközelebbi tanítványának, Aljosa Karamazovnak a pénzhez fűződő viszonyát egy madár-hasonlat jellemzi, ugyanis a hős nem foglalkozik azzal, milyen pénzből, pontosabban „kinek a költségén él” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 30). Ebben is különbözik szűkmarkú apjától, Fjodortól, aki az anyagiakat fia esetében a magvakkal rokonítja: „te alig költesz pénzt; akár a kanári: két szem egy héten...” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 34). Finanziális gondok határozzák meg ugyanakkor a legidősebb testvér, Dmitrij (Mitya) cselekedeteit, aki ellen folytatott nyomozás azon a gyanún alapul, hogy ő rabolta ki és ölte meg szülőatyját. Az apa és fia konfliktusa, amely a materiális jegyekben bővelkedő Grusenyka miatt robban ki, a koncon marakodó ragadozó madarakra emlékeztet. Ezt támasztja alá az is, hogy az öregember a nőt „fiókám”-nak nevezi.

Az elbeszélő a többi szereplőt is hasonló attribútumokkal ruházza fel. Zoszima sztarec alakjának jelölői nemcsak az orrának (vö. „hegyes, mint a madár csőre” DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 56), hanem az egész arcának madárszerű, illetve nőies karaktert adnak. Ezzel szemben Ferapont atya viselkedése inkább ragadozó madarat idéz fel, különösen akkor, amikor kigúnyol egy fiatal szerzetest, mert az, véleménye szerint, „buta” kérdésekkel ostromolja. Nevetség tárgyává teszi azzal az állítással is, hogy a Szentlélek galamb, a Szent Lélek pedig fecske vagy más madár alakjában száll alá. Látszólag nincs különbség a szavaiban, azonban ezek jól demonstrálják az atya és Zoszima közötti differenciát. Ferapont azt is felháborítónak tarthatja, hogy Zoszima megsérti a remetelakok szigorú törvényeit: nők is látogatják. Ebben a vonatkozásban például Fjodor Karamazov a nőket tojókkal helyezi egy síkra, mivel az Athosz-hegyen „nem lehet semmilyen nőnemű élőlény, se tyúk, se pulyka, se üsző...” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 53).

A remeteház eldugott helyen, egy kis erdő túloldalán, a sztyeppe szomszédságában bújik meg. Zoszima otthona egyszerűen berendezett, szűk cella, amely ugyanakkor lakályosnak is mondható, hiszen kívül őszi virágok, belül rituális tárgyak töltik meg: rengeteg ikon és feszület (lásd a keresztet ölelő Mater dolorosa), amelyek a hívó szeretetét és alázatát tükrözik. A Szűzanya ábrázolása fontos szerepet játszik a regény egészében is nemcsak az eidetikus kompozíciók, ekphrasziszok következtében, hanem abból fakadóan is, hogy a madár-szimbólum gyakran nőalakra vonatkozik. Így például a beteg Lise is képes talpra állni, majd madárka módjára vidáman csicseregni. Ezt egzaltált édesanyja csodaként éli meg: azt hiszi, Zoszima gyógyította meg a lányát. A változásban azonban Aljosa érdemeit is ki kell emelni, akit az atya a Karamazov testvérek konfliktusait látva-hallva „küld a világba” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 103): azt mondja neki, hogy „szálljon alá”, tegyük hozzá, akár a Szentlélek. Aljosa elhagyja a sztaretet. A kolostori rend ugyanis az atyák abszolút hatalmát feltételezi, ami azt jelenti, hogy az engedetlen novíciusokat kiutasítják. Eleinte úgy tűnik, hogy a szerzetesi alávetettség az „én”-ről való szándékos lemondást jelenti, azonban az önállósulás és a valódi szabadság csak ilyenképpen szerezhető meg. Ebben a tekintetben az engedelmeséget a szabad akarat határozza meg, és ez jellemzi a szabadon szálló madarakat is.

Aljosa nagy megrázkódtatáson megy keresztül a szerzetesi, illetve a világi lét „iskolája” és különbségei miatt. Belső szorongása az erdőn való áthaladás során vetül ki: gondolatai nyomasztják, „összetörik” őt, miközben a fenyőket nézegeti. Ezen az elhagyatott helyen találkozik Rakityinnel, aki kineveti Aljosa vallásosságát. Ez a keresztút szituációját idézi meg, azonban az „ateistá”-nak tartott testvér, Ivan *A nagy inkvizítor* című „poémája” szintén összecseng Aljosa problémájával. Krisztust az öreg inkvizítor ugyanis azzal a zoszimaival rokon ajánlattal kísérti meg, hogy menjen az emberek közé. Ő azonban nem „kenyeret”, hanem a „szabadság ígéretét” viszi el nekik. A megkísértés Evangéliumokból és példaza-

tokból ismert története (a „csupasz, forró pusztában”, DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 332) a regény különböző cselekményszálainak prezentációjában mind konkrét, mind szimbolikus formában újrateremtődik. Az inkvizítor azt állítja, hogy minden olyan megpróbáltatáson keresztülment, mint Krisztus („gyökereket evett a pusztában”, DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 157), hogy szabad legyen, mégis magára maradt az emberekkel szemben, akik képtelenek voltak „megbirkózni a szabadságukkal” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 343). A boldogság „nem krisztusi” formája – a kenyér a rabságot jelképezi, amelybe az emberiséget az úgynevezett „eszes emberek” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 343) taszították, akik közösségéhez később az inkvizítor is csatlakozott. Ebben a vonatkozásban párhuzamot vonhatunk a poéma témája és „szerzője”, Ivan története között, akit Szmeryakov „okos ember”-nek (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 365) nevez. Amikor elhagyja apja házát, Ivannak először úgy tűnik, hogy végre „szabad” lett, később azonban ráeszmél, hogy ezáltal csak lehetőséget biztosított az apagyilkosságra. „Útas”-ként szemléli a tájat, így egy arra szálló vadlibarajt. A vadon élő madarakhoz hagyományosan szabadság jegyét társítják, Ivan poémájában azonban az inkvizítor a rabszolgaságba taszított embereket nevezi „libák”-nak, azaz „balgák”-nak (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 343). A továbbiakban is e gondolat mentén bontja ki Dosztojevszkij a szabadság és a rabság kérdéseit a madár-metáforákon keresztül.

Mészöly elbeszélésében is hangsúlyos problémaként vetődik fel a választás lehetősége. A telepi sólymok szabadsága és ereje itt csak látszólagos, mert a vadászatra és katonai fegyelemre kiképzett ragadozókra bőrkápat húznak, és szíjjal kötik meg őket. Lilik vagy a pusztán állít csapdát a vadsólymoknak, vagy a rezervátumi fészkeket fosztja ki, hogy fiókákhoz jusson. A madarak így csak a rendezetlen rezervátumokban élhetnek viszonylagos szabadságban, ez a tér azonban szintén a halál locusaként azonosítható, ugyanis szarvasok tetemei és fák „csontváza” alkotják. A *Magasiskola* szövegében a rabságot jelképező tárgy a telepvezető beszédmódját is jelöli („csak módjával vevegette le fejemről a bőrkápat” MÉSZÖLY 1985, 245), amely kezdetben azzal a biztonságot nyújtó tudattal tölti el az író főhóst, hogy solymász-tevékenységük jogszerű, később azonban a tragikus események hatására fokozatosan megszabadul a „bőrkápa”-tól. Idesorolhatjuk azt a felismerést is, hogy a betanított sólyom gyakran nem vadászik, csak gyakorlatozik, de még ezek a játékok is az életükért küzdő zsákmánymadarak halálával végződnek.

Dosztojevszkij művében Zoszima testvére, Markel hasonlóképpen világosodik meg a halála előtt (vö. a metanoia jelenségével Szent Pál, Szent Ágoston, Szent Ferenc és mások esetében). A természet tavaszi újjászületése és a bűnös „feltámadása” egyszerre zajlik: a kert virágba borul, a madarak, mint a gyermekek, „bekacagtak, bedaloltak az ablakán” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 15), a haladokló pedig felvidul és bocsánatot, megbocsátást kér bűneiért tőlük. Ugyanez az eseménysor figyelhető meg Aljosa féltestvérénél, Mityánál, aki mintegy delíriumban himnuszt zeng a Naphoz, a madarakhoz és a természethez. Mindkét hős

„paradicsomi”-ként éli meg ezt az állapotot, miközben környezetük „zavarodottak”-nak („esze-mentek”-nek) tartja őket. Markel (akárcsak később Zoszima) vidáman és örömmel hal meg húsvét és pünkösöd között, és testvérét a „világba küldi”, hogy „játsszon és éljen helyette is”, akár egy gyermek (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 16). Szavai Zoszima számára „gyönyörű”-nek és „isteni”-nek tűnnek, ám jelentésüket csak később lesz képes elsajátítani. Az elsajátítást gyermeki fogékonyságával magyarázza, melynek köszönhetően a *mag* valóban termést hozhat: „Isten igéjének első magját” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 17) „értelmesen” a nagyhét hétfői nagymise során felolvasott beszéd, a megtermékenyítő erejű fény („Isten sugarai”) és a tisztító tömjén hatására fogadja be. Következésképpen a magvető példázata az ő életében is a jó szóban testesül meg. Ez a történet látszik megismétlődni akkor is, amikor Aljosa az inkvizítorról szóló poéma meghallgatása után, Krisztus példáját követve, megcsókolja testvérét, a poéma „szerzőjét”. Tehát *Markel alakja a példázat első megszemélyesülése* lesz, amelyet a többi főbb regényhős reprodukál, és ennek eredményeképpen *szava*, amelyet a „madár-testvérek” „felcsipegetnek” – a *Karamazov testvérek* című regény szövegének megszületését is metaforizálja.

Mészöly elbeszélése a főhős szemlélődő tevékenységét, melynek során nagyítón keresztül és a sólymok repülési magasságából elképzelve tekint önmagára, a szerző kívülállásával helyezi egy síkra. Este a tábortűz mellett a solymászok a vadászatról énekelnek, mely dal verbálisan megismétli cselekvésüket, mégpedig a művészethez kapcsolódó metaforákon keresztül. Az írói szubjektum arra a felismerésre jut, hogy ha legendát próbál meg alkotni, amelyben az ember nem ragadozó madár (vö. Diana istennő), akkor magányos és védtelen marad – apró áldozat / zsákmány egy nagyobb hatalom: a halál színe előtt. Leküzdeni a jelentéktelenséget és felszabadítani önmagát a rabságból csak abban az esetben lehetséges, ha az ember megváltoztatja ezt a pozíciót, olyan helyet talál, ahol létezik a választás szabadsága. Ez értelmezhető a mű szövegében úgy is, mint a „szorongás” egzisztenciális diskurzusából való kiút keresése, amelyet a tehetetlenség pusztai szituációja okoz. A kiszabadulás révén lehet szert tenni egy új nyelvre, amely az elutazás és az írásaktus révén valósul meg.

Zoszima élettörténetének és tanításainak Aljosa által összeállított „feljegyzései”-ben megemlékszik egy ifjú madarász, aki panteisztikus formában dicséri a természetet, és érti a madarak (lélek?) nyelvét („fütyét”), tudja, hogyan kell őket magához csalogatni. A sztareccal egyetértenek abban, hogy minden buta, „esz-telen” teremtmény ismeri és járja a „maga útját”, és Zoszima idesorolja a lovat is, melynek pofáját „ábrázat”-nak nevezi (vö. Alekszej orcájával) (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 22). Így lesz ez az állat is része a szép és büntetlen teremtményeknek, ellentétben az emberrel, amely „kegyetlenül” veri a neki alárendelt és hozzá kötődő lényeket. A ló ütlegelésének motívuma a legnagyobb bűnként tematizálódik Raszkolnyikov álmában is a *Bűn és bűnhődés*ben.

Zoszima elbeszéli egy fiatalkori vétkét is, amelyet védtelen tisztiszolgája ellen követett el: megverte Afanaszijt, aki mint áldozat nem is védekezett (akárcsak Grigorij vagy a törzskapitány Mitya ütései alatt). Ezt a tettet a vallomás szubjektuma legalább akkora bűnként azonosítja (hasonlat formájában: „Mintha hegyes tüvel keresztülszúrták volna a lelkemet”, vö. a kutyának dobott kenyérgalaccsal, amelybe a „buta” gyermek Iljusecska tüt rejtett), mint a párbajra – gyilkosságra való felkészülést, ugyanis szintén ellentétben áll a környező, „paradicsomi” természet szépségével: a kertben ragyog a nap, „a madárcsók pedig magasztalják az Istent” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 26), azaz mintegy „hymnuszt” zengenek. Zoszima visszaemlékezik arra is, hogy bátyja méltatlannak érezte magát a szolgálóihoz, és bocsánatkérésével lemondja a párbajt: már nem képes megölni egy másik emberi lényt. Mitya is lelkiismeret-furdalást érez amiatt, hogy kiolthatta volna Grigorij életét.

A feljegyzések szubjektuma „testvérei”-nek („barátai”-nak és „gyermekei”-nek) nevezi hallgatóságát. A szeretetet pedig „tanítómester”-ként azonosítja (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 53), hiszen azt meg kell tanulni, azaz el kell sajátítani (ahogy a szót is: a „szerető jámborság” megkönnyíti mind a madarak, mind a gyermekek életét). Valamennyi élőlény globális összekapcsoltságát Zoszima az *óceán* képéhez teszi hasonlatossá: „akár az óceán, minden érintkezik egymással: ha itt megérintesz valamit, a világ túlsó végén érzik a hatása” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 53). A madarakhoz forduló ima (bocsánatkérés) az örömet és a vidámságot, az elragadtatást (a szeretet hymnuszának műfaji szavát) képviseli, és ez ad értelmet az életnek, „bármennyire oktalannak is tűnik az emberek számára” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 54), vagyis „nem eszes”-nek. Zoszima óvja tanítványait a „kishitűség”-től, „kétségbeesés”-től, mely állapot azonos azzal, ahogy az inkvizítor gyengének („balgá”-nak / „libá”-nak) tartja az embereket. A lélekben erős ember képes csak magára venni a világ bűneit, ezzel teljesen lemondani önmagáról, „megváltania” önmagát, és elnyerni a valódi szabadságot (énekesmadárrá válni).

Zoszima halála kulcsfontosságú esemény Aljosa átalakulásában. Földre hullásában – „örületében”, „önkívületé”-ben nem Ferapont, hanem Markel és Zoszima állapota reprodukálódik: a Szentlélek („madár”) száll rá, lelke megbocsátással és szeretettel telik meg. Ez a konkrét „bukás” Aljosa esetében is a magot szimbolizálja, és azt jelenti, hogy éretté, megérteni képessé válik és készen áll arra, hogy „harcos”-ként a világba menjen és megküzdjön a gonosszal. Ennek a fordulatnak a szövegi részletezése szintén a hymnus történeti és műfaji jellemzőit aktivizálja. Párhuzam vonható a hős és apai féltestvére találkozásával. Mitya örül, hogy Aljosa nem egyenesen, hanem a hátsó úton ment, így találkozhattak. Mitya bocsánatot kér tőle, és kéréssel fordul hozzá, hangsúlyozva ugyanakkor azt, hogy testvére „angyal”, és „valami rendkívüli világba repül” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, I. 141). Ez a hasonlat a lélek és a madár alakját is regenerálja.

A letartóztatása előtti estén, mielőtt azt mondaná, hogy „szomorú”, Mitya Grusenykára emeli poharát. Az orosz szöveg fonikus rendezettségében a „szo-

morú” (oroszul «группа», *grusztno*) szó és a hős nő neve (*Grusenyka*) összecseng. A hőst átölelő hős nő alakja a gyászoló Istenanyát idézi meg. Grusenyka „galamb”-nak nevezi Aljosát, és megpróbálja „felvidítani”. Ugyanakkor „kineveti” korábbi, Katyerina Ivanovnával szembeni viselkedését, és bocsánatot kér Aljosától. Így a hős nő cselekedete szintén megismétli a fent részletezett modellt. Rakityin a maga nyelvére ülteti át Grusenyka szavait, amikor „kiscsirké”-nek nevezi Aljosát (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 91), de a hős nő ezt korigálja („galamb”), ugyanis éles határvonal húzódik meg az azonosítások között: a „galamb” nemcsak az áldozatra, hanem a lelkiségre, spiritualitásra is utal. Ráadásul a csirke a tyúk kicsinye, mely madár Mitya meghatározásában Szmergyakov gyávaságát jelöli, aki egy „tyúk”-tól, „nyavalyatörős”-től (rohamában elzuhanótól, «от падучей») született. Mitya szerint a lakáj életét féltve a lába elé „zuhant”, ezért nem lehet az apja gyilkosa.

A (jogi nyelvet képviselő) nyomozók nem értik Mitya metaforikus szavait, ezért meg kell magyaráznia őket, így például azt, amikor Grigorij szolgát apja „hűséges uszkárjának” nevezte. Mitya bocsánatot kér mind cselekedetéért (az ütlegetésért), mind szavaiért. Tehát a hős metaforikus nyelve egyfajta „fegyver”-ként is működik. Ebben is megfigyelhető a Grusenykával való közössége, akinek fél vallomást tenni. A hős nő pedig bocsánatot és szerelmet kér tőle butasága („esz-telensége”) miatt, azaz mert azt hitte, képes valaki mást szeretni. A hős nő metaforikus kifejezése (Mitya belépett, és „minden megvilágosodott”, az orosz eredetiben szó szerint: ’mindent bevilágított’) narratívan megduplázódik és rávetül: „arcán mosoly ragyogott fel” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 204). Grusenyka költői definícióinak a pontosságát az is bizonyítja, hogy a hős nő Mityát „sólyom”-nak nevezi, ez a madár ugyanis a fényt szimbolizálja.

Itt látszik helyénvalónak megjegyezni, hogy a szeretett személyt már a folklórban is ezzel a nemes ragadozóval azonosították. Mészöly elbeszélésében a sólymok nemcsak azért játszanak fontos szerepet, mert eredetileg a telepről szóló tudósítás főszereplői; hanem a szabadság fogalmát is képviselik. A vándorló magyar törzsek a sólymot a Nap(isten) madarának, nemzeti identitásuk legfőbb jelképének tekintették. A Turulmadár olyan fiktív totemállat, amely a nép égi eredetét bizonyítja, és hasonlít a vándorsólyomra. Ezt a madárfajtát már a honfoglalás előtt, de jelenleg is a legkiválóbb vadásznak tartják páratlan technikájának köszönhetően, és számos kultúrában az erőt, az agressziót és az ügyességet testesítette meg.

Visszatérve Dosztojevszkij regényéhez, a részesség a prezentáció szintjén szenvedélyes „örültekké” változtatja a szerelmeket. Amikor Grusenyka mindent megadna, csak hogy táncolhasson, „csillogó szeme elködlött” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 205), és ez a ’zavarosságot’ («посоловели») jelentő orosz szó tartalmazza a „fülemüle” («соловей») szó fonikus szekvenciáját is. Aljosa szeretetet képviselő szava, melynek magvát Zoszima „vetette el”, különleges hatást gyakorol a későbbiekben is. Ez abban nyilvánul meg, hogy Grusenyka végül nem lesz képes

táncolni, mert nem érzi jól magát, és elfogadja Aljosától a megbocsátást. Ha kibontjuk a szöveg metaforáját, úgy Mitya ragadozóként viselkedik, amikor karjaiba veszi Grusenykát, a „drága zsákmány”-t (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 208). A hősnő Mityát „nemes” (lelkű) „vad”(állat)-nak (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 208) (vö. sólymok) nevezi, aki „jóként” («добрым») „messzire” viheti el őt.

Mitya álma Markel és Zoszima megvilágosodásaihoz hasonló látomás. Egy síró gyermeket lát, akinek a szülei „megégtek” – „tűzkárosultak” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 292). A szerencsétlenséget a „kopár puszta” („bűn”, vö. Mészöly) és a fekete szín állandó ismétlése képviseli (vö. „fekete kenőcs” / «черная мазь» – „kara-mazov” / «карамазов»). Az álom alanya, aki azt kérdezi, hogy a gyerek „miért sír?”, „ostoba” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 292). Ez a jelző szintén az „okos” és a „buta, esz-telen” emberek ellentét sorába illeszkedik. Az álom szimbolikájában a megbocsátás kérésének a szituációja érvényesül, amely arra ösztönzi a hőst, hogy magára vállalja a világ bűneit, és tisztítsa meg önmagát a fekete bűztől (смад, vö. a feltételezett gyilkossága miatt Mitya „bűdös féreg”-nek nevezi önmagát, akit el kell pusztítani DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 163). Az öröm itt egyszerre a himnusz műfaji jellemzője, illetve a megbocsátás, a szájalom és a szeretet meglétének a kifejeződése (lásd gyermek és madár). A fény pedig Grusenyka vezetékneve, a Szvetlova – 'Fényes' jelentésének a kibontása, akinek a hívó szava mutathatja meg a feltámadás útját. A vidámság jegye végül Mitya alakjához rendelődik, és mosolya „ragyogóvá”, „fényessé” válik („boldogságtól sugárzó arccal”, DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 293). A név így realizálja a markeli modellt. A jócselekedetet (valaki párnát tett az alvó feje alá) Mitya „együttérzéseként”, „szájalomként” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 293) értékel, előlött érzett örömeiben képletesen „gyermekké” válik, és aláírja a protokollt.

A zsákmánymadarak iránt megjelenő szájalmat Mészöly elbeszélője nem teszi explicitté, ugyanakkor az új sólyomra vadászó Liliket egy ragadozó madár ismérveivel ruházza fel. A telep vezetője „állatok”-nak (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, II. 243) nevezi azokat az embereket, akik szivattyúval ütlegelték kedvenc madarát. Ők azzal érvelnek, hogy a sólyom megérdemelte ezt a büntetést, mivel az iskolában is a kegyetlen ragadozók elpusztítására tanították őket. A „magasiskola” által képviselt kettősség viszont abban nyilvánul meg, hogy a sólymok is kiváltanak szájalmat. Az író főhős is másként azonosítja önmagát az „iskola” kijárása után, és a figyelme az erő képviselőiről egyre inkább az áldozatokkal való együttérzésre helyeződik át. Ezt demonstrálja az elbeszélés alanyának fokozottan metaforikussá váló nyelve is.

Dosztojevszkij művében az „okoskodás” zsákutcába vezet Ivant. A delíriumában megjelenő ördög szavaiban a regény fő motívumai reprodukálódnak, beleértve a magot is: itt az ördög létezésébe vetett hitre utal, ezáltal a mag példázata átértelmeződik: „ebből a tölgyfa nő” (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, III. 112). A hit a „kopár pusztába” vezethette volna Ivánt, akárcsak a remete atyákat, akik Krisztus példáját követve keresték az ördögi kísértést és az üdvösséget. Negatív konnotáció

rendelődik a „galambocskám” megszólításhoz (a magyar műfordításban „cimborá” DOSZTOJEVSZKIJ 1977, III. 112), amellyel az ördög Ivanhoz fordul, különösen, hogy a szóból mintha a szmergyakovi megvetés lenne kihallható. Iván ugyanakkor „galamb”-nak nevezi az őt meglátogató Aljosát, és arra kéri testvérét, hogy ne ejtse ki az „ördög” nevét, ezáltal ne tulajdonítson neki létezését. Iván, akárcsak Mitya, öccsét „tisztá kerub”-nak (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, III. 120), azaz olyannak nevezi, mint Puskinnál. Az intertextuális hivatkozás ugyanazt az átalakulást sugallja Iván alakjában, mint *A próféta* című költemény lírai szubjektumában. A „jócselekedetet” (párna odaadása) itt Aljosa hajtja végre, megismételve azt, ami Mityával történt. Miután „eszét veszti”, Ivan önmagát vádolja meg bátyja helyett a bíróságon, hogy így vállalja magára a bűnt. Nyilvánvaló, hogy ez szintén megismétli a „mag-szituációt”, és testvéri közösséget hoz létre, akárcsak Markel esetében.

A megfeleltetések sorába egy másik, gyerekekre vonatkozó történet is bekapcsolódik, melynek prezentációja szintén madár-metáforákból épül fel. A haldokló Iljusecska utolsó kívánsága az, hogy sírját kenyérmorzskákkal szórják tele, amelyeket a verebek felcsipegetnek, ő pedig a madarak társaságában felvidul. A kisfiút egy nagy kő alá temetik (vö. korábban, hogy bosszút álljon törzskapitány apjáért, ő dobált köveket Aljosára, aki ezután bocsánatot kért testvére, Mitya miatt). Iljusecska apjának vezetékneve – Sznegirjov, a «снегирь» – „pirók” madárnévből származik az orosz nyelvben. Ezt a madárfajtát szomorú és messze hallatszódó éneke miatt illetik magyarul a „süvöltő” névvel is. Az orosz szó ugyanakkor a hóval borított természetben telelő madár szépségét jelöli. A regényben a név jelentése a következőképpen realizálódik: az apa, aki beleőrül szeretett fia elvesztése fölött érzett bánatába, a hóba roskad – szintén a földre zuhan, mint a regény többi hőse.

A fiú halála társait is megrázza, köztük Szmurovot, aki vöröslő tégladarabot hajt egy verébajra. Tette szimbolikus: a madarak Iljusecska kérésére emlékeztetik, akinek a sírján kellene tanyáznuk. A búcsú előtt Aljosa és a gyerekek az elhunyt iránti szeretetben és testvériségben egyesülnek (vö. Mitya álma és Ivan poémája). Ilyeténképpen ők is metaforikusan a Markel által elvetett magot csipegetik fel. Ez is megjelenik Aljosa szavaiban, amelyekben a gyermekeket madaraknak – „galambocskák”-nak, „szép kis szürke madarak”-nak (DOSZTOJEVSZKIJ 1977, III. 275) kívánja szólítani. A hős örül „vidám”, „boldog” („figyelmes”, „meghatott”) arcuknak, és „érthetetlen” szavakat hagy rájuk, pontosan úgy, ahogyan azt Markel tette. Tehát a regényhősök esetében a madarak etetésének a motívuma (vö. ferencesek) megismétlődik, és ez utal mind Markel cselekvési modelljére (vö. magvető példázata), mind a szeretet és a testvériség *mag/szó*-ból való kihajtására. Az igazi szabadságot ugyanígy nyerhetik el: az én elvesztésével és újraalkotásával.

Mészöly elbeszélésében a főhős először akkor érzi azt, hogy el kell hagynia a telepet, amikor egy jelentéktelennek tűnő esemény történik: nem találja borotvakészletét (vö. ennek motiváltsága a vágás cselekvésében rejlik). Később egy szokatlan esemény, a vihar rázza meg, amelyben több sólyom elpusztul. Így egy kis

testű madár is, amely nem tudta elsajátítani a „magasiskola” tanításait, továbbra is „gyermek” maradt: megpróbált kiszabadulni, de belegabalyodott hosszú szíjába, amely a többi madárhoz képest nagyobb szabadságot biztosított neki. Az író, aki a solymászokkal együtt próbálta volna megmenteni, elhagyja a telepet, és képessé válik arra, hogy egy másik, új, metaforikus nyelven alkossa meg a történetét.

Tehát Mészöly is a madár-metaforákon keresztül veti fel a szabadság és a rablás, a régi és az új szó kérdését. Ebből fakadóan nagy valószínűséggel tételezhető, hogy Dosztojevszkij regénye az egyik olyan „szómag” volt, amelyből Mészöly története kisarjadt.

Bibliográfia

- DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. (1977), *A Karamazov testvérek I–II–III.* (ford. MAKAI Imre), Budapest, Európa.
- FOGARASSY Miklós (szerk.) (2004), *Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós*, Budapest, Nap Kiadó.
- KOVÁCS Árpád (1994), *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main. Köln, Wien. Peter Lang.
- KROÓ Katalin (1991), *Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek (Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség)*, Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat.
- MILLER, R. F. (1992), *The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel*, New York, Twayne.
- MÉSZÖLY Miklós (1985), *Magasiskola. – Regények és elbeszélések*, Bukarest, Kriterion.
- MÉSZÖLY Miklós – SZIGETI László (1999), *Párbeszédkíséret*, Pozsony, Kalligram.
- S. HORVÁTH, Géza (1995), *Основной миф в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»*, Slavica Tergestina, Trieste, 143–166.
- SZIRÁK Péter (1998), *Folytonosság és változás*, Debrecen, Csokonai.
- SZOLLÁTH Dávid (2010), A Magasiskola öt olvasata, *Jelenkor* 10. LXI., 1169.
- ТНОМКА Beáta (1995), *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram.
- БАРШТ, К. А. (2018), «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского: неевклидова геометрия и вопрос о преодолении зла, *Вопросы философии* 5, 134–144.
- ВЕТЛОВСКАЯ В. Е. (2007), *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»*, Санкт-Петербург, Пушкинский дом.
- ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. (1976), *Братья Карамазовы* In: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. 14–15., Ленинград, Наука.
- КАСАТКИНА, Т. А. (szerk.) (2007), *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения*, Москва, ИМЛИ РАН, Наука.
- МЕСЕЙ Миклош (1997), *Высокая школа.* (пер. Ю. Гусева) In: Месей Миклош. *Венгерская новелла. Повести*, Budapest, Pont Kiadó, 5–75.
- МЕСЕЙ Миклош (2020), *Фильм: роман; Прощение: повесть* (пер. с венгерск. О. Якименко, А. Щегловой), Калининград, Phosa Books.
- СТЕПАНЯН, К. А. (2018), *Путеводитель по роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»*, Москва, Изд-во МГУ.

Költői szó és természet

Ahmatova és Cvetajeva egy-egy művének összehasonlító elemzése
(mitológiai, vallási, irodalmi kontextusban)

Az *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne...*¹ kezdetű vers Anna Ahmatova *Requiem* című művének részeként az *Ajánlás* címet viseli. A vers végén 1940. március szerepel mint a mű keletkezési ideje, helynév azonban nincs feltüntetve. A lírai szubjektum igyekszik hírül vinni a halál megtörténtének tényét, s ezzel gyászba szólítani az egész világot. Több érintkezési pontot is találhatunk Ahmatova előbb említett verse és Marina Cvetajeva *Versék Csehországhoz* versciklusának záró részét képező *Szeretetem, dühöm elsírom, ennyit ér...*² kezdetű verse között, amely 1939-ben íródott. Mind Ahmatovánál, mind Cvetajevánál a gyász univerzális lényege a bibliai Végítéletre utaló természeti képek által jut kifejezésre, és a szerző-költő tudata mindkettejükénél megegyezik a lírai szubjektum (lírai „én”) tudatával,³ hiszen egyik költő sem mástól hallotta a történetet, hanem ők maguk élték át. Ahmatova küldetése különösképp abban áll, hogy beszéljen azon anyák és feleségek nevében, akik bánatukban osztoznak vele, hiszen ők is elvesztették fiaikat, férjeiket.

Így például Ahmatovánál is és Cvetajevánál is megjelenik a „hegy” mint az Apokalipszist megelőző kozmikus katasztrófák szimbóluma. Amíg Ahmatova versének első sorában⁴ „meghajlanak (dőlnek) a hegyek” («гнутся горы»), addig Cvetajeva műve második versszakának első két sorában „fekete hegyet” («чёрная гора») látunk, amely sötétségével eltakarja a világ fényét. Érdeemes megjegyezni, hogy az orosz nyelvben a «свет» mint az „egész világ, világmindenség” és a «свет» mint a „világosság, fény” olyan homonímiáknak tekinthetők, amelyek valamikor egyetlen több hasonló jelentéssel rendelkező szót alkottak, az idő folyamán azonban a különböző jelentések szemantikai szerkezetében olyan nagy mértékű szaka-

¹ Függelék: 1. oldal.

² Függelék: 2. oldal.

³ Ezen okból kifolyólag a két fogalmat egyaránt fogom használni a *Requiem* bármely versére vonatkoztatva.

⁴ Minden esetben, amikor egy adott versből vett sorokra hivatkozom, az eredeti, orosz mű sorait veszem alapul.

dás jött létre, hogy ma már nem tekinthetők egy szónak.⁵ A mindent bekebelező iszonyatot Cvetajeva még oly módon is nyomatékosítja, hogy Csehország fasiszta megszállására⁶ és a spanyol polgárháború⁷ borzalmaira reflektálva két teljes ország tragédiáját is megnevezi. Mindkét versben megfigyelhető továbbá a «горе» („bánat”) és a «гора» („hegy”) szavakkal való paronomáziai játék, amelynek során egyetlen – a legutolsó – fonéma kicserélésével hasonló hangzású, de különböző jelentésű lexémák keletkeznek. Ez utóbbi jelenségre Ahmatova még külön fel is hívja az olvasó figyelmét azáltal, hogy a költő versében a „hegyek” a lírai szubjektum s a többi ember „bánata” előtt „hajlanak (dőlnek)” meg.

«Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река...»⁸

„Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne;
nagy futó folyam megállana...”

«...О, Чехия в слезах!
Испания в крови!

„...Ó, cseh föld csupa könny!
Spanyol föld csupa vér!

О черная гора,
Затмившая — весь свет!...»

Ó, hegy feketeség,
sötétség mindenütt!...”

A hegy a legtöbb kultúrában az ég és a föld találkozhelyét, a világmindenséget, a szellemi (isteni) szférához való közelséget, s így valamilyen istenség lakhelyét szimbolizálja, aminek következtében kinyilatkoztatások, rituális szertartások és zarándoklatok helyét is jelenti (PÁL-ÚJVÁRI 2011, 204). Gondoljunk itt a görög mitológia Olimposzára, a perzsa Albur hegyre, a hindu és a buddhista filozófiában a Meru-hegyre, az Anya Istennőt szimbolizáló mexikói Tepeyac-hegyre, a muzulmán Kát hegyre, amely körbeveszi a földi világot, a japán Fudzaira vagy a kínai öt szent hegyre és a hatodikra középen (SHEPHERD–SHEPHERD 2002, 49). A hegy mint bibliai szimbólum meglehetősen gyakori. Az Ószövetségben ilyen a Sínai-hegy, ahol Isten átadta Mózesnek a tíz parancsolat kőtábláit, az Ararát-hegy, ahol Noé az özönvíz után családjával és állataival partra szállt, vagy a

⁵ Ugyanerre utalhat a magyar „világ” és „világosság” szavak közötti szemantikai kapcsolat.

⁶ 1939. március 15-én „német csapatok szállták meg Csehországot” (CSATÓ–GUNST–MÁRKUS 1981, 611).

⁷ „1936. júl. 17-én kirobbant a fasiszta katonai fölkelés [...] 1939. márc. 28-án letették a fegyvert. Franco Spanyolország ura; diktatúrát vezetett be” (591, 592).

⁸ Az *Ajánlás (Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne...)* című mű és az *Ó, cseh föld csupa könny!...* kezdetű vers eredeti orosz szövegét és azoknak magyar fordítását, amennyiben nem saját fordításról van szó, amit minden esetben külön jelölök, a következő kiadások alapján idézem: АХМАТОВА 2002, 3 és АХМАТОВА 1999, 82, valamint ЦВETAJEBA 1980, 350 és CVETAJEVA 2007, 217. Amennyiben Ahmatova *Requiem* alkotásából egy másik lírai költeményt idézek, szintén az előbb említett kötetekre hivatkozok, az oldalszámokat azonban zárójelben jelölöm.

jeruzsálemi *Mória*-hegyen álló templom, amelyet Salamon épített (GECSE 1978, 108). Az Újszövetségben Jézus hegyi beszédét, később az Olajfák hegyén tett ki nyilatkozatát Isten megnyilvánulásának tartják. A keresztény művészetben a dombként ábrázolt Golgotán áll „Krisztus keresztje Ádám sírja fölött” mint világfa (PÁL-ÚJVÁRI 2011, 205). Mind Ahmatova, mind Cvetajeva jelenleg elemzett versében azonban a „hegy” egyértelműen negatív jelentést kap, hiszen mindkét esetben világméretű katasztrófák szimbólumaként jelenik meg. A mesékben az Üveghegy gyakran halott hegyet szimbolizál, amelynek megmászása egyben a másvilágra vezető útra is utal. Az afrikai világszemléletben „a hegy félelmetes [...] gonosz szellemek tartózkodási helye is lehet, akik odacsalják az embereket” (СЕЙ-БЕРТ 2011, 133). Miután Közép-Európa keresztény hitre tért, az egykori hegyi szentélyeket a gonosz szellemek találkozóhelyeinek tekintették, ahol – különösen a germán mitológia szerint – boszorkányok, varázslók, ördögök, óriások és gonosz törpék lakoznak (ДЬЕНДЬЕШИ 2018; BIEDERMANN 1996, 156). Mindennek alapján amennyiben Ahmatova versét a *magány* motívumainak szimbolikus megjelenítéseként értelmezzük, úgy megállapítható, hogy a „hegy”, illetve a „hegycsúcs”, mint egy fizikailag kis kiterjedésű – elsősorban egy ember számára helyet biztosító – terület, a világ egy magányos pontjának tekinthető.

Az olyan típusú természeti jelenségek, mint a hegyek, a dombok, az erdő, a mező, a fák, a folyók, a szél vagy a nap, amelyek közül a hegyek, a folyó, a szél és a napfelkelte Ahmatova adott lírai költeményének is a részét képezik, igen gyakori elemei voltak a hazafiságra buzdító szovjet daloknak mint a boldogság, a felhőtlen öröm és jókedv, valamint a *szabadság* szimbólumai. E szovjet dalok éles kontrasztot képeznek Ahmatova teljes *Requiem* művével, amely azonban a sztálini terrort helyezi mondanivalójának fókuszába, a sztálini terror áldozatainak állít emléket. Így például a *Dal a Hazáról (Hatalmas ország a szülőföldem...)*⁹ című, az egykori Szovjetunióban és a szocialista országokban népszerű dal első versszaka rögtön úgy kezdődik, hogy „...Hatalmas ország a szülőföldem, // Sok abban az erdő, mező és folyó...” [«...Широка страна моя родная, // Много в ней лесов, полей и рек...» (22)]¹⁰, majd a második versszak második sorában megjelennek a hegyek és a tengerek: „...Moszkvától a határvidékekig, // A déli hegyektől az északi ten-

⁹ Függelék: 3–4. oldal.

A dal eredeti címe *Песня о Родине (Широка страна моя родная...)*, amelyet a *Cirkusz* című film számára Vaszilij Ivanovics Lebegyev-Kumacs szovjet költő írt, a zenét pedig Iszaak Oszipovics Dunajevszkij szovjet zeneszerző szerezte 1936-ban. Magyarra Raics István fordította *Drága föld (Drága föld, szülőhazámnak földje...)* címmel (lásd LEBEGYEV-KUMACS-RAICS 1977, 34–37).

¹⁰ A továbbiakban a *Drága föld (Drága föld, szülőhazámnak földje...)* című dal eredeti orosz szövegét a következő kiadás alapján idézem, zárójelben jelölve a lapszámokat: ДУНАЕВСКИЙ 1990. Mindenhol saját *kurzívó* kiemelését használok. Amennyiben az adott mű bármely részletét magyar fordításban adom meg, saját nyersfordításról van szó.

gerekig...” [«...От Москвы до самых до окраин, // С южных гор до северных морей...» (23)], később a harmadik versszakban láthatjuk, hogy „...Az élet mindenhol szabad és tágas, // Mint az ereje teljében folyó Volga...” [«...Всюду жизнь привольна и широка, // Точно Волга полная, течет...» (23)]. Amíg tehát a *Hatalmas ország a szülőföldem...* kezdetű dalban „folyik a Volga-folyó”, addig Ahmatova *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne...* kezdetű versének második sorában „nem folyik a hatalmas folyó”.

A folyó motívuma „tükör” alakzattal ruházta fel a teljes *Requiem* művet (ЖАККАР 2004, 163). A mű legelején (az *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne...* kezdetű vers második sorában) megjelenik a még meg nem nevezett – mozdulatlan – „hatalmas folyó”, amelyről később (ugyanennek a versnek a tizennegyedik sorában) kiderül, hogy Szentpétervár (az akkori Leningrád) legfőbb folyójáról, a Néváról van szó, majd a mű közepén látjuk a Don és a Jenyiszej folyót (a *Hömpölyög a lassú Don...* kezdetű vers első és az *És most már várhatok – eljössz úgyis, tudom...* kezdetű vers tizenharmadik sorában), a mű végén pedig (az *Út új órája az emlékezésnek...* kezdetű vers utolsó sorában) visszatér – az ezúttal ismét mozgásban lévő – Néva folyó (ЖАККАР 2004, 163). Ily módon a Szentpétervár szimbólumának is tekinthető – a mű elején mozdulatlan – Néva folyó a mű végén visszatér, és a lírai szubjektumnak állított – az emlékezést szimbolizáló – mozdulatlan bronzszobor mellett az idő múlását megjeleníteni hivatott folyó ismét mozgásban lesz (164). A folyó tehát az idő és a feledés szimbólumává válik, ami előhívja az emlékezés fogalmát. Itt érdemes megemlíteni, hogy az emlékezés–feledés bináris oppozíció megfeleltetése valamilyen vízgyűjtő helynek (folyónak, tónak, forrásnak, tengernek stb.) már az antik görögök hitvilágában is megjelent. A gyűlöletes Sztüx egyik mellékfolyójaként számontartott Léthe a feledést szimbolizálta, s vizéből a közönséges holtak lelkei ihattak, míg Mnemoszüné forrás vizéhez, amely az emlékezést szolgálta, a beavatottak járultak (KERÉNYI 1977, 72–73).

«Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река...»¹¹

„Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne;
nagy futó folyam megállana...”

«...И пусть с неподвижных
и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший
снег,

„...Csillog majd szobrom
mozdulatlan arca,
mint könny, megolvadt hó csorog
le rajta.

¹¹Itt érdemes megjegyezni, hogy a *Requiem* végén nemcsak a Néva folyó motívuma tér vissza, hanem a sírást, siratás utánzó «Г» („g”) hangok alliterációja («...горем гнутся горы...» és «...золушь тюремный пусть гулит...»), illetve az asszonánc («горы» – «норы» és «век» – «снег», «вдали» – «корабли») is.

И голубь тюремный пусть гулит вдали,
тихо идут по Неве корабли.» (9)

Burukkol a börtön galambja messze,
s hajók szállnak a Néván ködbe
veszve” (91).

A folyó mint az idő szimbóluma meghatározó a természetközeli népek világképében. Így például a szibériai Tunguzka-folyó mellett élő tunguzok mitológiájában a „folyó” jelöli az idő múlását. A folyó felső szakasza az eljövendőnek felel meg, az ott található vidéken laknak a még meg nem születettek, a folyó középső szakasza a jelen kifejezése, az ottani települések és vadászterületek az éppen élők birodalma, végül a folyó alsó szakaszában – a középső szakasz tükörképeként – a múlt nyilvánul meg, itt élnek és vadásznak a holtak szellemei (KUNT 1981, 59–60). Ez utóbbi horizontális tengely menti mitikus ideológia harmonikus egységbe foglalja a valóságos folyót, amely ily módon az egymásra következő nemzedékek folyamává válik (59). Ezzel az elképzeléssel állhat kapcsolatban még az is, hogy a víz s azon belül elsősorban a folyó sokszor az európai temetési szertartásokban is fontos szerepet játszik. Az úgynevezett „vízbe temetkezés” során az elhunytat vagy a vízbe vetik, vagy egy csónakba fektetik, és a vízáramlásokra bízzák, amelyek fokozatosan eltávolítják a halottat a parttól (56). Minthogy a legtöbb korai folyam menti kultúrában a folyók, így például a mezopotámiai Indus és Jang-ce vagy az egyiptomi Nílus, a legfőbb élelemforrást jelentették, az állandó megújulás mellett a termékenység szimbólumává is váltak. A brahmanizmus szerint a Brahmaputra, a hinduizmus szerint pedig a Gangesz a világfolyamatot szimbolizálja, míg a buddhizmusban „az óceánban feloldódó folyó [...] a *nirvánába* való megérkezés jelképe” (PÁL-ÚJVÁRI 2011, 155). A folyók mint az egykori civilizációk közötti elsődleges érintkezési csatornák egyfelől országhatárookra, másfelől az élet és a halál közötti választóvonalakra is utalhattak. Eszerint a sumérok folyói, a Tigris és az Eufrátesz, az alvilág határát jelentették, ennek következtében pedig a pusztító, romboló erőt (155). Az ókori görögöknél a folyót, amely az állandóan változó sorsot jelképezte, „vallásos tisztelet övezte”, s a mitológiájukban az elhunyt emberek lelkét Kharón, a révész vitte át csónakjában az alvilág négy folyója¹² közül a – Tartarosz határát képező – Sztüx folyón keresztül a másvilágra (155). A Szentírásban a Paradicsom négy folyója az életfától ered (155). Végül ne feledkezzünk meg a bibliai Jordán folyóról, amelyben Keresztelő Szent János megkeresztelte Jézust, így a folyó egyszerre mind a megtisztulás és újjászületés szimbólumává is vált (155).

A *Hatalmas ország a szülőföldem...* kezdetű dal negyedik versszakának első sorában „...Tavaszi szél fúj az ország fölött, // Minden nappal egyre örömtelibb az élet...” [«...Над страной весенний ветер веет, // С каждым днем все радостнее

¹² „Az Akherón (‘öröm nélküli’), a Phlegethón (‘égő’), a Sztüx (‘gyűlölt’) és a Kókütosz (‘jajgatás’, ‘sírás’)” (155). Dante *Isteni színjátékában* ezek a folyók „az Emberiség könnyeiből erednek, s átszelik a Poklot” (155).

жить...» (24)]. Ezzel szemben Ahmatova *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne...* kezdetű versének hatodik és hetedik sorában azt olvashatjuk, hogy a friss „friss szellő” üdeségét és a „naplementét” valaki más élvezi, majd mintegy – a fokozást elősegítve – a tizennegyedik sorban megjelenik az egyre mélyebbre bukó (lenyugvó) nap [«...Солнце ниже, и Нева туманней...» – „...A nap alacsonyabb(an fekszik), és a Néva ködösebb...” (ford. B. É.)], majd a huszonharmadik sorban a hold szimbolikájának szöveggörnyezetében a „friss szellő” képe „szibériai hóviharrá” alakul át. Már az antik görögök is megkülönböztették az „öreg és gonosz” északi szelet (Boreászt), valamint az „ifjú és szerencsét hozó” nyugati szellőt (Zefüroszt), az ókori egyiptomiak pedig a hűsítő nyugati és a forró sivatagi szelek között tettek különbséget (PÁL–ÚJVÁRI 2011, 155).

«... Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат
(...)

Что им чудится в сибирской вьюге,
Что мерещится им в лунном круге?...»

„... Valahol nap hajlik nyugovóra,
valakit friss szellő meglegyint...

(...)

Szibéria hóföregtegyében
mit láttok a ködlő hold körében?...”

A szél jelenségével kapcsolatban két alapvető sajátosságot lehet kiemelni: változó és láthatatlanul érezhető. Mindebből következik, hogy a szél egyfelől a folyóhoz hasonlóan a változékonyságot, s így a mulandóságot fogja szimbolizálni, másfelől a folyóval ellentétben az életenergiára¹³ utal, minthogy a legtöbb kultúrában aktív, férfias jegyként tartják számon (PÁL–ÚJVÁRI 2011, 441). Az iszlámban a szél „a világrend princípiumaként szerepel”, amely a vizeket uralja, Kínában a szél a földet alakítja át, a feng shui pedig mint a szél és a víz tudománya „a művészi alkotás egyik alapelve”, a japán sinto vallásban a szél isten, a népi hiedelemben pedig szörny (441). A vizek mentén élő – elsősorban hajózással foglalkozó (mediterrán) – népeknél az emberek megélhetése a szél függvénye volt, így istenségként tisztelték. Ész szerint a görög mitológiában Hermész, a római mitológiában pedig Mercurius „az istenek követe [...] levegő- és szélistentég” (441). Az antik görögök négy szelet különböztettek meg, s azokat megfeleltették a négy égtájnak, évszaknak és természeti elemnek (SHEPHERD–SHEPHERD 2002, 28). Amíg a társadalmak nagy részében a szél férfias princípiumot jelöl, addig a világ isteni lényegét jelentő héber „rúah” („רוח”) – „szél, lélek, szellem” – szó nőnemű. Az Ószövetségben a szél egyfelől az ember mulandóságát, „Isten melletti eltörpülését”, másfelől „Isten haragját” jelképezi (PÁL–ÚJVÁRI 2011, 441). Ezzel szemben az Újszövetségben a

¹³ Az ószír hagyományban „az ósidőkben egy sötét [szél – B. É.] lebeg a káosz felett, amely önmagát termékenyíti meg” (BIEDERMANN 1996, 359), a föníciaiak hite szerint „az őskáoszt a szél termékenyítette meg”, míg a *Kalevalában* az égisten lánya „a szél felkorbácsolta tengertől esik teherbe” (PÁL–ÚJVÁRI, 441).

szél utalhat ugyan pusztító, romboló erőre, de egyúttal a Szentlélek szimbólumaként is megjelenhet (441).

Az *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne...* kezdetű versben a „szellő fuvallatát” («ветер веет») követő, lágyan ringó naplemente («нежится закат») a tizennegyedik sorban – az egyre ködösebb Néva («Нева туманнее») képeinek kontextusában kevésbé pozitív kicsengésű – egyre mélyebbre bukó nappá («солнце ниже»), majd a huszonnegyedik sorban sejtelmesen világító holddá («мерещится [...] в лунном крыге») alakul át. Az aktivitást szimbolizáló nap mint a férfiaság, a fény, a meleg, a kozmikus értelem, valamint a szellem (spiritus) és a passzivitást jelképező hold mint a nőiesség, a sötétség, a hideg, az érzelmek, valamint a lélek (anima) dualitása számtalan kultúrában fellelhető. Az ősi aztékoknál a Napistennek férfiakat, míg a Holdistennek nőket áldoztak fel (СЕУ-БЕРТ 2011, 68). A görög-római mitológiában a napistenségek Hélios és Sol istenek, míg a hold istenségeket Szeléné és Luna istennők személyesítik meg. Kínában a maszkulin nap a jang, míg a feminin hold a jin értéket jelöli, a nap ugyanis „fényforrás (aktív), amíg a hold passzívan visszaveri a napfényt” (68). Ezzel szemben a japán sinto vallásban a nap és a hold szerepe felcserélődik Napistennőre és Holdistenre, miszerint a „női elem az aktív, amely létrehozza az életet” (68). Szintén a nap és a hold szimbólum ambivalens jellegét támasztja alá a hindu Visnu (nap) és Siva (hold) istenség, valamint az egyiptomi Ré napisten és Thot holdisten, hiszen minden esetben istenekről és nem istennőkről beszélhetünk (68).¹⁴ Nem lehet azt mondani, hogy a nap kizárólag a fényt, a hold pedig a sötétséget szimbolizálja, hiszen a hold világítja meg a sötét éjszakát. A hold – az antikvitástól kezdve – olyan biológiai ritmusok szimbóluma, mint az átalakulás, a fogyás és növekedés, valamint a termékenység. A hold sok hagyományban – többek közt a muszlim kultúrában – időszimbólumként is értelmezhető, így módon „a születés és halál egyetemes törvényeinek kifejezéseként [...] az életből a halálba vezető utat [is – B. É.] jelképezi” (PÁL-ÚJVÁRI 2011, 217). A keresztény szimbolikában a keresztre feszítés ábrázolásain a nap és a hold gyakran Jézus Krisztus kettős természetére utal: a balján elhelyezkedő hold az emberi, a jobbán látható nap az isteni mivoltára vonatkozik (217). Az egyházatyáktól eredeztethető középkori hagyományban pedig „az Ótestamentumot (Hold) csak az Újtestamentum (Nap) megvilágító fényénél lehet [...] felfedni” (217). Térjünk vissza a versekhez.

¹⁴A legtöbb indoeurópai nyelvben a „nap” szó nő-, míg a „hold” hímnemű. Így például a németben „die Sonne” („nap”) és „der Mond” („hold”). Az orosz nyelvben a «солнце» („nap”) semlegesnemű, míg a «луна» („hold”) nőnemű kifejezéseket takar.

«... Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат
Мы не знаем, мы повсюду те же,
(...)

Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже, и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.

(...)

Что им чудится в сибирской вьюге,
Что мерещится им в лунном круге...»

„... Valahol nap hajlik nyugovóra,
valakit friss szellő meglegyint...
Mi csak állunk. Nem is tudunk róla.
(...)

némán, halaványan, félig-élve
gyülekeztünk. Mindnyájunk reménye
énekelte messze halk dalát.

(...)

Szibéria hóföregtetegében
mit láttok a ködlő hold körében?...”

Nem szabad szem elől téveszteni azt a tényt, hogy Ahmatova versében a nap először (a hetedik sorban) egy „naplemente”, majd másodsor (a tizennegyedik sorban) egy „egyre mélyebben fekvő nap” képében jelenik meg, és szintén a fény fogyásával és a sötétség növekedésével áll kapcsolatban Cvetajeva versének a világot és/vagy világosságot eltakaró „fekete hegye”. Az oroszok legrégebbi, ismeretlen szerzőtől származó írott nyelvemlékében, az *Igor-ének* vagy *Ének Igor hadáról* című eposzban, amely II. Igor Novgorod Szeverszkij fejedelme 1185. évi, polovecek (kunok) elleni sikertelen hadjáratát beszéli el, a nap elsötétülése (napfogyatkozás) többször is megjelenik mint a közelgő veszteségre való baljós figyelmeztetés. Az első rész harmadik versében Igor csapatával testvérét várja, ekkor feltekint az égre, és nappal egy éjjeli árnyat lát («взглянув на солнце [...] середь бела-дня ночная тень» (134) – „az égre tekintvén [...] nap közepén éji árny”)¹⁵. A negyedik versben elindulnak a hadjáratba, s sötétségével a nap eltakarja előlük az utat («солнце тьмою путь [...] закрыло» (135) – „a nap sötétséggel [...] eltakarta az utat”). A kilencedik versben Igor hada reggel felkészül, hogy visszaverje az ellenség támadását, amikor a „vérvörös hajnalpír” előrejeli a katasztrófát («кровяные зори», «туча [...] от моря» (59, 137) – „vérvörös hajnali sugarak”, „tenger felőli felhő”), végül a harmadik (utolsó) rész nyolcadik (utolsó) versében Igor fogságából való hazatérését a napfelkelte szimbolizálja [«восходит солнце в небеси» (155) – „felkel a nap az égbolton”].

Mind Ahmatova, mind Cvetajeva munkásságában – az előbb ismertetett ósláv irodalmi hagyományokon kívül – a nap szimbolikája a Dosztojevskij művészetében fellelhető napszimbolika jelentéséhez is kapcsolódik, akinél pedig a nap motívuma már a reneszánsz – elsősorban shakespeare-i – hagyományokra nyúlik vissza (БЕКЕДИН 1987, 104). Ez mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy a szer-

¹⁵ A továbbiakban az *Igor-ének* vagy *Ének Igor hadáról* című mű eredeti orosz szövegét a következő kiadás alapján idézem, zárójelben jelölve a lapszámokat: ЛИХАЧЁВ, ФАВОРСКИЙ, ПИКОВ 1979. Amennyiben az adott mű bármely részletét magyar fordításban adom meg, saját nyersfordításról van szó.

ző hőse egyéni tragédiáját közösségi – kozmikus – katasztrófák útjára tereli, s ily módon az individuum számára az „egy” halála a „minden” halálává lényegül át, s ami marad a „minden” halála után, az a „semmi” (BÓNA 2017, 116). Ezt támasztja alá, hogy a *Szeretetem, dühöm elsírom, ennyit ér...* kezdetű vers második versszakának harmadik és negyedik sorában Cvetajeva áttemeli Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényének egyik legfontosabb gondolatát. Ez Iván és Aljosa dialógusában Ivánnak egy monológ formájában tett kinyilatkoztatásában hangzik el, üzenete immár az orosz kultúra szerves részévé vált.

És végül is – nem akarom, hogy az anya [a mennyországban – B. É.] összeölelkezzék azzal a hóhérral, aki a kutyáival szétmarcangoltatta a fiát. Ne merészeljen megbocsájtani neki! [...] bocsássa meg [...] a saját [...] szenvedését; de [...] gyermekének szenvedését nincsen joga megbocsátani [...] Ha pedig ez így van [...] akkor hol a harmónia?! [...] Meg aztán túl drága, egyáltalán nem a mi zsebünkhöz szabták a harmónia árát. [...] Ezért hát a magam belépőjegyét [a mennyországba – B. É.] sietek visszaadni. [...] Nem az Istent nem fogadom én el, Aljosa, csak a belépőjegyet adom vissza neki teljes tisztelettel. – Ez lázadás – jegyezte meg [...] Aljosa (DOSZTOJEVSZKIJ 2013, 308–309).

«... О черная гора,
Затмившая — весь свет!
Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет...»

„... Ó, hegy feketeség,
sötétség mindenütt!
Elég, elég, elég!
Isten, jegyem begyűjtsd!...”

Amint már említettük, Cvetajevánál – akárcsak Ahmatovánál – a szerző-költő és a lírai hősnő tudata megegyezik, ezzel szemben Mihail Bahtyin „polifonikus regény” elméletéből (lásd БАХТИН 2002) kiindulva azt lehet mondani, hogy „Dosztojevszkij nem szolgáltatja ki a hősök szubjektív világát saját szerzői világszemléletének”, ily módon az író nem azonosul teljesen egyetlen epikai hősével, így Ivánnal és Aljosával sem (S. HORVÁTH 2006, 542). Amíg tehát Iván Karamazov azt állítja, hogy „...Nem az Istent nem fogadom én el [...] csak a belépőjegyet adom vissza neki...” (309), addig Cvetajeva szavai egészen pontosan úgy hangzanak, hogy „...Ideje, ideje, ideje // A Teremtőnek visszaküldeni a jegyemet...” – ford. B. É. («...Пора – пора – пора // Творцу вернуть билет...»). Ugyan Cvetajeva esetében nem derül ki egyértelműen, hová szóló „jegyét küldi vissza”. Elképzelhető, hogy amíg Iván a mennyországba, addig Cvetajeva az életbe (földre) nem kíván „belépni”, amire a vers utolsó két sora is utal: „...Őrült világodra // Egy válasz létezik – elutasítás” – ford. B. É. («...На твой безумный мир // Ответ один – отказ»). Akárhogy is van azonban, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a szóban forgó párhuzamot Dosztojevszkij munkásságával. A „gondolkodó embert” megszemélyesítő Iván Karamazov a „hívó embert” megtestesítő

Aljosa Karamazovval szemben végül saját racionalizmusának válik áldozatává. Iván az erkölcsi értékrendet nélkülöző világot elfogadó isteni ítélet ellen lázad: az „élő élet” teljes hiánya ellen. Mindeközben nem veszi azonban észre az – abban a pillanatban – hozzá legközelebb lévő élőlényt: Aljosát. Aljosa válaszol Iván fel nem tett kérdésére [„...Ez lázadás – jegyezte meg szemlesütve, halkan Aljosa...” (309)], s ezáltal ismét „élő” dialógussá formálja testvére „élettelen” monológját. Ily módon bebizonyítja, hogy „a történelem addig él, amíg él az ember”, hiszen addig minden lehetséges (САРАСКИНА 1996, 139). Mind Dosztojevskij hőse tehát, mind Cvetajeva elfogadja, hogy részese a diszharmonikus, kaotikus világnak, amíg azonban Aljosa a diszharmonia és káosz részeként – a művészet (a szó) erejével – a harmónia és a kozmosz felé törekszik, addig Cvetajeva úgy érzi, eszköztelen: legfőbb „fegyvere”, a művészi szó már nem elég ahhoz, hogy harcoljon, így az öngyilkosságot választja (BÓNA 2014, 204). Nemcsak Cvetajevánál jelenik meg az ítélet motívuma, hanem Ahmatovánál is. A vers tizenhatodik sorában – a tizenegyedik sorban megjelenő „alacsonyabb nap” és „ködösebb Néva” képe után – a szerző egyértelműen kimondja: «приговор» („ítélet”).

«... Солнце ниже, и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.
Приговор... И сразу слезы хлынут,
Ото всех уже отделена...»

„... gyülekeztünk. Mindnyájunk reménye
énekelte messze halk dalát.
Ítélet... És ott áll egymagában,
távolesve már mindenkitől...”

A Végítélet fogalma a 11–12. századi újkeresztény felfogásban válik igazán hangsúlyossá. Ekkortájt a legtöbb keresztény ábrázoláson az elhunyt emberek lelkeinek bűneit Szent Mihály arkangyal mérlegeli, „s már elkülönülnek az igazak és elkárhozottak” (KUNT 1981, 90). A XIII. században a jogtudomány fejlődése által a mennybéli törvénykezőkké válnak, s az apostolokkal körülvelt Jézus Krisztus lesz a világ legfőbb bírója (90–91). Krisztus előtt ott fekszik az „Élet könyve” („Liber vitae”), amelyben az ember életének összes cselekedetét feljegyzik egészen a „Harag napjáig” („Dies irae”), azaz a Végítélet napjáig (91). Mindez az idők végezetén játszódik, a Sátán a vádló, míg Szűz Mária és Szent József a védők, akik Krisztus oltalmába ajánlják a lelkeket (91). Ezzel szemben a 15–16. században a jó (égi sereg) és a gonosz (démonok) közti, az ember lelkéért vívott harc színterévé a haldokló környezete – ágya – válik, a haldokló előtt leperereg élete valamennyi eseménye, ami nehéz próbatételek (erős érzelmek) elé állítja őt (91). Ez utóbbi elképzelés szorosan kapcsolódik Cvetajevának a jó és rossz fogalmáról alkotott értelmezéséhez. E két véglet a költő szerint az ember lelkében mint az Isten és az ördög harcának legfőbb terében – „arénájában” – egyesül egy harmonikus egésszé (МАСЛЮВА 2007, 201). Cvetajevának a jóhoz és a rosszhoz való ambivalens viszonyában tehát a költő Istenhez és az ördöghöz való viszonya is kifejezésre jut, akik egyfelől harcolnak egymással, másfelől együttműködnek az ember lelkében. Iván

Karamazov alakja s Iván Karamazov alakján keresztül a nietzschei „emberisten” fogalmának beemelése azonban egy másfajta Isten–ember és ördög–ember viszonyt is feltételez, méghozzá a tanár–tanítvány szövetségét mind Istennel, mind az ördöggel (ХАУШИЛЬД 2004, 405).¹⁶ Cvetajeva ördöggel való szövetsége nem egyenlő Cvetajeva sátánnal való lehetséges szövetségével. A költő „eretnksége” ugyanis kizárólag az egyház formuláinak, rituáléinak és dogmáinak vonatkozásában nyilvánul meg, ami még inkább alátámasztja Cvetajeva művészetének kapcsolódását Nietzsche filozófiájához (408).

Ahmatova versének tizennegyedik sorában, Cvetajeva műve második versszakának második sorában pedig még mindig a nap, egészen pontosan a napfogyatkozás szimbolikájának kontextusában vagyunk.¹⁷ Már a természetközeli népek is felismerték, hogy a nap a legfontosabb égitest, így a napfogyatkozás a legtöbb kultúrában valamilyen közelgő katasztrófát jelző baljóslatú jelnek számított, és félelemmel töltötte el az emberek. Kínában úgy vélték, hogy egy hatalmas sárkány vagy kutya falja föl a napot, a japánok hite szerint a napistennő elbújik egy barlangban, az egyiptomi hagyományban pedig az istenek királya elveszítette egyik szemét a káosz istenével folytatott harcban (SHEPHERD–SHEPHERD 2002, 21). A Szentírásban Jézus többször is említést tesz arról, hogy a halálát (és a feltámasztását) követő világvégén sötétség borul a földre. A bibliai források szerint Jézus Krisztust az i. sz. 30–33. év körül feszítették keresztre, „i. sz. 29. november 24-én [pedig – B. É.] egy 90 százalékos napfogyatkozást [...] tapasztaltak Jeruzsálemben” (CEY–BERT 2011, 70).

E napok szorongattatásai után a nap hirtelen elsötétedik, a hold nem sugározza fényét, a csillagok lehullanak az égről, s az ég erői megrendülnek. Aztán feltűnik az égen az Emberfia jele [...]. A hatodik órától sötétség lett az egész földön a kilencedik óráig. A kilenc óra körül Jézus hangosan felkiáltott: „Élí, Élí, lemá szabaktáni”, azaz: „Istenem, Istenem, miért hagytál el engem?” [...] Ekkor Jézus ismét hangosan felkiáltott és kiadta a lelkét. És íme a templom függönye kettészakadt felülről az aljáig, a föld megrendült, a sziklák megrepedtek, a sírok megnyíltak, és sok elhunyt szentnek föltámadt a teste (Mt. 24,29–30; 27,45–46, 50–52).

¹⁶ Gondoljunk Iván Karamazov beszélgetésére az ördöggel, aki a férfi hasonmásaként jelenik meg.

¹⁷ Az első ma ismert napfogyatkozásokat az indiaiak, kínaiak és a babiloni kaldeusok jegyezték fel körülbelül háromezer évvel ezelőtt (CEY–BERT 2011, 71). A régi időkben a nap- és holdfogyatkozások olyan jelentős eseményeknek számítottak, hogy pontos dátumokat vezettek róluk, amelyeknek köszönhetően következtethetünk több civilizáció királyainak uralkodására, valamint egy-egy nép történelmi eseményeinek időpontjaira (71–72).

Az *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne...* kezdetű versben azonban a napfogyatkozás szimbólumát a *remény* szimbóluma követi, s ezáltal fel is váltja, amely szimbólum pedig a teljes *Requiem* című mű vagy csak *Requiem* tartalmának szempontjából a rabság szimbólumát a *szabadság* szimbólumává formálja át. Amennyiben az orosz kultúrában jelen lévő *szabadság* fogalmára gondolunk, úgy elsősorban Puskin élete és munkássága juthat eszünkbe. Puskin eszmei tartalmának behozatalát a jelenlegi kutatásba még az is indokolja, hogy mind a *Requiem* elején megjelenő mozdulatlan, mind a végén ismét mozgásban lévő Néva folyó szorosan kapcsolódik Puskin műveihez. Ahmatova eddig elemzett versének negyedik sorában olvashatjuk a szerző által idézőjelbe téve a «каторжные норы» („kényszermunkatáborokban kialakított börtönmélyedések”) kifejezést, valamint az *Út új órája az emlékezésnek...* kezdetű vers tizennyolcadik sorában a «воздвигнуть задумают памятник мне» („szobrot állítanak majd nekem”) kinyilatkoztatást. Mindkét esetben egy Puskin-reminiscenciáról van szó. Előbbi esetben Ahmatova a *szabadságban* való reménykedést és a testvériség gondolatát szimbolizáló *Üzenet Szibériába*¹⁸ című vers harmadik versszakának harmadik sorát idézi, amelyben ugyancsak megjelenik ez a kifejezés. Ezzel szemben az utóbbi esetben a költő halhatatlanságát hirdető *Az emlékmű*¹⁹ című Puskin-versre utal, amely vers témája Horatius *Melpomenéhez (Ércnél is maradóbb művet emeltem én...)*²⁰ című ódájára nyúlik vissza, s később szinte az egész orosz irodalmi hagyományon végigvonul.²¹ Míg Puskin saját magának állította fel a „szobrot” a múltban, addig Ahmatova számára a többi ember – az emlékezés – fog szobrot állítani neki a jövőben.

«... Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас...»
(ПУШКИН 1983, 157).

„... Ahogy börtöneitekbe
Eljut szabad hangom...”
(ford. B. É.).

«... Но крепки тюремные затворы,
А за ними »каторжные норы«
И смертельная тоска...»
(АХМАТОВА 2002, 3).

„... De a lakat nem törik le tőle.
Mögötte, a rácsoknak ütődve
vergődik a rabság bánata...”
(АХМАТОВА 1999, 82).

«Я памятник себе воздвиг
нерукотворный...»
(ПУШКИН 1983, 311).

„Szobrot állítottam népemben,
magamnak...”
(PUSKIN 1974, 175).

¹⁸ Függelék: 5. oldal.

¹⁹ Függelék: 6. oldal.

²⁰ Függelék: 7. oldal.

²¹ Pl. Gyergyasvin: *Szobor*, Lermontov: *A próféta*, Nyekraszov: *A költő és a polgár (Поэт и гражданин)*, Brodskij: *Más szobrot emeltem magamnak... (Я памятник воздвиг себе иной!...)* stb.

«... А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник
мне...» (9).

„... És ha valaki ebben a hazában
úgy akarná egyszer, hogy szobrom
álljon...” (91).

Puskin poétikája által képviselt értékek az orosz kulturális hagyományban a humanizmust, a szépséget és a jóságot jelentik: az „élő életet” szimbolizáló puskinai világ tehát szembekerül Ahmatova halált szimbolizáló valóságával (ТЕМНЕНКО 2002, 248, 262–263, 252).²² Mind Puskin *Üzenet Szibériába* című, mind Ahmatova *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlnek...* kezdetű verse egy-egy önkényuralom ellen lázad (Puskin az akkori uralkodó – I. Miklós cár – despotikus hatalma ellen szólal fel, Ahmatova a sztálini terrorral száll szembe), s mind Puskin, mind Ahmatova műve kétszótagú metrumban íródott (Puskin négyes jambusban, Ahmatova ötös trocheusban alkotta meg költeményét) (ЖАККАР 2004, 163). Amíg azonban Puskinnál azt olvashatjuk, hogy a fogvatartottak börtöneibe (is) eljut a lírai én „szabad hangja” («свободный глас»), addig Ahmatova lírai szubjektuma „búcsúzik” sors-társaitól („küldöm búcsúmat” – «шлю прощальный мой привет»). Amíg tehát Puskinnál jól érezhető az összetartozás és „a szabadságba vetett hit”, addig Ahmatovánál „a szabadság halálra van ítélve” (171).

«...Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы,
Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас...»
(ПУШКИН 1983, 311.)

„...Szelíd remény suhogva jár
Az éjsötét sikátorokban
S élesztgeti, ki földre dobban:
Nem tart soká a próba már...”
(PUSKIN 1974, 112).

«... Солнце ниже, и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.
Приговор... И сразу слезы хлынут,
Ото всех уже отделена
(...)
Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?
(...)
Им я шлю прощальный мой привет.»

„...gyülekeztünk. Mindnyájunk reménye
énekelte messze halk dalát.
Ítélet... És ott áll egymagában,
távolesve már mindenkitől
(...)
Merre vagytok, két keserves évem
barátnői, véletlen sereg?
(...)
Láttok-e? Búcsúszom tőletek.”

²² Cvetajevához hasonlóan Ahmatovának is volt „saját Puskinja”, akit gyakran idézett műveiben. Ahmatova első Puskinról írt tanulmánya 1933-ban jelent meg (250). A *Fűzfa* és a *Kleopátra* című versek mottói, az *Északi elégiák* első elégiája vagy a *Hős nélküli poéma* számtalan része előtt álló mottó is Puskin munkásságából vett idézet (253–254).

Ahmatova egy közeli barátjának bejegyzésében olvashatjuk: „Tudja mi az, hogy kínzás reménnyel? A kétségbeesés után eljön a nyugalom, a *remény* viszont örületbe kergeti az embert” (ЧУКОВСКАЯ 1997, 26). A tizenegyedik sorban a „korai liturgia” («...Подымались как к обедне ранней...» – „...Felkeltünk, mint hajnali misére...”) képe által megjelenő hit és a tizenötödik sorban megjelenő *remény* tehát, akárcsak a vers elején a mozdulatlan Néva folyó, egyre inkább a halállal kerülnek kapcsolatba. Azt, hogy a vers elején a Néva folyó a halállal konnotálódik, még az is alátámasztja, hogy a második sorban a «река» („folyó”) szó az ötödik sorban a «смертельная тоска» („halálos bánat”) kifejezéssel rímel, és az ötödik sor egy verslábbal rövidebb, azaz megszakad, ami az élet megszakadását igazolja (ЖАККАР 2004, 172). Jusson eszünkbe ennél a pontnál Hansen-Löve *Mandelstam thanatopoetikája* című tanulmánya, amelyben a kutató Oszip Mandelstam munkásságában értelmezi a kultúra megteremtődésének aktusát. Minthogy az Új-Krisztus felfogás értelmében a feltámadás kizárólag a halál által következhet be, a kultúra legfőbb terének – Szentpétervárnak (az akkori Leningrádnak) – nekropolisszá kell válnia, hogy a kultúra hordozójának – a szónak – megőrzése által a feledést (a Lethe-folyót) szimbolizáló mozdulatlan Néva ismét mozgásban legyen. A *Requiem* esetében „pétervári szövegről” beszélhetünk, Pétervár pedig – Vlagyimir Toporov szerint – nem a kultúra diadala a természet felett, hanem az a hely, ahol a kultúra és a természet egyforma mértékben érvényesül (ТОПОРОВ 1995, 289). Az *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne...* kezdetű versben a természet képviselőjében láthattuk mind a négy természeti elemet (hegyek képében a földet, a folyó alakjában a vizet, a szél megtettesülésében a levegőt, végül a nap képviselőjében a tüzet), míg a kultúrát az ember alkotta leningrádi börtönépítmények szimbolizálják. Amennyiben a kultúra képében a börtönöket (a köveket) láthatjuk, a természet pedig folyó (víz) alakjában a költői szót szimbolizálja, úgy megállapíthatjuk, hogy szemantikailag helyet cserél a kultúra és a természet: a kultúra (kőbörtönök) a barbárságot fogja szimbolizálni, míg a természet (folyóvíz) a civilizációt (ЖАККАР 2004, 164). A leningrádi börtönök tehát apokaliptikus szimbólumok, melyek a költői szó halála által az idő múlásának, az élő történelemnek a halálát jelentik, amire a mozdulatlan Néva utal, ti. megállt az idő, megállt a történelem folyama (164). Ezzel szemben az ismét mozgásban lévő Néva az ismét múltó időt, történelmet jelent, ami által lehetségessé válik a börtönvilágtól való eltávolodás (165). Ne feledkezzünk meg ezen a ponton Dosztojevskij poétikájáról, amelyben Aljosa Karamazov már a pusztta jelenlétével is az „élő életet”, a történelmet szimbolizálja.

«Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска...»

„Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne;
nagy futó folyam megállana.
De a lakat nem törik le tőle.
Mögötte, a rácsoknak ütődve,
vergődik a rabság bánata...”

A víz azonban nemcsak folyó alakjában játszik fontos szerepet. Mind Ahmatova *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlné...*, mind Cvetajeva *Szeretetem, dühöm elsírom, ennyit ér...* kezdetű versében fellelhető még a könny szimbóluma, sőt Cvetajevánál a vér is megjelenik. A víz szimbolikáját három pillér képezi: a víz az élet eredete, a víz megtisztulás és a víz újjászületés (CEY-BERT 2011, 171). Az egyfelől romboló, elválasztó, kaotikus, másfelől alkotó, egyesítő, kozmikus víz mint az élet eredete valamennyi teremtésmítoszban megjelenik. A víz nem indul sehonnan és nem tart sehová, „szétválaszthatatlan, forma nélküli [...], amelyből minden kiemelkedik, és amelybe minden visszatér; az örökké létező ősegység” (PÁL-ÚJVÁRI 2011, 511). Egyiptomban a víz egyfelől maga a teremtés, másfelől a megújulás, a sumér kozmogóniában az első és egyetlen őselem, amelyből minden kivált, az ókori babiloniaknál kezdetben csak az édesvízű és a sós vízű óceán létezett, a brahmanizmusban és a hinduizmusban a víz teremtette meg a valóságot, a buddhizmusban a víz a nirvána felé vezető út, a skandináv mítoszokban kezdetben vizek ölelték körül a földet, míg a görög mitológiában az istenek és emberek a világot körül-folyó Ókeánostól, a folyamistentől származnak (510–511). A bibliai Teremtés Könyve szerint „kezdetben [...] Isten Lelke a vizek felett lebegett” (Ter 1,2), később Isten ezt kettéválasztotta, s a felső részből lett az ég, az alsóból pedig a tenger. A Szentírásban a víz nem teremtő erő, csakis Isten képes teremteni és pusztítani, pl.: elpusztítani az emberek bűneit az özönvízzel (PÁL-ÚJVÁRI 2011, 511). Az Újszövetségben Jézus Krisztus „a kút, az élet forrása”, akihez a szomjúhozók sietnek (512). Végül, de nem utolsó sorban az iszlámban a víz a megtisztulás szimbóluma, amire a mecsetbe menetel – Allah színe – előtti kultikus tisztálkodásuk utal, ezenkívül a víz a halál és az újjászületés megtestesülése is (512).

«...А надежда все поет вдали.
Приговор... И сразу слезы хлынут,
Ото всех уже отделена...»

„...A remény meg csak dalol a távolban.
Ítélet... És megindul a könnyáradat,
Mindenkitől eltávolodva már...”
(ford. B. É.).

«О слезы на глазах!
Плач гнева и любви!
О, Чехия в слезах!
Испания в крови!...»

„Szeretetem, dühöm
elsírom, ennyit ér!
Ó, cseh föld csupa könny!
Spanyol föld csupa vér!...”

A könnyek egyfelől a bánat, a szomorúság, a gyász szimbólumai, másfelől azonban teremtő jellegű is van. A folklórban gyakran megjelenik a „forró könnyek” feltámasztó – felélesztő, felébresztő – ereje (ОСИПОВА 2000, 108), csakúgy, mint az „élet vizének” (oroszul «живая вода» – „élő víz”) szemben a „halál vizével” (oroszul «мертвая вода» – „halott víz”) a népmesei hagyományban. Az ókori egyiptomiak hite szerint például „az emberiség Nefertum könnyeiből keletkezett” (SHEPHERD–SHEPHERD 2002, 153). A könnyek ékszerekre is utalhatnak,

s ezáltal anyagi és/vagy szellemi gazdagságot szimbolizálhatnak. Akárcsak a vízhez, a vérhez is ambivalens jellegű szimbolikát társíthatunk. „Földi szinten” utalhat az emberi vérré, míg „égi szinten” a vér a nap, a tűz, a forróság által jelképezett megtermékenyítő és megtisztító életerőt szimbolizálja.²³ A termékenységi rítusok során a termőföldet vérral locsolták, míg a szentek lakhelyét, illetve azoknak különböző részeit (például a köveket) gyakran vérral kenték be (PÁL-ÚJVÁRI 2011, 504). A vér pusztító jelentését hangsúlyozza az, hogy több kultúrkörben is megjelenik „a folyók vizének vérré változtatása”, így például az Ószövetségben, amelyben ez Isten haragjának szimbóluma.²⁴ A *Szeretetem, dühöm elsírom, ennyit ér...* kezdetű versben azonban elsősorban a vér áldozati szimbolikája fogalmazódik meg: „Spanyolország vérben úszik” («Испания в крови»). A Szentírásban több utalást is találhatunk arra vonatkozóan, hogy „a vér szerzi meg az engesztelést az élet számára” (Lev 17,11), így „vérontás nélkül nincs bűnbocsánat” (Zsid 9,22). Ezt támasztja alá az, hogy az Újszövetségben „Jézus Krisztus vérenek ontása az egyetemes megtisztulás” az emberiség megváltásának kifejezése (PÁL-ÚJVÁRI 2011, 504).

Cvetajeva számára az áldozathozatal, s azon belül is a saját áldozati szerepköre egyet jelentett az öngyilkosság gondolatával. Amíg Ahmatova *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne...* kezdetű versében a lírai „én” számára a fia halála a világmindenség halálává válik, az individuális halál tehát kollektív halállá növi ki magát, addig Cvetajeva *Szeretetem, dühöm elsírom, ennyit ér...* kezdetű versében a faszizmus térhódítása általi világmindenség halála a lírai „én” személyes halálává válik, a kollektív halál tehát individuális halállá lényegül át. Cvetajeva lírai szubjektumának nem marad más választása, mint az öngyilkosság. Az orosz szimbolisták gyakran hivatkoztak Nietzsche-re, aki szerint „a létezés és a világ csakis esztétikai jelenségként nyeri el örök igazolását” (NIETZSCHE 1986, 54). Ily módon az öngyilkosság bűn ugyan, az öngyilkosság mint isteni áldozat viszont esztétikai fenomén (ОСИПОВА 2000, 84–85). A vers utolsó két sora [„...Őrült világra // Egy válasz létezik – elutasítás” (ford. B. É.) – «...На твой безумный мир // Ответ один – отказ»] a legmagasabb rendű lázadás: a lírai szubjektum nem várja meg az élete végét, hanem szembemegy azzal. A költő kizárólag saját áldozathozatala által szabadulhat meg az anyagi bűnös világtól, aminek következtében szakadék keletkezik a szellem és az anyag között (88–89). A világ elutasítása áll szemben azzal, hogy a lírai „én” saját magát elfogadja. Cvetajeva világszemlélete

²³ A vörös (veres, véres) „vérszín mindig az emberi és az állati élet jelképe, szemben a növényi lét zöldjével” (СЕУ-БЕРТ 2011, 172, 305).

²⁴ A vér lehet még a vérszerződés, a gyilkosság, a háború, a bűntudat és lelkiismeret-furdalás, a szenvedés, valamint a bűn szimbóluma is (PÁL-ÚJVÁRI 2011, 504).

és az orosz egzisztencialista vallásfilozófusok munkássága között egy párhuzamot is felfedezhetünk: „az ember szelleme fogságban van”, s ezt a fogságot úgy hívhatjuk, hogy világ.²⁵

«... Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.²⁶
На твой безумный мир
Ответ один – отказ.»

„...Mit fülbe kürtözés,
mit látnok szemnyila!
Világos eszelős,
egy választ ér – piha!”

Amíg azonban Cvetajeva lírai szubjektuma számára a teljes *magány* érkezik el, addig Ahmatova *Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne...* kezdetű versét az alapján, hogy az „elbeszélő” milyen számban közvetíti az érzéseket és a történéseket, két részre oszthatjuk. Az első részben többes szám első személy áll, majd a «...Приговор... И сразу слезы хлынут...» – „...Ítélet... És megindul a könnyáradat...” (ford. B. É.) verssor egyfajta határvonalként elválasztja az első részt a másodiktól, végül a második részben a lírai „én” már egyes szám első személyben beszél. A társas támasz jelentősége megkérdőjelezhetetlen az ember életében. Az egyén számára mindig is fontos volt, hogy tudja és érezze a szeretetet, megbecsülést, értékelést, törődést és azt, hogy tartozik valahova.²⁷ A támaszkereső magatartást több tényező is befolyásolhatja, mint például a kulturális hagyományok (szocializáció), az adott helyzetre jellemző faktorok, valamint az ember személyisége, a támaszkereső magatartást pedig elindíthatja valamilyen krízis vagy trauma hatása (FORGÁCS 2015, 382–393). Ez utóbbit láthatjuk Ahmatova versében is. Az a tény, hogy a mű második felében a lírai szubjektum egyes szám első személyben beszél, még nem jelenti azt, hogy a második részben a közösséghez tartozás érzése egyáltalán

²⁵ „...Az emberi szellem fogságban van. Ezt a fogságot úgy hívom, »világ«, világi adottság, elkerülhetetlenség – így kezdi N. Bergyajev a »Művészet értelme« című munkáját...” (ОСИПОВА 2000, 89).

²⁶ Érdemes megjegyezni, hogy a vers legutolsó versszakának első és második sorában ismét megjelenik – a Cvetajeva teljes munkásságára oly jellemző – beszédhangokkal való „játék”, amely ezúttal egy oppozíció aspektusából közelíthető meg. A lírai szubjektum először a „fülnyílások” («ушные дыры») által jelképezett „hallást” utasítja vissza, majd a „látnoki szemek” («вещие глаза») által megjelenített „látásról” mond le. Amíg az «ушные дыры» («fülnyílások») kifejezés az orosz nyelv alacsonyabb szintű stílus rétegéhez tartozik, addig a «вещие глаза» («látnoki szemek») szó szerkezet az orosz nyelv magasabb szintű stilisztikai rétegét képviseli.

²⁷ A társas támasz segítséget nyújthat az önértékelésben, a stabilitás élményének növelésében, a büntudat enyhítésében, a szorongás csökkentésében, hiánya pedig megnövelheti számos betegség gyakoriságát és súlyosságát. A társas támasz funkciója lehet informális, emocionális, komfort vagy advokációs, a feltételei között pedig feltétlenül szükséges megemlítenünk, hogy elengedhetetlen a kapott támasz és az észlelt támasz egymásnak való megfelelése, azaz fontos, hogy olyan területen és olyan személynek nyújtsunk segítséget, ahol és akinek abból hiánya van (FORGÁCS 2015, 382, 388, 389).

nem jelenik meg. A „többiek”, a „mindenki”, azaz a lírai „én” sorstársai fizikailag ugyan nincsenek jelen, a lírai szubjektum emlékeiben azonban élénken tovább élnek. A huszonegyedik és a huszonkettedik sorban Ahmatova őket keresi, a huszonharmadik és a huszonnegyedik sorban rájuk gondol, végül a legutolsó sorban tőlük búcsúzik. Amíg tehát Cvetajeva határozottan visszautasítja azt, hogy együtt létezzon a szerinte elállatiasodott – a harmadik versszakban farkasokkal, míg a negyedik versszakban cápákkal azonosított – emberekkel, addig Ahmatova hozzájuk tartozónak vallja magát.

«...Отказываюсь – жить.
С волками площадей

„...undor az életem.
Mint téren farkasok,

Отказываюсь – выть.
С акулами равнин...»

undor üvöltenem.
Síkság cápáival...”

«...Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?
Что им чудится в сибирской выюге,
Что мерещится им в лунном круге?
Им я шлю прощальный мой привет.»

„...Merre vagytok, két keserves évem
barátnői, véletlen sereg?
Szibéria hóföregtetegében mit láttok
a ködlő hold körében?
Láttok-e? Búcsúzom tőletek.»

Bibliográfia

- АХМАТОВА, Анна (1999), *Versei* (ford. RAB Zsuzsa), Budapest, Európa.
- АХМАТОВА, Анна (2002), *Реквием. Стихи 1935–1940 годов*, Москва–Augsburg, im Werden.
- БАХТИН М. М. (2002), *Собрание сочинений в шести томах. Том VI. Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Языки славянской культуры, 2002.
- БЕКЕДИН, Пётр (1987), Повесть «Кроткая». К истолкованию образа мёртвого солнца, in Георгий Фридендер (ред.), *Достоевский*, Ленинград, Наука, 102–124.
- BIEDERMANN, Hans (1996), *Szimbólumlexikon*, Szekszárdi Nyomda, Corvina.
- BÓNA ÉVA (2014), A gyász motívuma Marina Cvetajeva költészetében, *Első Század Online* 2014/13/1, 189–244.
- BÓNA ÉVA (2017), *Миф «Золотого века» в повести Достоевского «Кроткая»*, Lambert Academic Publishing (LAP).
- СЕУ-БЕРТ Róbert Gyula (2011), *Megszólnak a jelképek. The Symbols Began to Reveal their Secrets. Az ókori keleti és nyugati civilizációk jelképeitől a lovaskultúrájú hunok és magyarok jelképvilágáig*, Budapest, Püski.
- ЦВЕТАЕВА, Марина (1980), *Сочинения в двух томах I. Стихотворения. Поэмы, драматические произведения*, Всеволод РОЖДЕСТВЕНСКИЙ (вступ. стат.), Анна СААКЯНЦ (сост., подг. текста, комм.), Москва, Художественная литература.

- CVETAJEVA, Marina (2007), *Versei* (ford. RAB Zsuzsa, VERESS Miklós), Budapest, Európa.
- CSATÓ Tamás – GUNST Péter – MÁRKUS László (1981), *Egyetemes történelmi kronológia I. Az őstörténettől 1789-ig*, Budapest, Tankönyvkiadó.
- ЧУКОВСКАЯ Л. К. (1997), *Записки об Анне Ахматовой в трёх томах. Том I.*, Москва, Согласие.
- DOSZTOJEVSKIJ, Fjodor Mihajlovič (2013), *A Karamazov testvérek* (ford. MAKAI Imre), Pécs, Jelenkor.
- ДУНАЕВСКИЙ И. (1990), Песня о Родине. Из кинофильма «ЦИРК», in КОМАЛЬКОВ Ю. (ред.), *Избранные песни из кинофильмов. Переложение для фортепиано (с подтекстовкой), переложения и лёгкие обработки для фортепиано*, Москва, Советский композитор, 22–24.
- ДЬЕНДЬЕШИ, Мария (2018), «Карлик» в мифопоэтике А. Блока (варианты образа и их источники), in *Голоса русской филологии из Будапешта. Литературоведение и языкознание на Кафедре русского языка и литературы Университета им. Лоранда Этвеша*, Каталин КРОО (глав. ред.), Ева БОНА (ред.), Будапешт, ELTE Eötvös, 46–60.
- FORGÁCS Attila (2015), Társas támasz a gyászban, in KISS Enikő Csilla – SZ. MAKÓ Hajnalka (szerk.), *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*, Pécs, Pro Pannonia, 382–398.
- GESSE Gusztáv – HORVÁTH Henrik (1978), *Bibliai kislexikon*, Budapest, Kossuth.
- ХАУШИЛЬД К. (2004), «Внецерковность» Цветаевой и тема ереси в некоторых ее произведениях, in КРАСОВСКАЯ Э. С. – КАРПИНСКАЯ И. Г. (ред.), «Чужбина, Родина моя!». *Эмигрантский период жизни и творчества Марины Цветаевой*, Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, 401–408.
- S. HORVÁTH Géza (2006), Dosztojevszkij polifonikus regénye. Mihail Bahtyin: Dosztojevszkij poétikájának problémái, in KROÓ Katalin (szerk.), *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe: Alapozó ismeretek az orosz–szláv és az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok köréből. II.*, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 541–564.
- KERÉNYI Károly (1977), *Görög mitológia. I. Történetek az istenekről és az emberiségről. II. Hérosztörténetek*, Budapest, Gondolat.
- KUNT Ernő (1981), *A halál tükrében*, Budapest, Magvető.
- ЛЕВЕГЬЕВ-КУМАЦС V. – РАЦС István (1977), Drága föld, in *Drága föld. Huszonegy szovjet dal zongorakísérettel*, Budapest, Zeneműkiadó, 34–37.
- ЛЫХАЧЁВ Д. С. – ФАВОРСКИЙ В. А. – ПИКОВ М. И. (ред.) (1979), *Слово о полку Игореве, Игорь сына Святослава, внука Ольгова*, Москва, Детская литература.
- МАСЛОВА В. А. (2007), Конфликт добра и зла в поэтическом дискурсе М. Цветаевой, in БЕЛЯКОВА И. Ю. (ред.), *Добро и зло в мире Марины Цветаевой*, Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, 195–204.
- NIETZSCHE, Friedrich (1986), *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, Budapest, Európa.
- ОСИПОВА, Нина (2000), *Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века*, Киров, Вятский государственный педагогический университет.
- PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.) (2001), *Szimbólumtár*, Budapest, Balassi.

- Alekszandr PUSKIN (1974), *Versei* (ford. KÉPES Géza, SZABÓ Lőrinc), Budapest, Európa.
- ПУШКИН А. С. (1983), *Вольность. Стихи о Родине, свободе, творчестве и друзьях* (Гришкина Н. ред.), Москва, Художественная литература.
- SHERHERD, Rowena – SHERHERD, Rupert (2004), *1000 jelkép 1157 ábrával*, Budapest, Képzőművészeti.
- САРАСКИНА Л. И. (1996), Поэма о Великом инквизиторе как литературно-философская импровизация на заданную тему, *Достоевский и мировая культура* 1996/6, 125–140.
- Szentírás* (1997), A Káldi-féle szentírásfordítás nyelvében megújítva, javítva a Neovulgáta alapján, Budapest, Szent Jeromos Bibliatársulat.
- ТЕМНЕНКО Г. М. (2002), Диалог культур в поэтическом тексте. К анализу некоторых особенностей поэмы А. Ахматовой «Реквием», *Ученые записки Таврического национального университета. Серия «Филология»* 2002/4, 248–264.
- ТОПОРОВ В. Н. (1995), *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва, Прогресс-Культура.
- ЖАККАР Ж.-Ф. (2004), *И течет «великая река». Заметки о «Реквиеме» Анны Ахматовой*, in *Петербург, столица русской культуры. Том II.*, (ed. D'AMELIA A.), Salerno, Europa Orientalis, 163–176.

Függelék

Анна Ахматова
ПОСВЯЩЕНИЕ

- 1 Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
- 5 И смертельная тоска.
Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат —
Мы не знаем, мы повсюду те же,
- 9 Слышим лишь ключей постылый скрежет
Да шаги тяжелые солдат.
Подымались как к обедне ранней,
По столице одичалой шли,
- 13 Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже, и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.
Приговор... И сразу слезы хлынут,
- 17 Ото всех уже отделена,
Словно с болью жизнь из сердца вынут,
Словно грубо навзничь опрокинут,
Но идет... Шатается... Одна.
- 21 Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?
Что им чудится в сибирской вьюге,
Что мерещится им в лунном круге?
- 24 Им я шлю прощальный мой привет.

Март 1940

Anna Ahmatova
AJÁNLÁS

Ennyi fájdalomtól hegy ledőlne,
nagy futó folyam megállna.
De a lakat nem törik le tőle.
Mögötte, a rácsoknak ütődve,
vergődik a rabság bánata.
Valahol nap hajlik nyugovóra,
valakit friss szellő meglegyint...
Mi csak állunk. Nem is tudunk róla.
Zár nyílását lessük, jaj mióta,
s katonák nehézkes lépteit.
Felkeltünk, mint hajnali misére,
mentünk elvadult utcákon át,
némán, halaványan, félig-élve
gyülekeztünk. Mindnyájunk reménye
énekelte messze halk dalát.
Ítélet... És ott áll egymagában,
távolesve már mindenkitől.
Mint kinek szívét egy kés kivágta,
megy csak, fel-felkelve, földre rántva,
botladozik... tovább... míg kidől...
Merre vagytok, két keserves évem
barátnői, véletlen sereg?
Szibéria hóföregtegében
mit láttok a ködlő hold körében?
Láttok-e? Búcsúszom tőletek.

1940. március

Rab Zsuzsa fordítása

Марина Цветаева
СТИХИ К ЧЕХИИ
Март

8

1 О, слезы на глазах!
Плач гнева и любви!
О, Чехия в слезах!
Испания в крови!

5 О, черная гора,
Затмившая — весь свет!
Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет.

9 Отказываюсь — быть.
В Бедламе нелюдей
Отказываюсь — жить.
С волками площадей

13 Отказываюсь — выть.
С акулами равнин
Отказываюсь плыть —
Вниз — по течению спин.

17 Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещей глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ.

15 марта – 11 мая 1939

Marina Cvetajeva
VERSEK CSEHORSZÁGHOZ
Március

8

Szeretetem, dühöm
elsírom, ennyit ér!
Ó, cseh föld csupa könny!
Spanyol föld csupa vér!

Ó, hegy feketeség,
sötétség mindenütt!
Elég, elég, elég!
Isten, jegyem begyűjtsd!

Undor, hogy létezem.
Tébolyda, barma sok,
undor az életem.
Mint téren farkasok,

undor üvöltenem.
Síkság cápáival
undor gerinceken
sodródnom, rusnya raj.

Mit fülbe kürtözés,
mit látnok szemnyila!
Világos eszelős,
egy választ ér – piha!

1939. március 15. – május 11.

N. Kiss Zsuzsa fordítása

Василий Лебедев-Кумач
ПЕСНЯ О РОДИНЕ
(из кинофильма «ЦИРК»)

Прпев: Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек!
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.

От Москвы до самых до окраин,
С южных гор до северных морей
Человек проходит, как хозяин
Необъятной Родины своей.
Всюду жизнь и вольно и широко,
Точно Волга полная, течет.
Молодым — везде у нас дорога,
Старикам — везде у нас почет.

Прпев.

Наши нивы глазом не обшаришь,
Не упомнишь наших городов,
Наше слово гордое «товарищ»
Нам дороже всех красивых слов.
С этим словом мы повсюду дома,
Нет для нас ни черных, ни цветных,
Это слово каждому знакомо,
С ним везде находим мы родных.

Прпев.

Над страной весенний ветер веет,
С каждым днем все радостнее жить.
И никто на свете не умеет
Лучше нас смеяться и любить.
Но сурово брови мы насупим,
Если враг захочет нас сломать, —
Как невесту. Родину мы любим,
Бережем, как ласковую мать.

Прпев: Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек!
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.

Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.

Vaszilij Lebegyev-Kumacs
DRÁGA FÖLD
(a „Cirkusz” című filmből)

Drága föld, szülőhazámnak földje
Drága kőnél drágább kincset ad.
Nincs a földön gazdagabb, szebb ország,
minden ember érzi, hogy szabad.

Zúg a tenger, szél süvít a síkon,
Hegynek ormán gögös szál fenyők.
Búza ring, hajladoz a szellő,
S szunnyadoznak végtelen erők.
Mint a napfény víg öröm sugárzik
Férfi, nő és gyermekarcokon
Mert a jog s a szabadság közénk jött,
Megszereztük kemény harcokon.

Drága föld, szülőhazámnak földje
Drága kőnél drágább kincset ad.
Nincs a földön gazdagabb, szebb ország,
minden ember érzi, hogy szabad.

Egyik ember annyi, mint a másik,
bár a bőre barna vagy fehér,
Egyetért, mert egyenlő az ember:
Mennyi munkát végez, annyit ér.
Nincs mi gátat emeljen közöttünk,
Társ a társra mindig rátalál,
Mert a rend, a jog és a szabadság.
Bárhová tekints, szilárdan áll.

Drága föld, szülőhazámnak földje
Drága kőnél drágább kincset ad.
Nincs a földön gazdagabb, szebb ország,
minden ember érzi, hogy szabad.

Raics István fordítása

Александр Пушкин
ВО ГЛУБИНЕ СИБИРСКИХ РУД...

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.

Несчастью верная сестра,
Надежда в мрачном подземелье
Разбудит бодрость и веселье,
Придет желанная пора:

Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы,
Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас.

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

Alekszandr Puskin
ÜZENET SZIBÉRIÁBA

Szibériai vaksi bánya
elszánt erőtök meg ne törje!
Az áldozat nem volt hiába:
már érik példátok gyümölcse.

A lelkünk vérzik veletek
s üzenjük: bízva várjatok,
felnyitja rozsdás záratok
a barátság és szeretet.

Szelíd remény suhogva jár
az éjsötét síkátorokban
s élesztgeti, ki földre dobban:
nem tart soká a próba már.

Míg a zsarnokság alkotott:
ledől a börtön – kint szabadság
vár, s a testvérek visszaadják
tündöklő-tiszta kardotok.

Képes Géza fordítása

Александр Пушкин
Я ПАМЯТНИК СЕБЕ ВОЗДВИГ
НЕРУКОТВОРНЫЙ...

*Exegi monumentum*²⁸

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

Alekszandr Puskin
AZ EMLÉKMŰ

Szobrot állítottam a népemben magamnak:
nem emberkéz műve, útját gyom nem növi,
égnek tör, s dacosabb, mint amely a hatalmat,
a hős Sándor cárt hirdeti.

Egészen soha én meg nem halok. Befödhet
rontó sír, ahová a test salakja tér,
glóriám őrzik a dalaim, míg a földnek
költője, bár csak egy is, él.

Beszámalyja nevem messze Oroszországot,
s minden nép s törzs nyelvén külön megszólalok,
ismernek finnek és kalmükök, büszke szlávok
és irambőrös tunguzok.

S féltett kincs maradok népem hálás szívében,
mert a jó ösztönét szítottam benne csak,
mert bús napokban a szent szabadságnak éltem,
s védtem az elbukottakat.

Istenednek figyelj mindig szavára, Múzsza!
Ne fájjon sérelem, babérért ne epedj,
tekints közönyösen a tapsra és a gúnyra,
s a balgákkal ne pörlekedj!

Szabó Lőrinc fordítása

²⁸ Я воздвиг памятник (лат.).

Horatius

III/30

MELPOMENÉHEZ

/A múzsához, ki a költőt
a halhatatlanságba emeli/

Ércnél is maradóbb művet emeltem én,
fenséges piramis csúcsa nem ily magas;
ezt sem kapzsi eső, sem szilaj Aquilo
nem rombolja le már, vagy sohasem fogyó
évek láncá, s a gyors, elsuhanó idő.
Jobb részem nem enyész, szellemem él tovább.
Hírem hű unokák ajkain egyre nő,
mindig frissen, amíg nagy Capitolium
lépcsőjére a pap lép, meg a néma szűz.
Mondják majd, hol a bős Aufidus árja zúg
s hol száraz mezein Daunus uralkodott
pór népén: alacsony sarj, ime nagy vagyok:
én írtam legelőbb aeoli dalt latin
nyelven! Szegd fel ezért homlokodat jogos
göggel, Melpomeném, szedj üde delphoi
lombot, s fonj koszorút büszke fejem köré.

Bede Anna fordítása

Dosztojevszkij és az újraértett realizmus

VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. (2019), *Dostoevsky and the Realists. Dickens, Flaubert, Tolstoy*, New York, Peter Lang, 215.

Slobodanka Vladiv-Glover a melbourni Monash Egyetem docense; Dosztojevszkij prózája mellett a szláv és orosz modern/posztmodern irodalom kutatója, oktatója, több narratológiai monográfia szerzője, a *The Dostoevsky Journal: A Comparative Literature Review* (2000–), valamint a *Transcultural Studies: A Journal in Interdisciplinary Research* (2005–2018), irodalomtudományi folyóiratok főszerkesztője, az ausztrál Dosztojevszkij-társaság elnöke. 2019-ben a New York-i Peter Lang kiadónál jelent meg *Dosztojevszkij és a realisták (Dickens, Flaubert, Tolsztoj)* című monográfiája, mely sokéves komparatistikai kutatómunka eredményeit összegezve izgalmas, friss színekkel gazdagítja a Dosztojevszkij-kutatást. Az orosz és nemzetközi recepció alapos ismerőjeként és kiválóan összeválogatott interdiszciplináris eszköztárral jelen könyvében Dosztojevszkij munkásságát kilenc fejezeten keresztül olyan kortárs irodalmi alkotások kontextusában vizsgálja, amelyek egyenként is alapvetően változtatták meg a 18–19. századi európai irodalom romantikától örökölt esztétika-filozófiai nézeteit. De Sade transzgresszív prózája, Baudelaire szépségtana, a dickensi, flaubert-i alakábrázolás vagy épp a művészet kettős természetét tételező tolsztoji esztétika – a szerző megállapítása szerint – voltaképp ugyanannak az újfajta irodalmi regiszternek, az *emberi tudattalan ábrázolásának* megjelenését jelzik. Ezeknek a szövegeknek mélyreható, komparatív elemzésén keresztül s igen meggyőző retorikával Vladiv-Glover olyan eredeti koncepciókat tár az olvasók elé, melyek valóban azt mutatják, hogy Dosztojevszkij poétikájára az említett szerzők legalább olyan eleven hatással voltak, mint az orosz irodalmi hagyomány és kortárs környezet.

A könyv első fejezete rögtön a realizmus eddig (félre)ismert irodalomtörténeti fogalmát helyezi sajátosan új megvilágításba. Többek között Roman Jakobson hívta fel a figyelmet emlékezetes tanulmányában a realizmus fogalmának rétegzettségére és a fogalom reflektálatlan használatának fogyatékoságaira (JAKOBSON 2002). Különös aktualitást ad a témának továbbá az a kortárs magyar és világirodalomban egyaránt tapasztalható jelenség, melyet nevezhetnénk akár

a „realizmus reneszánszának” is.¹ Minthogy a fogalmak mindig valamiféle elméleti konstrukció eredményei, nincs a realizmusnak olyan meghatározása, amely független lenne attól az elméleti struktúrától, amelyben megszületett. Mindezt természetesen ugyanilyen jól látja maga a szerző, s ennek megfelelően a könyv bevezetőjében rögtön felfedi olvasói előtt a monográfia alapvető teoretikus hátterét. Eszerint a szövegolvasatok elméleti alapját legfőképp (bár nem kizárólagosan) az európai fenomenológia és pszichoanalitikus iskola fogalomrendszere adja, különös tekintettel a kései fenomenológia *tekintet (gaze)*- és *szubjektum*-fogalmára (Merleau-Ponty, Lacan).

Az európai modernség kezdetét Vladiv-Glover egyértelműen a 18. századhoz, azon belül a fenomenológia filozófiai paradigmájának megjelenéséhez köti, realizmus alatt pedig – ahogy azt Dosztojevszkij, Dickens, Flaubert és Tolsztoj szövegeinek friss szemmel elvégzett elemzései csakugyan jól szemléltetik – ennek a modernségnek a megváltozott szemlélet- és ábrázolásmódját érti (2).² Módszertani szempontból az elvégzett kutatás meglehetősen összetett; bizonyítási eljárásai során a pszichoanalitikus és a néhol kissé nagyvonalúan alkalmazott fenomenológiai (pl. „Derrida, the belated phenomenologist”) megközelítés mellett ugyanúgy használja a pszicholingvisztika, a szemiotika, a prózapoétika és az episztemológia eszköztárát is – a már említettek mellett gyakran hivatkozva például Vigotszkij, Foucault, Bahtyin vagy Derrida elméleti írásaira.

A szerző koncepciója szerint a realizmus első megjelenési formája tisztán történelmi jelenségként értelmezhető, kialakulása pedig a *zsánerképgyűjtemény* irodalmi műfajához kötődik. Ezek a gyűjteményes kiadványok, ún. *nemzeti almanachok*, nagyjából egy időben láttak napvilágot angol, francia és orosz nyelvterületen is (*Heads of the People or Portraits of the English*, 1838–40; *Les Français peints par eux-mêmes*, 1840; *Nashi, spisannyye s natyry russkimi*, 1840–41). Az almanachok bevezetőit a szerző a 19. századi realizmus „kiáltványaiként” (manifestoes) azonosítja, minthogy – állítása szerint – ezekben manifesztálódott az a kortárs írói törekvés, hogy az egyes országok nemzetkarakterológiáját tükröző zsánerképeken keresztül a lehető legteljesebb mértékben örökítsék meg az adott kor társadalmi normáit és szokásait. Ezután Baudelaire híres, 1863-ban keletkezett esszéjét (*The Painter of Modern Life*) elemzi behatóan, rámutatva, hogy a francia költő viszont épp ezt a fajta „primitív” realista világszemléletet utasította el, ami alatt a kortárs kritika egyszerűen a *dolgoz valóságghü ábrázolását* értette. Baudelaire szerint a valóság önmagában véve unalmas, s az almanachok zsánerképeire is csak megannyi lusta és fantáziátlan elme termékeként tekint. Állítása szerint az élőlényeket nem idő-, hanem térbeli mivoltukban kell ábrázolni, a művész képzelete

¹ Ehhez lásd a *Helikon Irodalom- és Kultúratudományi Szemle*, 2021/2. „Realizmusok” című számát.

² A recenzió szövegében zárójelben megadott oldalszámok a kiadvány releváns szöveghelyeit jelölik.

által újrastrukturálva – ez ugyanis a legmagasabb szintű tudomány, a *megfigyelés tudománya*, vagy ahogy a pszichoanalitikus felfogás nevezi; a *tekintet tevékenysége* („the agency of the gaze”) (36). A szerző állítása szerint épp ez a (Baudelaire-féle) kifejezésbeli különbség jelenti a négy jól ismert 19. századi realista író közös vonását, mely három nemzet irodalmi kánonjában jelentkezik.

A monográfia meglepő módon sem itt, sem később nem tér ki egy ismert Dosztojevszkij-szövegre, mely az író saját „zsáner-definíciójának” igen tanulságos foglalatát adja, annál is inkább, hiszen a most tárgyalt baudelaire-i esztétikával különösen jól összecseng, a dickenszi alakformálás pedig a további elemzések során is visszatérő referencia. „A mi zsánerfestészetünk még nem nőtt fel Gogolig és Dickensig. [...] Mi is voltaképpen a zsáner? A mindenkor folyamatban lévő valóság ábrázolása, melyet a művész személy szerint tapasztalt, és saját szemével látott, ellentétben például a történelmi valósággal, amelyet nem láthat saját szemével, és amely már nem folyamatában tükröződik, hanem befejezett formában. Hiszen Dickens sohasem látta saját szemével Pickwicket, csupán felfedezte az általa megfigyelt, sokféle valóságban, megalkotott egy képzeletbeli személyt, és megfigyeléseinek eredményeként ábrázolta. Ez a személy ennél fogva éppolyan reális, mint valamely valóságban létező személy, bár Dickens csak a valóság ideáját használta fel” (DOSZTOJEVSZKIJ 1972, 26–28).

Maga ez az újfajta kifejezési forma egyezik meg a szerző beállítása szerint a bahtyini értelemben vett *dialogikus elbeszéléssel*, ahol a „dialogikus szó” valójában az ’idegen szó’, a ’valaki más szava’ jelentésben értendő. A bahtyini paródia-fogalom eszerint elsődlegesen nem a nevetségessé tétel szándékával, mint inkább a dialogicitással van szoros összefüggésben, amikor a szövegbeli szó egy korábban elhangzott másik szóra *tekint* („slovo s ogliadkoi na drugoe slovo” [6]). (BAHTYIN 1976; 2001) Az európai realizmus – értve ezen mostantól konkrétan is Dickens, Dosztojevszkij, Flaubert és Tolsztoj műveit – dialogikus regényei pontosan ebben az értelemben, azaz mintegy stilisztikai eszközként támaszkodnak a paródiára. Így jöhet létre az a szubjektív, önreflexív, indirekt függőbeszédből képződött narratíva, mely a szubjektum szuverén individuális nézőpontját (ahogyan/ahonnan az adott szereplő a világot látja) valóban garantálni képes.

A monográfia másik fontos állítása szerint ez egyben az a pont is, ahol a realizmus és a fenomenológia természetesen kapcsolódik össze egymással, azaz „az irodalmi és filozófiai diskurzus a szinguláris és szubjektív nézőpont fogalma körül – mely a tudatos, önreflexív szubjektum sajátja – eggyé válik” (7). „Nem élőlény vagy ember vagy akár tudat vagyok, [...] hanem az abszolút forrás. Létezésem nem elődeimtől, fizikai és társadalmi környezetemből származik, hanem az én létezésem irányul feléjük és tartja fent őket, ugyanis én vagyok az, aki a magam számára létezővé [...] teszem ezt a hagyományt, melynek továbbfolytatása mellett döntöttem, vagy ezt a horizontot, melynek a tőlem való távol-sága eltörlődne [...] ha én nem lennék jelen, hogy tekintetemmel befussam (to

scan it with my gaze)” (MERLEAU-PONTY 2012, 8–9). Ez tehát a *tekintet (gaze) fenomenológiai értelemben vett szubjektuma*, mely a vladiv-gloveri feltevés szerint mind a négy vizsgált író prózapoétikájában meghatározó tényezőként játszik szerepet. Az élőlényeknek ez a fajta, önmaguk egészében, viselkedésükkel és gesztusaikkal együtt való megörökítése pedig nem más, mint amit Bahtyin mond a dosztojevszkiji karakterábrázolásról, mely a diskurzusban éppen adott individuális szubjektum abszolút nézőpontját és teljes lelki beállítottságát foglalja magában (35–36).

Dosztojevszkij realizmusának generikus vizsgálata során a szerző kimutatja, hogy az orosz zsánerképek mintáit ő maga is az előbb leírt módon parodizálta és/vagy alkotta újjá. Az ironikus és groteszk ábrázolásmód segítségével így Dosztojevszkij is a baudelaire-i értelemben véve hagyta maga mögött a realizmus *naturális iskola* által képviselt primitív értelmezését – és saját esztétika szerint, a tudattalan ábrázolásának újszerű igénye mentén alkotta meg műveit. „Pszichológusnak neveznek: nem igaz, csak *realista vagyok, a szó legmagasabb értelmében*, mert az emberi lélek teljes mélységét ábrázolom” (DOSZTOJEVSZKIJ 1972, 364). Ezt a kifejezést a monográfia visszatérő jelleggel használja Dosztojevszkij poétikájával kapcsolatban. „Az individuális szubjektum mindig a harmadik dimenzióban ábrázolódik; akár álombetéteken akár bizarr cselekményhelyzeteken vagy az euklideszi világ(kép) egyéb torzulásain keresztül, azaz, mintha a paródia és a groteszk domború tükrében látnánk. Ez teszi a realizmust igazán reálissá, s ezt nevezi Dosztojevszkij is a maga *magasabb értelemben vett realizmusának* (»realism in a higher sense« [8]).” A monográfia realista íróinak közös törekvése tehát – a szerző állítása szerint – épp ennek az új, modern szubjektumnak az irodalmi reprezentációja, közös nevezőjük pedig az az ábrázolásmód, amely ezt lehetővé teszi: *a tekintet poétikája* („poetics of the gaze”).

Mindezt az utolsó fejezet részletes *A kamasz*-elemzése demonstrálja, melyben a szerző rámutat, hogy Dosztojevszkij hősei távolról sem tekinthetők az orosz társadalom bármilyen szempontból is tipikus képviselőinek; ahogyan igaz ez például a Dickens-regények sok szereplőjére vagy a már említett zsánerkép-karakterek esetében. Dosztojevszkijnél sokkal inkább az az ad hoc *viszonyrendszer* játszik szerepet, amelyben a regényhősök ábrázolva vannak (176). *A kamasz* szűzségéből ismert „*véletlen család*”-metafora³ különféle jelentésrétegeit Vladiv-Glover a wittgensteini nyelvelmélet „családi kapcsolat”-fogalmának („Fa-

³ Ezt a kifejezést Dosztojevszkij használja először a regényi cselekmény kapcsán: „Elképzeltem egy romlatlan lelket, amelyet azonban már beárnyékol a romlás fenyegető lehetősége, a saját jelentéktelenségéből és »esetlegességéből« fakadó korai gyűlölet, amit az a szabadosság is táplál, amellyel a még szűzies lélek már tudatosan magához engedi a bűnt gondolatban... Ezek a társadalom kitett gyermekei, »véletlen« családok »véletlen« tagjai” (DOSZTOJEVSZKIJ 1972, 41).

milienähnlichkeiten” in GATTINGER 2011, 11–14) analógiájával magyarázza el, mely szerint egy *általános fogalom* alá tartozó konkrét kifejezések jelentései között valójában egyetlen igazi közös vonás sincs, csupán hasonlóságok és – legfőképp – különbözőségek az egyes elemek vonatkozásában. Az ilyen családok tagjai tehát hierarchikus tipológia helyett topológiát alkotnak, hiszen egymáshoz való viszonyuk leginkább egy hálózathoz hasonlít, melyben a fogalmak egymással egyenrangúak. A szerző ezek után a regény szereplőit egyenként is „dekódolja”, illetve megmutatja, hogyan bontakozik ki az elbeszélő főhős „tudattalanjának drámája”. Arkagyij valós érzelmeit állandó fecsegéssel leplezi, miközben a történet maga a kamaszkori vágyról szól (180). Hogyan működik a szexualitás mint nyelvi funkció, s miképp formálódik eközben az egyéni öntudat, mely az ismert hegeli meghatározás szerint maga is vágy; a felismerés utáni – azaz voltaképp *a Másik iránti vágy* (vö. LACAN 2018, 203–215)? Vladiv-Glover elemzésében megállapítja, hogy a regény cselekményi szinten „szintiszta melodráma”, nincs benne semmi igazi történés, a befejezéssel pedig mindezen érzélgés egyetlen nagy *antiklimax*ba torkollik. Ha viszont lehántjuk a melodráma-réteget (lásd a „fenomenológiai redukció” fogalmát), akkor a hirtelen támadt űrben a tudattalan transzcendentális univerzumára ismerhetünk. A regény valódi drámája tehát itt, ezen a, Freud szavaival élve, „másik színpadon” játszódik, ami viszont nincs alárendelve a lineáris időnek (PEARL 2013, 138).

Végül a főhős Rothschild-eszméjét mintegy Oroszország történelmi metaforájaként értelmezve, a szerző Dosztojevszkij saját koráról alkotott véleményét igyekszik rekonstruálni az olvasó számára: „az európai modernitás küszöbén álló Oroszországot, benne a hajdan valódi nemzeti értékét képviselő vallási múlt elfojtott és kiüresedett emlékeivel, egy, a kapitalista átalakulás miatt saját lényegét elvesztett nemességgel, és egy köznéppel, mely Európát csak az utópikus idealizmus és a forradalmi aszketizmus révén képes magába fogadni” (190).

A második fejezet foglalkozik Dosztojevszkij „szépségtanával”, melyet a sziberiai száműzetésből való visszatérés után, a bátyjával, Mihaillal közösen indított folyóirat, a *Vremja* első számainak valamelyikében fogalmazott meg ... *bov úr és a művészet kérdése* című írásában. Ez a polemikus esszé – amint azt a cím is mutatja – valójában Nyikolaj Dobroljubov művészetfelfogását kritizálja, aki alapjaiban kérdőjelezte meg, hogy az európai klasszikus irodalom antologikus ismerete bármiféle hasznot hozhatna az orosz nemzeti kultúra, illetve az orosz művészek számára. A szövegben gyakran előforduló „mi” kifejezés helyes interpretálása azért különösen fontos, mert Dosztojevszkij itt az „egyetemes emberi nem” értelemben érti és használja ezt a személyes névmást. Ennek megfelelő olvasattal a szöveg valódi elhivatottsággal hirdeti, hogy az európai népek irodalma mindig is „rokon volt a miénkkel, majdnem a sajátunk volt, az orosz életben ugyanolyan nyomot hagyott, mint odahaza” (DOSZTOJEVSZKIJ 1972, 241). A szerző mindezzel egyben azt is állítja, hogy Dosztojevszkij művészetszemlélete Tolsztojéhoz közelít,

amennyiben az igazság ábrázolása, nála is esztétikai kritériumként jelentkezik, s „orosz lélek”-fogalma is a hegeli Geist-fogalommal rokonítható.⁴

Ugyanez a gondolat explicit részét képezi a könyv harmadik fejezetének, mely mellett érvel, hogy Dosztojevszkij (politikai-)irodalmi nézetei valójában semmit nem változtak a tízéves száműzetés időszaka alatt, a különbség csupán annyi, hogy az 1860-as évektől kezdve ezek a tartalmak nem közvetlenül, hanem különféle metaforikus alakzatokba rendeződve fejeződnek ki műveiben. Ezt bizonyítandó a szerző itt annak az 1860-ban megjelent felhívásnak az elemzésbe fog, mely a *Vremja* elindulását hirdette, s amelyről azt állítja, hogy ha belátunk a szöveg sajátos „ezópusi retorikája” mögé, meglehetősen felforgató és forradalmi gondolatokkal találkozhatunk. Így például a dosztojevszkiji népiesség- (*narodnost'*), talaj- (*pochva'*) és néplélek- (*narodnyi dukh'*) koncepciókkal, melyek valójában a 40-es évek szocialista utópiájának szerves továbbgondolását jelentik – még hozzá kifejezetten a korabeli szlavofil és nyugatos irányzatok összebékítésének szándékával. Nem lehet véletlen, hogy – a szerző állítása szerint – ugyanez a program olvasható ki az *Ördögök* Lizavétájának irodalmi programjából is, miközben a regény krónikás-narrátora az eredeti, janini⁵ felhívásnak téve eleget, mintegy helyi társadalomtörténészként igyekszik megörökíteni az adott történelmi pillanatot (65).

A következő fejezet a bahtyini beszédelméletet konkrétan is a fenomenológia észlelés-konceptiójával kapcsolja össze – hivatkozási alapul használva ehhez többek között Wolf Schmid narratológiai írásait. A nézőpont kérdése – ahogy erről korábban már szó esett – Dosztojevszkijnél olyan kategóriává válik, amely a nagyregények újfajta narratív konstrukciójának is alapot teremt. A homogén szemléletet a kétszólamú világ váltja fel, melyben a narratíva nézőpontja egyaránt tartozhat az elbeszélőhöz vagy egy karakterhez egymást követően vagy felváltva. Ez az új realista elbeszéléstechnika forradalmi felfedezés a művészetben, s a dialogikus regény a tekintet működését („function of the gaze”), azaz hogy önmagunk észlelése csak egy másik (nézőpont)on keresztül lehetséges, valójában még jobban szemlélteti, mint a későbbi teóriák – például a lacani pszichoanalitikus tekintet-konceptió.

A *tekintet* (gaze) alapvető struktúráját Merleau-Ponty írta le az észlelés fenomenológiájának részeként.⁶ A tekintet eszerint maga is egyfajta *reláció* vagy *dia-*

⁴ Vö. „Ezzel előttünk van [...] a szellem fogalma [...]: én, amely mi, és mi, amely én” (HEGEL 1979, 100).

⁵ Jules Janin (1804–1874) francia író és kritikus, főleg a feuilleton műfajában alkotott, illetve ő írta a korábban említett *Les Français peints par eux-mêmes* bevezetőjét is, melyre a monográfia elemzései visszatérő jelleggel a „realizmus kiáltványaként” hivatkoznak.

⁶ „...nem önmagukkal már eleve azonos dolgok kínálják fel magukat a látványban egy eredendően üres, csak a mindenkori »nézésben« rájuk nyíló tekintet számára. Ellenkezőleg, a látványban megjelenő dolgokhoz csak azáltal férközhetünk a lehető legközelebb, hogy tekintetünkkel letapo- gatjuk őket. Nincs értelme arról álmodozni, hogy milyen is lenne ennél pucérabbra vetköztetni,

lókus: a látó szubjektum és a látott objektum közti interaktív kapcsolat, mely a jelentést, azaz a világról alkotott jelentéses képet generálja (77). „A tekintet szubjektuma a világban-léte által konstruálja a világot; azaz a szubjektum a tekintet által szituálódik a világban. Ugyanakkor ez a tekintet ketté is hasítja a szubjektumot, önmagára és egy ezzel nem azonos (megfigyelhető, megszólítható) másikra, ami voltaképp a dialogicitás filozófiai háttérével ekvivalens állítás” (77–79). A fejezet frappáns szerzői összegzése szerint „a fenomenológiai tekintet-fogalom eszerint nem más, mint a bahtyini dialogikus én metafizikai vetülete”.

Az ötödik fejezet Dosztojevszkijnek egy korai kisregényét, *A hasonmást* elemzi a pszichoanalitikus megközelítés módszereivel, voltaképp az író első nagyobb *realista* alkotásaként azonosítva a művet. Ez a megközelítés szintén szembehelyezkedik azzal a recepcióval, mely általában Dosztojevszkij 40-es évekbeli, nyíltan hoffmannizáló művei közt tartja számon *A hasonmást* (PASSAGE 1954, 14–40), s Belinszkij kritikájának megfelelően⁷ máig megfontolt távolságtartással kezeli. A szerző ezzel szemben arra próbálja rávenni az olvasót, hogy a romantika magnetizmusa és/vagy a hoffmanni Doppelgänger-effektus helyett Dosztojevszkijnek ebben a korai hősében a kanti *autonóm szubjektumot* lássa, akinek értelme megkétszereződik az értelmetlennel. Foucault szerint ennek a klasszikus kanti „értelmelemmel bíró/értelmes szubjektumnak” van egy sötét oldala is: az örül(e)t. Az értelmetlen zavaró létezésének tudata az értelmen belül helyezkedik el, ezt azonosítja Foucault a szabadosság (vagy szabad gondolkodás) gyakorlataként, mely a 18. században De Sade márki írásain keresztül a szexualitás filozófiájává válik (FOUCAULT 2004, 123). A De Sade-i transzgresszív próza pornográfiája, mely valójában az affektivitás legtisztább (értsd: koncepciók nélküli) kifejezője, a szerzői érvelés értelmében erősen összefügg a kanti értelemben vett ítélőerővel. A *Szodoma százhusz napja* című Se Sade-regényben eszerint *mindenfajta értékítélet* a kanti értelemben vett (azaz tisztán érzelmi alapú) *esztétikai* ítélet.⁸ Maga a re-

még közvetlenebbül látni a dolgokat, hiszen nincs látás anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné (the gaze itself envelops them), saját húsába ne fogadná a látható tartalmakat” (MERLEAU-PONTY 2006, 148–149).

⁷ „A hasonmásnak másik fontos hibája a fantasztikus beállítottság. Manapság a fantasztikumnak örültek házában van a helye és nem az irodalomban, orvosok ügye, nem a művészeké” (idézi: FRANK 2002, 97). A hasonmás radikális átértékelése ugyanakkor jelenleg is tart, vö. „Dostoevsky’s *The Double* marks the new myth, the new text that literalizes the drama of the split subject. As ‘Oedipus Rex’ stands in as hyperbole for the childhood drama, Golyadkin’s double speaks of the social drama and of desire to the point of madness” (ASCROFT 2005). Szintén ezt bizonyítja pl. Vlagyimir Zaharov 2020-ban publikált tanulmánya: *A zseniális Hasonmás: miért nem értik a kritikusok Dosztojevszkijt?* (ЗАХАРОВ 2020).

⁸ A monográfia itt angolul idézi a következő szöveghelyet: „Az ízlés valamely tárgy vagy elképzelési mód megítélőképessége tetszés vagy nem-tetszés által minden érdek nélkül. Az ilyen tetszés tárgyát szépnek hívjuk” (KANT 1979, 177).

gény tehát nem egy tartalommal bíró történet, hanem egy olyan történeti forma, amely egy meghatározott tartalomnak/koncepciónak van alárendelve (vö. a barthes-i *pornogramma*-fogalmával BARTHES 2001, 179). Ez a forma a fantázia szabad játékaként konstituálódik, anélkül hogy bármiféle előzetes teória kötné gúzsba – ami szintén éppen a kanti szépségfogalom definícióját juttatja eszünkbe („szép az, amit fogalmak nélkül, általános gyönyör objektumaként képzelünk el” [KANT 1979, 177]) (91).

Ezt a kanti–De Sade-i affektív, kommunikatív és autonóm szubjektumot kell meglátnunk Goljadkin úrban is, aki szabadon tevékenykedik a történet elejétől a végéig. Ugyanez az autonómia fejeződik ki továbbá a bahtyini beszédelmélet szerint azon az elbeszélőn keresztül is, aki a Dosztojevszkij-regényekben sosem tud(hat) többet a regény karaktereiről, mint amennyi tudásuk nekik van saját magukról. Ettől lesz Dosztojevszkij fiktív univerzumának minden egyes szereplője tiszta tudattá, vagyis olyan individuális hangjává és nézőpontjává a világnak, mely a szubjektum saját tudattalanjából eredeztethető „tekintet” által konstituált. A tekintet fogalmát itt – a szerző útmutatása szerint – leginkább a lacani pszichoanalitikus-koncepciónak megfelelően kell értenünk. Goljadkin (oroszul ’meztelen’) úr „kisemberként” aposztrofálja önmagát, aki nem is vágyik rá, hogy „nagyember” lehessen. Az egész krízishelyzetet mégis az a törekvése idézi elő, hogy másokkal felismertesse önmagát. Legnagyobb félelme, hogy ’helyettesíthető’, hogy az őt megillető társadalmi helyet egy bitorló akarja elorozni, aki lassanként elveszi tőle saját identitását. Ezt a félelmet nevezi Lacan az *aphanisis* állapotának – vagyis az eredeti szubjektum elmosódásának/eltűnésének (*fading*) a jelölő hatalma alatt.⁹ Ez az a pont, ahol a Dosztojevszkij-szöveg saját metatextusává válik, hiszen Goljadkin úr önnön elmosódásától való félelme a tudattalanjából fakad, azaz *a priori* (100). Ezért nem képes ezt a félelmet a maga valójában érzékelni, csupán a saját víziói, hallucinációi és paranoiái által közvetített formában. Goljadkin úr tudati krízise „úr/szolga-viszonyként” ábrázolódik; melyben Goljadkin úr egyrészt az úr, mint saját maga (*self*), másrészt viszont a szolga, mint az a tudat, amely magára egy rajta kívülálló másikként (mintegy jel vagy jelölő gyanánt) ismer rá. Valójában az egész történet az ilyen értelemben vett örület (*unreason*) körül forog (azaz nincs benne semmiféle időbeli fejlődés), mely a történet befejezésével valóban utoléri a főhőst, miáltal annak felismerés utáni vágya is beteljesül. („A fényárban úszó lépcsőház telis-tele volt emberekkel. Kíváncsi pillantások meredtek rá mindenünnen. Maga Olszufij Ivanovics is ott trónolt öblös karosszékében, a lépcső

⁹ „A szubjektum először a Másikban jelenik meg, amennyiben az első jelölő, az egységes jelölő, felbukkan a másik terében, és megjeleníti a szubjektumot egy másik jelölő számára, amely másik jelölő hatása a szubjektum aphanisisse. Így jön létre a szubjektum megosztottsága – amikor a szubjektum valahol jelentésként fordul elő, egyúttal valahol máshol »elmosódás«-ként, eltűnésként mutatkozik meg” (DURAND 1995, 120).

legfelső pihenőjén, mélységes részvétellel figyelve a kivonulás minden mozzanatát” [DOSZTOJEVSZKIJ 1974, 194]).

A következő fejezet Dickens felé fordul, akinek Dosztojevszkijre gyakorolt írói hatása közismert, s akinek írói karrierje szintén a már említett zsánerkép műfajával indult. Huszonnégy éves korában jelent meg első kötete, *Boz vázlatai* címmel, mely ugyanolyan mindennapi alakokat és jeleneteket tár olvasói elé, amilyenek írására Janin is buzdította francia kortársait. Ám Dickens írói munkássága sok tekintetben túlmutat a viktoriánus Londonról gyártott kordokumentum-gyűjteményen, sőt bizonyos értelemben maga is a „magasabb realizmus” képviselője – vagy, ahogy a monográfia konkrétan nevezi: „pszichoanalitikus *avant la lettre*” és/vagy „*proto-freudista*” (115). Dickens ugyanis nem csupán a janini értelemben vett „modern élet festőjeként” keltette életre korának valós történelmi hátterét, de az adott kor történelmi tudattalanját is képes volt megvilágítani – azaz ugyanúgy eleget tett a Baudelaire-féle kritériumoknak. A *Copperfield Dávid* elemzésén keresztül a monográfia éppen arra világít rá, hogy miközben a regény valóban a korai kapitalista Anglia valós társadalmi típusait jeleníti meg, mindezt egy, a főhős álmaiból és emlékeiből szőtt, koherens pszichológiai keretben ábrázolja. Vladiv-Glover pszichoanalitikus olvasatán keresztül jól látszik, hogy az emlékezet modellje a freudi tudattalan működésén alapszik, s csaknem tankönyvszerűen rajzolódik ki a főhős, Dávid, és két kisebb, őt segítő szereplő (Dora és Mr. Dick) egymáshoz való hármas viszonyában. Az általuk alkotott trió nem más, mint a „tudattalan modern szubjektumának” modellje, ami – ezek szerint – a dickensi realizmusnak is meghatározó szegmense (116).

A következő fejezet Flaubert-re koncentrál, aki Dosztojevszkij közvetlen kortársa volt, s közös jellemzőjük, hogy történészi pontossággal figyelték meg saját koruk külső megjelenését és belső működési viszonyait („the physiognomy and physiology of their time”). Flaubert a baudelaire-i értelemben vett igazi, világlátott modern művész, de a francia konzervatív monarchia burzsoá-világának is specialistája (129). A monográfia elsőként neki is egy kevésbé ismert művét, a befejezetlen és posztumusz megjelent *Bouvard és Pécuchet*-t elemzi, szerves részeként tekintve azt az ál-enciklopédiát is (*Dictionarie des idées reçues*), mely valóban a regénnyel együtt keletkezett, ám mivel a mű félbemaradt, a francia kiadások végén függelékként szerepel (ugyankkor például a magyar nyelvű szövegkiadásoknak egyáltalán nem képezi részét). A szerző az erősen ironikus hangvételű mű elemzésével arra arra hívja fel a figyelmet, hogy a két főhős komikus jellemábrázolása feltűnően jól emlékeztet Dickens Mr. Pickwickjére vagy Gogol szereplőire a *Holt lelkekből*. Elemzése továbbá arra is rámutat, hogy a *Bouvard és Pécuchet* autodidakta figurái, miközben egyre többféle ismeretet szereznek a világról, melyeknek alkalmazása során kivétel nélkül kudarcot vallanak; valójában ugyanannak a tekintetnek (*gaze*) a parodisztikus metaforájaként értelmezhetőek, mely – a korábban leírtak szerint – a világ újraalkotása során mindig megkettőzi önmagát.

A regény örvényszerű, körkörös szerkezete épp a befejezetlenség által kelti azt az érzést, hogy az eredeti szándék is egy efféle „nyitott szöveg” megalkotása lehetett – amelynek másik jellegzetessége a bahtyini definíció szerinti többszólamúság. A regény így valójában a tudásnak mint megszerzett eszméknek („received ideas”) a kritikája, s azt állítja, hogy a valódi tudást sokkal inkább valamiféle praxisként kell felfognunk – nagyjából annak megfelelően, ahogy száz évvel később majd Derrida is állítja („Minden modern tudás brikolázs”). Ezt a posztmodern üzenetet küldi tehát posztumusz Flaubert a 19. század modern olvasójának – ahogy a szerző szellemesen megjegyzi. A vizsgálat ebből a szempontból tér át a *Bovaryné*-ra is, megállapítva, hogy Emma korántsem az önképzés, csupán saját kielégítetlen vágyainak kárpótlása céljából olvas, maga a regény pedig azt ábrázolja, ahogy a hősnő örökre ennek a fajta önámításnak a csapdájában reked.

A Tolsztojnak szentelt fejezet természetesen a *Mi a művészet?* című, kései (1896) nagyesszét tekinti kiindulási alapul, mely az esztétikai értéket végső soron a morális értéktől teszi függővé (TOLSZTOJ, 2010/b). Vladiv-Glover elemzése itt azt a feltevést veszi alapul, hogy az *Anna Karenina* (1873–77) valójában már a tolsztoji esztétikai elvek irodalmi inkarnációjaként értelmezhető, egyben pedig a baudelaire-i koncepcióval is igen közeli kapcsolatban áll. Akárcsak Baudelaire-nél, a képzelőerő, mintegy a műalkotás hitelességének („good or authentic art”) közvetítőjeként, Tolsztojnál is kulcsszerepet játszik. A festő Mihajlov alakjának értelmezése során (aki mintegy Tolsztoj saját alteregója) Vladiv-Glover a mű tulajdonképpen „episztemikus szubtextusát” tárja az olvasó elé. A teoretikus kiindulópont segítségével Vladiv-Glover világos különbséget tesz a Vronszkij és Mihajlov alakjában rejlő metaforikus jelentéstartalmak között. Vronszkij nincs birtokában a *tekintet* hatalmának, hiszen amikor itáliai kosztümben kezdi megfesteni a nőt, nem az élő Anna, csupán a zsánerképfestészet francia iskolájának egyik kliséje inspirálja – melyet ő a valóság utánzására igyekszik felhasználni; Vronszkij tehát nem igazi (nem realista!) művész. Mihajlov klasszikus értelemben véve iskolázatlan festő, ami ez esetben épp az autoritástól, hagyományoktól és kliséktől (vö. az előző fejezet „received ideas” jelentésével) való függetlenséget jelenti. Emiatt lehet ő képes a revelatív tekintet által („revelational gaze”) a maga abszolút, élő totalitásában érzékelni saját műalkotásának tárgyát (157).

Ugyanez a fejezet, Mihajlov festő egy másik képén keresztül a monográfia bevezetőjére utal vissza, ahol a szerző Nyikolaj Ge *Mi az igazság? Krisztus és Pilátus* (1890) című képének elemzését adja. A könyv kilencedik oldalán látható maga a festmény is, amely miatt a kortárs kritika Gét blaszfémiával vádolta meg, és – épp az *Anna Kareninában* szereplő okok miatt – a kép kiállítását is megtiltották. (Vö. „Még mindig Ivanov-Strauss-Renan módján fogja fel Krisztust és az egyházi festészetet. [...] Krisztust mint zsidót állítja oda, az új iskola minden realizmusával” [TOLSZTOJ 2010/a, 44–45].) A vladiv-gloveri koncepció szerint Ge festménye

természetesen szintén épp a realizmus itt tárgyalt ábrázolásmódbeli jellegzetességeit szemlélteti – ha a megfelelő módon értelmezzük. A kép előterében a jól megvilágított Pilátus-alak épp a címnek megfelelő, kérdező kézmozdulatot téve, háttal áll nekünk, a kép belső, árnyékos részében pedig a *hallgató* Jézus látható. A két alakot a padlón előttük élesen kirajzolódó fénysáv választja el egymástól, mely Vladiv-Glover értelmezésében maga a tiszta külön(öző)ség megjelenítése. Nyomatékosan felhívja itt a figyelmet ráadásul arra a hasonlóságra; a *hallgatás* aktusára (*silence*; értve ezen a beszéd valódi hiányát), ami Dosztojevszkij utolsó regényéből, a *Karamazov testvérekből* ismert *Nagy Inkvizítor* poéma Jézus alakjának is sajátja. A keresett „Igazság” ugyanis – állítja a szerző – Ge festménye és a realisták szerint is pontosan itt, ebben a hallgatásban és ebben a fénycsíkban ragadható meg. Nem lehet a világot többé egy egyszerű bináris (monologikus szillogizmus) szerkezetben felfogni; csakis egy ilyen Krisztus–Pilátus–fénycsík – metafora szerinti, hármas felosztásban, ahol a fénycsík maga a semmi (nothingness), a valódi csend. Az Igazság csakis így; külön(öző)séggként jöhet létre – ami valójában Derrida poststrukturalista *differAnce*-ával egyenértékű fogalom. A csend a tulajdonképpen semmi (a hegeli értelemben vett negativitás), amelyben a nyelv gyökerezik, és ahonnan a jelentés ered, feltéve hogy lényegileg mindenféle ideológia vagy teológia befolyásától mentes.

A Dostoevsky and the Realists: Dickens, Flaubert, Tolsztoy kifejezetten olvasmányos, sok újdonságot felvonultató tudományos alkotás, melyet végig nagyon határozott és bátor szerzői intenció irányít. A szerző hatalmas mennyiségű ismeretanyagot rendez a befejezetlen Flaubert-regény narratív struktúráját megidéző, ám azzal éppen ellentétes erővonalak mentén mozgó narratívába, mely egyre gyakoribb és egyre átfogóbb „aha-élménnyel” örvendezteti meg az olvasót. A könyv egyes fejezetei akár különálló tanulmányokként is tekinthetők, ezért nem követel olyan koncentrált figyelmet, mint egy szorosabb, lineáris logika mentén szerveződő szöveg. Olvasója tehát, akit Vladiv-Glover kezdettől fogva partnerének tekint, és teljes bizalmába avat, voltaképp saját kulcsosomót kap a könyv mellé, s maga dönthet, milyen sorrendben nyitogatja ki az ajtókat. Az invenciózus szerzői vállalkozás többször teljesen különböző műfajkódokkal operáló irodalmi szövegeket választ elemzése tárgyául, s teszi ezt ráadásul kifejezetten a derridai dekonstrukció elvei szerint: „Az első számú fenomen tehát mindig maga az adott szöveg, s nincs olyan jelentés, amely valami azon kívül álló dologból következhetne »il n’y a pas de hors text«” (vö. DERRIDA 2014, 186). A szövegen kívül csupán a pretextusok léteznek, vagyis egy olyan „anyaghalmoz”, melyeken keresztül a szöveg autonóm jelentésstruktúrája láthatóvá válik. A pontosan kijelölt, s konzekvensen szem előtt tartott céloknak megfelelő, világosan végigvezetett olvasatok meggyőzően bizonyítják, hogy ezek a szövegek, ha nem is voltak egymás közvetlen forrásai vagy klasszikus (intertextuális) értelemben vett beszélgetőtársai, mégis egy meghatározó kultúrtörténeti időszak közös jellemzőit leheljük fel bennük. A szerző a kuta-

tás bázisául választott teoretikus művek terminológiáját következetesen és érthetően alkalmazza saját érveléseiben, melyek sokszor merőben szokatlan, ám annál inkább figyelemre méltó szempontokat és megközelítési lehetőségeket mutatnak fel a jövő komparatív célú vizsgálataihoz is.

Hivatkozott szakirodalom

- ARISZTOTELÉSZ (2004), *Poétika* (ford. SARKADY János), Szeged, Lazy Könyvkiadó.
- ASCROFT, Edward (2005), Lacan's Desire and Dostoevsky's Double: The Problematics of Psychoanalytic Discourse in a Fictional Psychosis, *The Dostoevsky Journal*, 2005/6, 1–20.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics (1976), A regénynyelv előtörténetéhez, in uő, *A szó esztétikája* (vál. és ford. KÖNCZÖL Csaba), Budapest, Gondolat, 217–256.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics (2001), *Dosztojevszkij poétikájának problémái* (ford. KÖNCZÖL Csaba, SZŐKE Katalin, HETESI István és HORVÁTH Géza), Budapest, Osiris.
- BARTHES, Roland (2001), *Sade, Fourier, Loyola* (ford. ÁDÁM Péter, ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor), Budapest, Osiris.
- BAUDELAIRE, Charles (1995), *The Painter of Modern Life and Other Essays* (transl. and ed. Jonathan MAYNE), London, Phaidon Press.
- CURMER, L. (1840–42), *Les Français peints par eux-mêmes encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris.
- DERRIDA, Jacques (2014), *Grammatológia* (ford. MARSÓ Paula), Budapest, Typotex.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics (1974), *A hasonmás. Pétervári történet*, Budapest, Magyar Helikon.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics (1972), *Tanulmányok, levelek, vallomások* (ford. G. LÁNYI Márta, GRIGÁSSY Éva, KIRÁLY Zsuzsa et. al.), Budapest, Magyar Helikon.
- DURAND, Régis (1995), „Az aphanisis-ről: megjegyzés a szubjektum dramaturgiájáról narratív elemzés során” (ford. BOCSOR Péter), *Helikon* 1995/1–2, 115–124.
- FOUCAULT, Michel (2001), *A bolondság története a klasszicizmus korában* (ford. SÚJTÓ László), Budapest, Atlantisz.
- FRANK, Joseph (2002), *A Writer in His Time*, Princeton–Oxford, Princeton University Press.
- GATTINGER, Malvin (2011), *Wittgensteins Familienähnlichkeit, Interpretationen und Formalisierungen* (PDF).
- JAKOBSON, Roman (2002), *On Realism in Art – Reading in Russian Poetics. Formalist and Structuralist View* (edited by Ladislav Matejka and Krystyna POMORSKA) Dalkey Archive Press, 38–46.
- HEGEL, Georg Wilhelm (1979), *A szellem fenomenológiája* (ford. SZEMERE Samu), Budapest, Akadémiai Kiadó.
- KANT, Immanuel (1979), *Az ítélőerő kritikája* (ford. HERMANN István), Budapest, Akadémiai.
- LACAN, Jacques (2018), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (ed. Jacques-Alain MILLER, trans. Alan SHERIDAN), New York – London, Routledge.

- MEADOWS, Joseph Kenny (1840), *Heads of the People or Portraits of the English*, London, Robert Tyas.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006), *A látható és a láthatatlan* (ford. FARKAS Henrik, SZABÓ Zsigmond), Budapest, L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék.
- PEARL, Joel (2013), *A Question of Time: Freud in the Light of Heidegger's Temporality*, *Contemporary Psychoanalytic Studies*, Amsterdam – New York, Rodopi.
- PASSAGE, Charles E. (1954), *Dostoevsky the Adapter; a Study in Dostoevsky's Use of the Tales of Hoffmann*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- TOLSZTOJ, Lev (2010/a), *Anna Karenina, I–II.* (ford. NÉMETH László), Budapest, Európa Könyvkiadó.
- TOLSZTOJ, Lev (2010/b), *Gyónás. Mi a művészet?* (ford. МАКАИ Imre, S. NYÍRŐ József), Budapest, Európa Könyvkiadó.
- ЗАХАРОВ, В. Н. (2020), Гениальный «Двойник»: почему критики не понимают Достоевского?, *Неизвестный Достоевский* 3, 31–50.

TÓTHPÁL SAROLTA KRISZTINA

Rácz Ildikó Mária: *A lét és a szerelem szentsége*

Ivan Bunyin művészi vilásképe. L'Harmattan, Budapest, 2020., 373 oldal

Rácz Ildikó Mária *A lét és a szerelem szentsége* című munkája hiánypótló a magyarországi Bunyin-kutatás területén, ugyanis magyar nyelvű monográfia még nem született Bunyin életművéről. A szerző átfogóan és egyúttal alaposan mutatja be Bunyint úgy, hogy műveit más orosz írók munkásságával és azok Bunyinra való hatásával veti egybe. A kötetet a szerzőnek Han Anna habilitált egyetemi docenssel való együttműködése (vö. 9¹), valamint a keleti vallásfilozófiák és a taoizmus alapos megismerése inspirálta.

A könyv címe egyrészt magában foglalja Bunyin kisregényének magyar címét (*A szerelem szentsége*), másrészt kijelöli a szerző által követett kutatási irányvonalat, ugyanis, ahogyan az *Előszó*ban fogalmaz, „a lét értelmét kutatja olyan látszólag egymástól távol eső területeken, mint a tolsztojánizmus, az ortodox kereszténység, a keleti bölcelet, a szerelem és az alkotás” (uo.). Rácz Ildikó Mária hozzáteszi, hogy elemzése multidiszciplináris jellegének megválasztásához jelentősen hozzájárult Bunyin szinkretikus létszemlélete. Ebből kifolyólag az általa követett vizsgálati módszer tematikus, és nem kronologikus megközelítésből mutatja be a szövegeket. Bunyin életrajza elemeinek és a történelmi háttérének ismertetése a minimálisra korlátozódik. Mindez elegendő ahhoz, hogy az olvasó el tudja helyezni az említett műveket a szerző életművében, és érzékelje azt, hogy életének egyes eseményei és az akkori történelmi és politikai viszonyok milyen hatással bírtak alkotásaira.

Rácz Ildikó Mária kötete mind szakmabelieknek, mind pedig a laikus olvasóknak igen hasznos forrásnak bizonyulhat. A könyv olvasmányos, mégis megtartja tudományos jellegét, illusztrációi révén pedig nagyon szemléletes, a felhasznált képek szorosan kapcsolódnak az adott fejezethez. A kötet nagy erénye abban is rejlik, hogy a műelemzéseket konkrét szövegrészetekkel támasztja alá általában magyarul, amennyiben szükséges, orosz nyelven is. A választott tipográfia szintén kiemelendő, ugyanis ez is élvezetesebbé teszi az olvasást (pl. jól megválasztott

¹ Az idézetek után zárójelben a lapszámok állnak: Rácz Ildikó Mária: *A lét és a szerelem szentsége*.

betűméret és elegendő sorköz). A szerző a nem szakavatott olvasókat szem előtt tartva figyelt arra, hogy olyan fogalmak, személyek neve, illetve azok a kifejezések, amelyek esetleg ismeretlenek a nem szakmabeliek előtt, lábjegyzetekben részletes magyarázatot kapjanak.

A kötet öt részből áll. Az első rész a Bunyin életművét erő turgyenevi és csehovi hatásokkal, az alkotásait jellemző bináris oppozíciókkal foglalkozik. Ebben a részben hangsúlyos szerepet kapnak az író életrajzának elemei is a Nobel-díj elnyerésével kapcsolatban. A második rész a keleti vallásfilozófiák fontosságát elemzi Bunyin munkásságában, itt kiemelt szerepet kap Lev Tolsztoj munkásságának jelentősége egyes Bunyin-művekben. A harmadik rész bizonyos kultúra-filozófiai és archetipikus vetületeket érint. A negyedik és az ötödik rész konkrét műelemzéseket mutat be: *A szerelem szentsége* és az *Arszenyev élete* című műveket veti részletes vizsgálat alá.

Az első rész, amelynek címe *A klasszikus orosz prózai hagyomány átörökítése*, azal indít, hogy a turgyenevi hatásokat tárja fel Bunyin bizonyos műveiben. Rácz Ildikó Mária rámutat a szerző naplóbejegyzése alapján arra, hogy „Turgyevre példaadó mentorként tekint, mégis nyomatékosan cáfolja elődje hatását művészetére” (17). Ugyanakkor azt is kiemeli, hogy az irodalomkritika Bunyin elbeszéléseit a képi kifejezőeszközök, művek motivikus, lélektani és hangulati hasonlóságuk miatt rokonítja Turgyevvel. Ám a két szerző egymástól való eltérése többek között abból is kiviláglik, hogy Bunyin másképpen gondolkodik a nemességről (lásd pl. az *Antonovka-alma* című novellát). E fejezet arra is hangsúlyt fektet, miképpen távoldott el Bunyin a csehovi tradíciótól. Értesülünk a Bunyin és Csehov között született szoros barátságról, melyet az is alátámaszt, hogy Bunyin Csehovnak küldte el véleményezésre elbeszéléseit. Rácz Ildikó Mária ezt a kapcsolatot kitűnően szemlélteti Bunyin *Csehovról* című könyvéből vett idézetekkel. A szakirodalom rámutat a két szerző egybevetésének kettős céljára, amely egyrészt a művek eszmei-filozófiai, tematikai, kompozicionális és stilisztikai hasonlóságainak meghatározásában áll, másrészt azoknak a különbségeknek a kimutatásában, amelyek az alkotók létszemléletében és az írásaikban érvényesülő művészi ábrázolásmódban tárhatók fel. Képet kapunk arról is, hogy Bunyin a kispikai forma alkalmazásában mennyiben követi a csehovi utat, amelyet a könyv szerzője O. Szlivickaja írásán keresztül mutat be. Bunyin és Csehov egymáshoz való viszonyának megértéséhez szorosan kapcsolódik a természetfelfogásukban rejlő hasonlóságok és különbségek értelmezése, s mindezeket jól szemléltetik a két szerző életművéből hozott példák. A monográfia hangsúlyt fektet a bináris oppozíciók tárgyalására a természet–kultúra és a Kelet–Nyugat szembeállításán keresztül. Az első rész Bunyin életrajzának egy kiemelkedő eseményével zárul, amikor is odaítélték neki a Nobel-díjat. Az átadási ünnepségről az olvasó fotót is talál a fejezetben.

A monográfia második része *A filozófiai eszmerendszerek találkozása* címet viseli. Tudvalévő, hogy Bunyin filozófiai és poétikai világgképére nagy hatást gya-

korolt a szerző Kelet iránti vonzalma, ezen belül is a buddhizmus. Mindemellett az író alkotásaiban tükröződik a judaizmus, zoroasztrianizmus, szúfizmus, őskereszténység, hinduizmus értékrendszerének integrálása. Prózaí műveiben pedig megkülönböztetésre kerül az arab-muzulmán, az ószövetségi és a buddhista Kelet, s belőlük kiviláglik Bunyin Keleten tett utazásainak hatása is (pl. az 1903-as törökországi út és az 1907-es arab Keletre történő utazások inspirációul szolgáltak az „arab ciklus” költeményeinek megírásához) (vö. 71). A buddhista tematika pedig az író 1911-es ceyloni útja után teljesebbé válik (pl. *Testvérek, Csang álmai, A szkarabeusok* stb.). Rácz Ildikó Mária az ezen utazásokon szerzett élményeket szemléletessé teszi Bunyin naplójából választott idézetekkel és az utak hangulatát megidéző illusztrációkkal. A következő fejezet Bunyinnak a Tolsztoj munkásságához való vonzódásáról szól. Az intertextualitás módszerének segítségével úgy értelmezhetőek egyes metaszövegek, amelyeket Bunyin személyes beszámolóí, Tolsztoj-művekből és Tolsztoj naplóiból vett idézetek stb. alkotnak, hogy azok egysége nem sérül. Rácz Ildikó Mária számos művet sorakoztat fel e tolsztoji hatások bemutatására, amelynek egyik legszembevetőbb példája Bunyin *Tolsztoj megszabadulása* című könyve. Ebben ötvöződnék Tolsztoj életrajzának elemei és irodalmi szövegek, de emellett, hogy ezeket Rácz Ildikó Mária feltárja, magának Bunyinnak a világnézete is értelmezésre kerül. Thomas Mann megállapítása értelmében *A San Franciscó-i úr* és Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című elbeszélése a morális értékek síkján számos hasonlóságot mutat, írja a könyv szerzője (vö. 122).

A harmadik rész (*A szerelem nyelvtanától a szerelem szentségéig*) három részből áll, s a bunyini szerelemértelmezés kérdéskörét tárgyalja, amelyet a monográfia a kultúrafilozófia és az archetipusok felől közelít meg. Megállapítja, hogy „Bunyin műveiben a szerelem akarunktól független, sorsszerű élményként kerül ábrázolásra, az emberre váratlanul rátörő őserőként, amely uralja és alakítja a sorsokat, boldogtalanságot vagy tragédiát hoz maga után” (136). Bunyin elbeszéléseit egyrészt jellemzi a beteljesületlen szerelem (lásd *Sötét fasor* című novellaciklus), vagy az, hogy a hősök későn vagy egyáltalán nem ismerik fel a szerelmet (lásd *Ruszja, Antigone*). Emellett a fejezet alapos áttekintést nyújt a 20. századi orosz szerelemfilozófiáról, különös tekintettel annak előzményeire Vlagyimir Szolovjovnál. Bunyin esetében hangsúlyossá válnak „[a]z Örök Asszonyi ideájává nemesült” (147) nőalakok, akik vágyott és elérhetetlen eszményképpé válnak. A „femme fatale” viszont nem az égi szerelem megtestesítője, *A szerelem szentségének* főhőse azt csak belelátja. Mityát az viszi az öngyilkosság felé, hogy rájön arra, hogy nem létezik a képzeletében élő „égi Kátya”. A bunyini szerelemfilozófia új irányokat nyit meg (pl. dualisztikus látásmód, élet–halál kérdésköre stb.). Számos elbeszélés rövid összefoglalásán (tér-idő szerkezet sajátosságain, a lírai hangvétel elemzésén) keresztül értesülünk arról, hogy *A szerelem szentsége* című kisregénynek mik voltak az előképei. Rácz Ildikó Mária rámutat a szakirodalomban eddig kevésbé tárgyalt kérdéskörré, miszerint *A szerelem szentsége*, a *Napszúrás* és a *Jela-*

gin zászlós ügye című elbeszélések hősei cselekedeteinek motivációját a tudatalatti szférája határozza meg.

A könyv negyedik része (*A szerelem mint létértelmezés*) arra épül, hogy bemutassa, milyen változásokon ment keresztül Bunyin szerelmi prózája. Ennek alátámasztására a szerző *A szerelem szentsége* című kisregény strukturális értelmezését tűzi ki célul. Az elemzés a mű jelentésszerkezetének vizsgálatával indul, mely által kiviláglik, hogy a kisregény a Mitya felfelé és lefelé ívelő életrészeinek alapuló bináris oppozíciókra épül. Lényeges szerepet tölt be számos intertextus alkalmazása is (pl. Goethe: *Werther szerelme és halála*, Heine *Az Azra* című költeménye, Turgenyev-idézetek stb.). Mitya tragédiájának lélektani motivációit Rácz Ildikó Mária „[...] a kisregény szüzsé-szerkezete és a korbabeli mélylélektan tudományos tézisei között fennálló szembetűnő párhuzamok alapján [...]” (193) világitja meg (lásd Bak Róbert). A lélektani folyamatokat aláhúzzák az impresszionista tájleírások. *A szerelem szentségében* és más elbeszélésekben a hősök igyekeznek elkerülni a valóságos élettel való találkozást, s így szeretnék célt és értelmet adni létezésüknek: cselekedeteiket a szóban forgó fejezet elhárító mechanizmusoknak nevezi (Freud elmélete alapján). A tudattalan vizsgálatával kapcsolatban előtérbe kerül a freudi pszichoanalízis, és annak bemutatása, hogy az miképpen vált ismertté Oroszországban. Bunyin számos hősről elmondható, hogy cselekedeteik irracionális, ösztönös impulzusokon alapulnak. Rácz Ildikó Mária megállapítása szerint a *Jelagin zászlós ügye* című elbeszélés esetében érdekes képet kapunk a főhősökről, amennyiben pszichológiai síkon (bipoláris zavar) elemezzük őket,² ám nem elegendő csak ezt figyelembe venni. A monográfia e része Bunyin prózája kései gyöngyszemeinek elemzésével zárul, amelyek közé tartozik a *Sötét faszor* című novellafüzér. Valamennyi történetben a szerelem „sötét” (220) oldala mutatkozik meg. A novellaelemzések mellett felkeltheti az olvasó figyelmét az, hogy mit jelent a szerelem az idősödő Bunyin számára. Ezt Galina Kuznyecova írásán keresztül ismerhetjük meg. *A sötét faszor* bizonyos novelláiban (pl. *Késői órán*) jelentőséggel bír az emigráció mint létélmény és az emlékek. Az utolsó fejezet pedig a vizsgált novellafüzér rendhagyó elbeszélésére, *A nagybőjt kezdetére* hívja fel a figyelmet, amelynek érdekessége abban áll, hogy „szerkezeti felépítése a klasszikus mintától eltér” (238).

A könyv utolsó része (*Számvetés és összegzés: Arsenyev élete*) a szóban forgó regénnyel foglalkozik. Felmerül a kérdés, mennyire nevezhető önéletrajzi ihletésűnek a mű. Rácz Ildikó Mária ezt a kérdést a szakirodalom eredményeinek beépítésével válaszolja meg. Szerinte *Az Arsenyev élete* az „[...] alkotói út összegzése [...]” (270), ugyanis itt ér össze a Bunyin poétikájában előforduló valamennyi lényeges téma. Jelentős elemmé válik a személyiség kialakulásának motívuma, en-

² A pszichológiai szakkifejezések megértését megkönnyíti a jelen könyv lábjegyzeteiben található részletes magyarázat.

nek alapján a mű nevezhető „[...] egyfajta modern pszichológiai regénynek [...]” (276) is: „[...] a főhős földi tapasztalatszerzésének különböző állomásait [...]” (uo.) ismerjük meg. Kibontásra kerül a gyermekkor jelentősége, s mindezt érdekessé teszi az, hogy a monográfia szerzője tudományos tényekkel is megindokolja ezt. *A földi lét antinómiái* című fejezet rávilágít arra, milyen nehézségekkel kell szembenéznie Arszenyevnek. Kiderül az is, miképpen viszonyul a főhős az alkotás és a szerelem kettősségéhez (lásd a művésszé válást és a szeretett lány elvesztését), továbbá az élet és a halál közötti átmenet annak enigmatikus és misztikus szépsége miatt emelkedik ki. Az utolsó fejezet azzal zárul, hogy Ráczy Ildikó Mária rámutat a tükör-motívum regényben betöltött szerepére egyéb szépirodalmi műveket is bevonva a vizsgálódásba.

A könyvben való tájékozódást az is megkönnyíti, hogy egyrészt az utolsó fejezetet követően a használt hivatkozások rendszeréről találunk egy egyoldalas összefoglalót, másrészt hozzájárul még ehhez Bunyin műveinek mutatója és a névmutató. Az író életrajzának eseményeiben való tájékozódást segíti a *Függelék* pontokba szedett áttekintése. Az érdeklődő olvasó képet kaphat Bunyin műveinek magyarországi kiadásairól (műfordítások és az íróról megjelent tanulmányok). A monográfiát tematikus bibliográfia zárja. A kötet nagyon jól használható szakirodalmi forrásként, ajánlható mind BA-, MA- és PhD-képzéseken.

Számunk szerzői

BÓNA Éva (1991), az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója. Kutatási területe a thanatopoétika, Fjodor Dosztojevszkij munkássága és a 20. század orosz lírája (Szergej Jeszenyin, Marina Cvetajeva, Anna Ahmatova, Vlagyimir Viszockij művészete). Magyar és orosz nyelvű tanulmányai mellett mitológiai szempontú orosz nyelvű monográfiát publikált Dosztojevszkij egyik elbeszéléséről. Az irodalomtudományon kívül műfordítással is foglalkozik. Eddig Cvetajeva- és Viszockij-versfordításai jelentek meg.
bonaeva1491@gmail.com

KOVÁCS Árpád (1944) az MTA doktora, korábban az ELTE, a KGRE, a PTE, a PE intézményeiben oktatott egyetemi tanári, illetve professor emeritusi minőségben. Könyveiben, tanulmányaiban az orosz- és világirodalom, valamint az irodalomelmélet körébe tartozó témákat dolgoz fel. Legutóbbi könyvei: *Prózanyelv és elbeszélés*, *Az irodalmi esemény*.
e-mail: kov2525@gmail.com.

KROÓ Katalin (1961) az ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékén egyetemi tanár, az MTA doktora. Fő kutatási területei: 19. századi orosz próza, irodalomelmélet, irodalomszemiotika. Hat monográfiája közül kettő – Dosztojevszkij (2005) és Turgenyev (2008) regénypoétikájáról – Szentpéterváron jelent meg. Legutóbbi könyve (2020) Lermontov írásmódját vizsgálva kutatja az irodalomszemiotika diszciplináris meghatározhatóságát.
e-mail: krookatalin@freemail.hu

LOVIZER Lilla (1983) latin–történelem–magyar szakos középiskolai tanár. Korábbi kutatási területe: magyarországi humanizmus (Vitéz János kancelláriai tevékenysége, a Plautus-komédiák irodalmi hatása a középkori iskoladrámákra). A közölt tanulmány egy jelenleg is folyó kutatás része, mely a korai német romantika kulturális kánonját, illetve E. T. A. Hoffmann ironikus szövegalkotó eljárásait vizsgálja.
e-mail: lilla.lovizer1@gmail.com

MOLNÁR Angelika (1975) habilitált doktor, a Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézetének docense. Magyar és orosz nyelvű monográfiát publikált Ivan Gonszarov regényeinek poétikájáról. Kutatási területe a 19. századi orosz irodalom. e-mail: mandzsi@gmail.com

ТИУРА, Валерий Игоревич (1945), a filológiai tudományok doktora (DSc), a moszkvai Oroszországi Állami Humántudományi Egyetem (RSHU) Elméleti és történeti poétika Tanszékének professzor emeritusa. Kutatási területei: a 19–20. századi orosz irodalom (Puskin, Csehov, Dosztojevszkij, Paszternak), narratológia, diszkurzuselmélet, történeti poétika. Több mint 350 tudományos publikáció szerzője. Legutóbbi könyvei: *Дискурс. Жанр [Diskurzus. Műfaj]*. Intrada 2013; *Введение в сравнительную нарратологию [Bevezetés az összehasonlító narratológiába]* Intrada, 2016; *Литература и ментальность [Irodalom és mentalitás]*. Юрайт, 2018; *Горизонты исторической нарратологии: монография. [A történeti narratológia horizontjai: monográfia]*. Алетейя, 2021. e-mail: v.tiupa@gmail.com

ТÓTHPÁL Sarolta Krisztina (1994) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar *Orosz irodalom és irodalomkutatás – Összehasonlító tanulmányok* doktori programjának harmadéves hallgatója. Kutatási témája: Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regénye és Dosztojevszkij Alekszandr Blok életművében kimutatható hatásának vizsgálata. E-mail: tsaci05@gmail.com